

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

КОНЦЕПЦІЯ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКО- ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ В УМОВАХ ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ

Міжнародна науково-методична конференція

15–16 жовтня 2015 року

Концепція сучасної мистецько-дизайнерської освіти України в умовах євроінтеграції // Збірник матеріалів Міжнародної науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу і молодих учених в рамках VIII Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2015», м. Харків, 15-16 жовтня 2015 року / За загал. ред. Даниленка В.Я. — Харків: ХДАДМ, 2015. — 220 с.

У збірнику представлено матеріали Міжнародної науково-практичної конференції професорсько-викладацького складу і молодих учених «*Концепція сучасної мистецько-дизайнерської освіти України в умовах євроінтеграції*», яка проходила в рамках VIII Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2015» 15–16 жовтня 2015 року у Харківській державній академії дизайну і мистецтв.

Основні питання, що були запропоновані для обговорення учасниками конференції:

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

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

Матеріали конференції розміщено в електронному вигляді на сайті ХДАДМ:

www.ksada.org.

Пропозиції, відгуки і побажання можна надсилати за адресою:

disput@ksada.edu.ua.

Редакційна колегія:

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

ДИЗАЙН: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА

Артеменко Марія Павлівна, *к.т.н., доцент кафедри дизайну,*
Берник Арина Драгошевна, *студент кафедри дизайну*
Херсонський національний технічний університет

КАРКАСНІ ПОВЕРХНІ В КОСТЮМІ ЯК ПРОВОКАЦІЯ СЕКСУАЛЬНОСТІ

Сьогодні костюм виконує низку різноманітних функцій не тільки утилітарно-практичного значення. В сучасному світі комунікативна функція одягу розглядається з різних точок зору, зокрема іміджеологія відводить зовнішньому вигляду людини або її візуальному образу, який ґрунтується на костюмі, ключову роль у формуванні атракції у спостерігача. Проте сексуальність як один із найемоційніших видів атракції в костюмі розглядається недостатньо. Словосполучення «сексуальний костюм» доволі часто звучить зі сторінок та екранів популярних засобів масової інформації – журналів, газет, Інтернету, телебачення, тоді як наукова література не приділяє даному аспекту належної уваги.

Відомі світові дизайнери одягу вдало спекулюють на сексуальності в костюмі. Жан Поль Готьє, в творчості якого можна спостерігати відверті провокаційні жіночі образи, пише: «Жінка це сексуальний об'єкт! Так навіщо ж це приховувати та соромитися?» [1]; не хуте він і сексуальністю чоловіків, оскільки вважає не справедливим розглядати тільки жінок в такому ракурсі [2].

Каркасні поверхні, природа яких за соєю суттю є провокаційною, в костюмі можуть підкреслити та гіперболізувати сексуальність людського тіла, тому дослідження їх в даному контексті є актуальним.

Сексуальність сьогодні розглядається дослідниками здебільшого в двох аспектах. З біологічної точки зору, це - вроджена потреба і функція людського організму, готовність до повноцінної сексуальної діяльності, що відповідає за репродуктивну здатність. З іншого боку, сексуальність представляє собою складне соціокультурне явище, яке охоплює різні сфери психічного життя людини – відчуття, переживання, яву, думки, дії, вчинки – все те, що супроводжує її активність [3].

Сьогодні не існує однозначної думки щодо формування сексуальної поведінки, а також сексуального образу як художньо-мистецької категорії. Вчені, як і при вивченні гендерних відмінностей, по-різному оцінюють важливість біологічного, в його протиставленні соціальному та культурному.

На думку авторів даної роботи, сексуальний образ в костюмі за набором характеристик є різновидом художнього образу [4], який має особливу сексуально-чуттєву забарвленість. Дане твердження дозволяє виділити відповідні складові структурні ознаки сексуального образу - візуальний образ сексуальності та характер сексуальності образу. Обидві складові діють

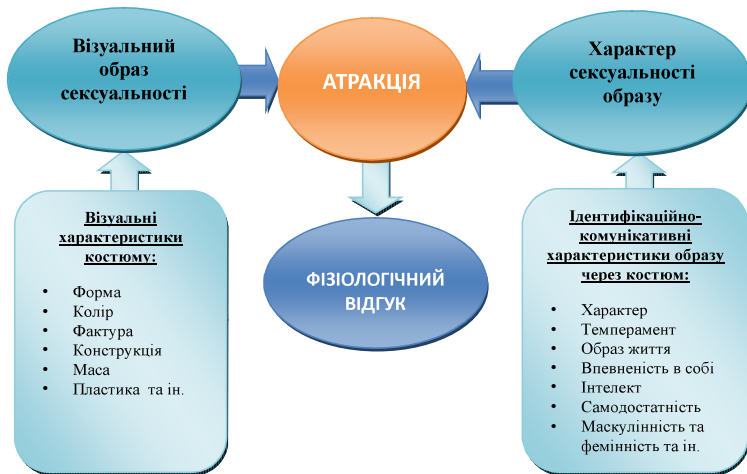


Рис.1. Складові сексуального образу та алгоритм провокації атракції через костюм

на рецептори спостерігача та викликають в нього позитивну емоцію або враження – атракцію, яка в свою чергу, провокує фізіологічний відгук в організмі респондента (рис 1).

Слід зазначити, що, якщо принцип дії візуального образу сексуальності на спостерігача доволі зрозумілий та очевидний, оскільки оперує явними критеріями для аналізу, то, на відміну від нього, характер сексуальності образу – описується якісними комунікативними характеристиками образу (характер, темперамент, образ життя, фемінність чи маскулінність тощо), які проявляються в костюмі через стереотипи уявлень творця. Останні для свого прояву в костюмі потребують побудови асоціативного ланцюга, з метою виходу на конкретні візуальні характеристики образу.

Основним критерієм для оцінки костюму на каркасних поверхнях в даному контексті стає створювана ним форма людського тіла, через яку дизайнери намагаються підкреслити візуальні та комунікативні характеристики сексуального образу.

В рамках дослідження було проаналізовано каркасні поверхні в жіночому костюмі, які за рахунок форми підкреслюють різні частини тіла, акцентуючи увагу на первинних статевих ознаках, та викликають у протилежної статті емоційний відгук.

Вибір каркасних поверхонь в жіночому костюмі в якості предмету дослідження пояснюється тим, що в більшості культур сексуальні норми акцентовані саме на зовнішності та поведінці жінки.

За результатами дослідження виявлено, що каркасні поверхні в костюмі як провокація сексуальності знаходяться в залежності від призначення та цільової аудиторії. Так, якщо розглядати побутовий костюм на каркасних поверхнях, то сексуальний образ в даному випадку, завдяки тісному контакту

з респондентом провокації, формується під домінуючим впливом характеру сексуальності образу, його якісних характеристик. В додаток до вказаного твердження обмежена функціональність такого костюму приводить до зменшення асортиментних груп та видів одягу з каркасними поверхнями в повсякденному житті.

На відміну від побутового, видовищний костюм (на подіумі, в театрі, в кіно тощо) оперує здебільшого візуальною складовою сексуального образу, доводячи його до гротеску. Контакт з респондентом провокації в даному випадку ускладнений через значну відстань, і характер сексуальності образу може бути виявлений лише через асоціативно візуальний ряд. В цій групі виробів спостерігається видове асортиментне різноманіття, складність та виразність форм каркасних поверхонь, які розташовуються на різних рівнях тіла людини.

Таким чином, провокаційна природа каркасних поверхонь в костюмі підкреслює та гіперболізує сексуальність людського тіла. Формування сексуального образу включає дві складові – візуальний образ сексуальності та характер сексуальності образу, які взаємодоповнюють один одного при формуванні атракції у респондента провокації.

Література:

1. Жан Поль Готьє: жінщина сексуальний об'єкт! [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://five.kz/fashion/zhan-pol-gote-zhenshchina-seksualnyj-ob-ekt/>
2. *Enfant terrible Jean Paul Gaultier*[Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://lookatfashion.ru/enfant-terrible-jean-paul-gaultier/>
3. Діденко С. В. Психологія сексуальності: підручник / Діденко С. В., Козлова О. С. - К.: Академвидав, 2009. - 304 с.
4. Роднянская И. Художественный образ // *Философская энциклопедия (ФЭ)*. - М., 1970. - Т. 5. - С. 452-455.

Базиліук Ельвіра Володимирівна

доцент, к.т.н., Хмельницький національний університет

ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ ДИЗАЙНЕРСЬКИХ ДИСЦИПЛІН В КОНТЕКСТІ НОВОЇ ПАРАДИГМИ ОСВІТИ

В 2005 році з метою інтеграції української освіти в міжнародний освітній простір Україна приєдналася до Болонського процесу. Згідно з новою парадигмою освіти, що сформувалася в світі, студент з об'єкта освіти перетворюється в суб'єкт навчальної роботи, розробляється концепція студентоцентрованого навчання, відбувається демократизація і гуманізація відносин у системі «викладач-студент», спонування студента до постійного самовдосконалення, саморозвитку і вдосконалення особистості, особлива увага приділяється зміцненню зв'язків вищої освіти з науковими дослідженнями. Такі зміни впливають на методологію викладання в вищій школі.

Завданням дизайн-освіти є забезпечення студента знаннями, необхідними для його професійної діяльності. Тому, особлива увага повинна приділятися

формуванню мети і задач дисципліни, формулюванню вмінь і навичок, якими повинен оволодіти студент в кінці курсу і які повинні узгоджуватися з напрямком професійної діяльності дизайнера.

Формування професійних навичок студента вимагає отримання знань з різних дисциплін. Дизайнер повинен бути компетентним в основах формування, проектування, знати основи композиції, бути обізнаним в новітніх матеріалах, перспективних методах проектування та орієнтуватися в психології клієнта для вивчення взаємовідносин між товаром і споживачем. Тобто, для досягнення високого рівня професіоналізму надзвичайно важливо відстежувати і буди здатним використовувати знання не лише з галузі мистецтв, а й інших напрямків науки. Такий підхід відповідає концепції освіти щодо розвитку міждисциплінарних досліджень. Досить важливо, щоб дисципліни, які не відносяться до мистецьких і проектних (психологія, матеріалознавство, релігієзнавство, соціологія, культурологія тощо), викладалися не на ознайомчому рівні, а з врахуванням специфіки дизайнерської роботи, щоб студенти бачили необхідність отриманих знань і сферу їх застосування. Тому не слід виключати можливість викладання таких дисциплін, з точки зору міждисциплінарного зв'язку, викладачами-дизайнерами.

Особливу увагу слід приділити розвитку наукових досліджень з дизайну. Дослідження в дизайні на сьогоднішній день є розрізненими і неповними. В той же час, в вищій школі існує можливість долучати студентів до проведення наукових досліджень. Окремі, дослідження можна виконувати в рамках лабораторних робіт та запроваджувати обговорення з студентами отриманих результатів. Це призведе до стимулювання дослідницького потенціалу студентів. Безумовно, роль ініціатора і стимулятора таких досліджень повинна належати викладачу, і тому дисципліни, які він викладає, повинні співпадати з темою його наукових досліджень.

Кожен викладач шукає спосіб спонукання студентів до накопичення і аналізу інформації, до саморозвитку і самовдосконалення як дизайнера-професіонала. Тому наслідування, запам'ятовування і відтворення інформації слід замінити діалогам і обмінами спостереженнями. Для стимулювання пізнавальної діяльності студента лекції з дизайнерських дисциплін можна подавати у вигляді аналізу окремих категорій, доповнювати лекції демонстраційними матеріалами: слайд-шоу, відеороликами, після перегляду яких обговорювати побачене і співставляти з теорією в контексті теми лекції. Ініціативу в обговоренні доцільно передавати в аудиторію.

Для максимального врахування індивідуальних особливостей студента щодо сприйняття знань позитивним є запровадження формативного оцінювання, як вимірювання якості студентських досягнень. Таке оцінювання є необхідним для виявлення проблем студентів і адаптування технології викладання матеріалу.

Серед проблем, які сповільнюють темп реформування дизайн-освіти можна назвати пасивність студентів. Сьогоднішній студент часто намагається уникнути дискусій, аналізу і готовий до механічного виконання ряду робіт.

Другою проблемою є недооцінка важливості наукових досліджень в мистецько-дизайнерській освіті. Значна кількість викладачів спрямовують студентів лише на отримання професійних практичних навичок і ігнорують науково-дослідницьку роботу. Проте, дизайн, як новий напрямок науки, потребує формування теоретичної бази і є джерелом досить цікавих і необхідних досліджень. Студенти прагнутимуть виконувати дослідницькі роботи, якщо будуть бачити приклад викладачів. Проведення наукових досліджень з дизайну не означає зменшення професійних навичок митця, а навпаки спонукає його до пошуку нових ідей, рішень і розв'язання проблем, пов'язаних з їх безпосередньою професійною діяльністю.

Таким чином, концепція дизайн-освіти повною мірою є співзвучною з сучасною парадигмою освіти, проте потребує певних зусиль щодо зміни методології викладання. Значний потенціал розвитку професійних навичок прихований в можливостях проведення наукових досліджень і використання цих результатів. Розвиток міждисциплінарного навчання сприятиме формуванню мобільних умінь, що призведе до задоволення потреб більш широкого ринку зайнятості, дозволить покращити якість обслуговування замовника, розширить коло професій, в яких може реалізувати себе дизайнер. Стимулювання дослідницької діяльності і використання інновацій в професійній діяльності буде спонукати дизайнера в майбутньому до безперервного накопичення знань, їх оновлення і переробки, тобто до постійного самовдосконалення, саморозвитку і вдосконалення особистості.

Бердинських С. О.

Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука

ВИРАЗНО-ЗМІСТОВНІ ЯКОСТІ ФОРМАЛІЗОВАНИХ ЕЛЕМЕНТІВ І ФОРМ ПРОЕКТНОЇ ГРАФІКИ

Професійна культура дизайнера напряму пов'язана із володінням засобами проектної графіки, вмінням правильно використовувати їх ресурси в процесі вирішення творчо-пошукових, композиційних, репрезентативних та інших завдань художнього формоутворення. У зв'язку з цим проаналізуємо композиційні та конструктивні властивості складових елементів зображення.

Будь-якій графічній формі властиві такі основні елементи: точка, лінія, пляма (площинна форма), а також притаманні цим елементам колір і текстура. Відповідно засоби проектної графіки за способом їх зображення поділяють на лінійні, тонові, світлотіньові та поліхромні, де лінія, тон (ахроматичні кольори), світлотінь і колір є основними виражальними засобами. Тип та характер складових елементів зображення, а також їх композиція є активними засобами формування об'єктивних та образно-емоційних якостей графічного твору.

Значення лінії як зображального засобу полягає в особливій природі людського зору. Зорове сприйняття є активним пізнавальним процесом. Будь-

який об'єкт сприймається за допомогою руху очей, що простежують контур об'єкта (його зовнішню лінію) та межі поверхонь об'єкта (у вигляді лінійних окреслень). Досвід людського сприйняття дозволяє сприймати контур не як самостійну лінію, а як лінійне утворення, що характеризує структурні якості предмета. Лінійне (контурне) сприйняття предмета передає інформацію про такі його властивості, як розмір, маса, форма, ракурс.

Виявляючи структурні особливості форми чи просторові зв'язки з навколишнім середовищем, використовують контрасти та нюанси ліній для вираження динаміки, ваги, маси, котрі естетично впливають як безпосередньо, так і шляхом асоціативних закономірностей зорового сприйняття. Наприклад, вертикальна побудова ліній викликає відчуття стійкості, діагональна – динаміки, горизонтальна – спокою, простору, криві лінії передають враження замкненості або плинності, залежно від їх окреслення.

Виразність лінійної мови графіки залежить від характеру нарису ліній, їх тональності та кольору. Наприклад, пряма лінія, порівняно з кривою, виглядає більш жорстко, означено. Така лінія певніше належить зображенню, побудованому за допомогою креслярських інструментів, аніж рисункові, який вирізняється ефектом живості (рис. 1).

Будь-яке лінійне зображення за своєю природою сприймається як легке, прозоре. Адже лінія як основний формотворчий елемент володіє мінімальною масою та максимальною динамікою. Відповідно, маса зображеного об'єкта також оцінюється як мінімальна. Слід лише зауважити, що масу такої плями можна збільшувати або зменшувати завдяки щільності й товщині ліній.

Різні текстури з ліній використовуються для позначення різних властивостей матеріалів. Графічна лінійна текстура, як правило, умовно передає властивості матеріалу. Однак з погляду композиції найважливішою є відтворення таких властивостей матеріалу, як маса, масштабність, структурованість, характер пластики та динаміка (основний напрямок руху) тощо, які доволі легко передати за допомогою простих площинних лінійних конструкцій з різною умовністю. Текстура, покладена по формі, збільшує наочність зображення, інформує про об'єм форми.

Основою тонального зображення є пляма – деяка площинна форма з певним окресленням, що характеризується світлістю (співвідношенням чорного і білого). За допомогою використання плями відбувається розпізнавання складових зображення. Найпростіше застосування плями в графіці – зображення силуету. Окрім цього, плями використовують для передачі та посилення об'ємності зображеної форми та графічного моделювання об'єму – за допомогою диференціації за певними параметрами (кольору, тону) формоутворювальних площин та певних зон зображеної поверхні – саме для цього часто використовують закони оптичного розподілу світла по даній поверхні.

Локальні плями не руйнують площинність графічного простору, тому такі зображення, хоч і володіють високою часткою умовності, сприймаються досить цілісними. Водночас за допомогою використання різних за відтінками плям можна створити багатоплановість площинного простору. Зобра-

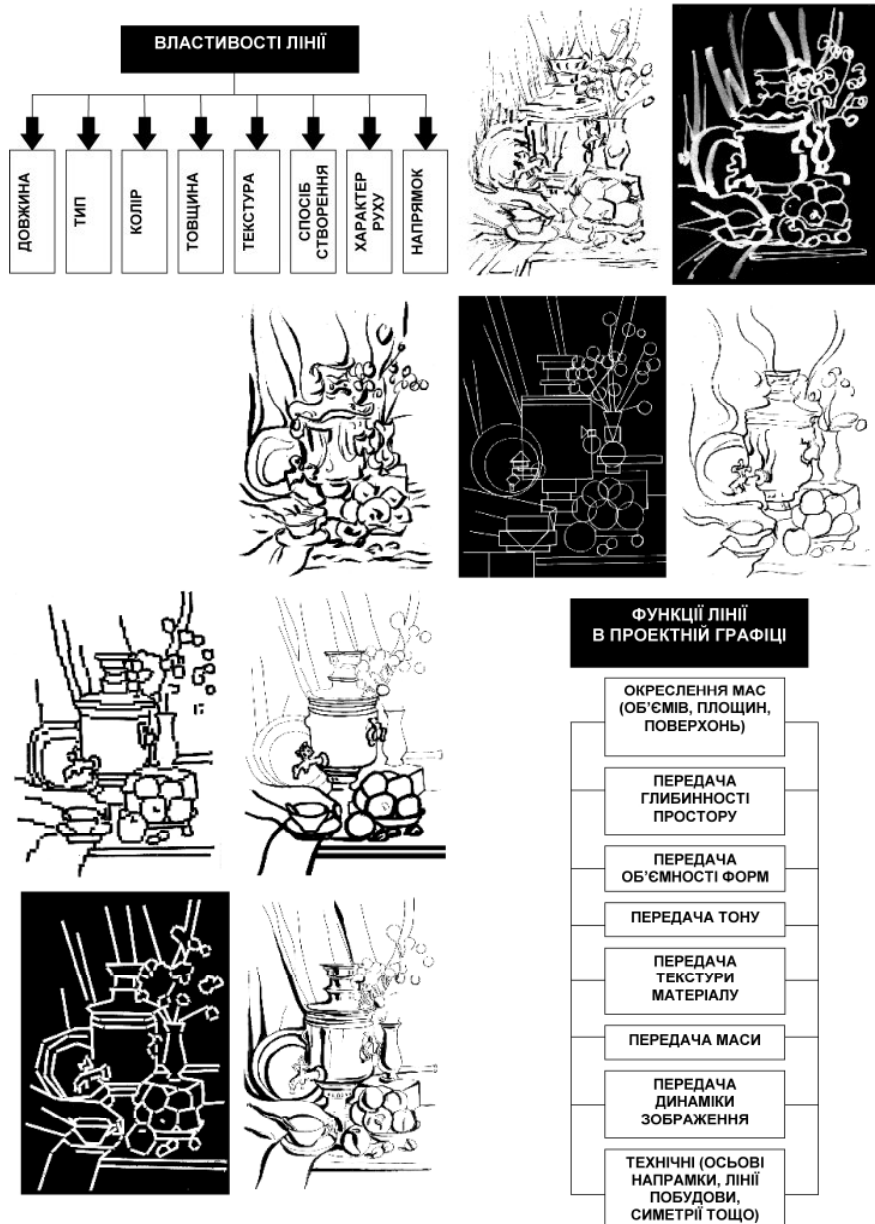


Рис. 1

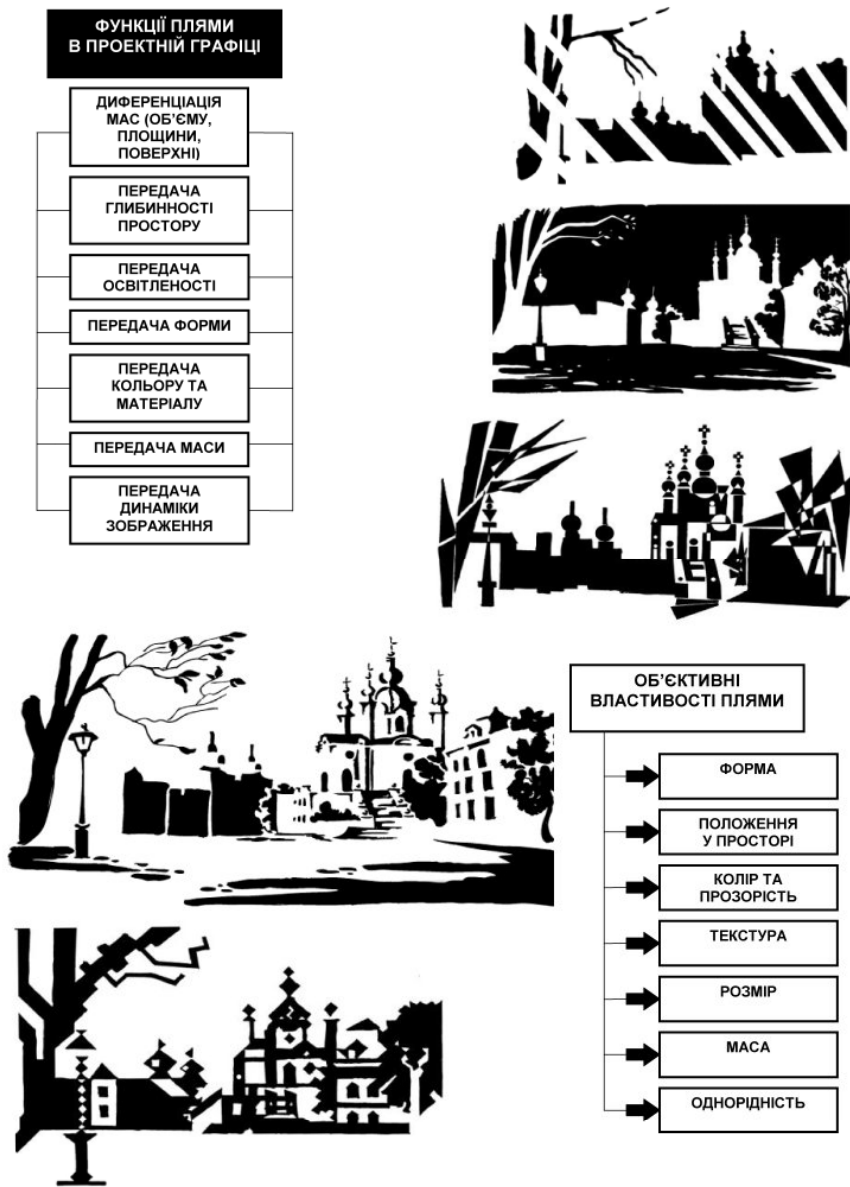


Рис. 2

ження, створене за допомогою великих плям локальних кольорів, вирізняється вагомністю та стійкістю, що слід враховувати при передачі характеристик проєктованих об'єктів. Також треба мати на увазі, що маса плями при сприйнятті оцінюється значнішою тоді, коли вона має більш контрастний тон щодо фону зображення; що більша площа плями, то цільніша її форма.

Серед тональних зображень, побудованих за допомогою локальних плям, слід окремо виділити однотонне, ефект якого полягає у відношеннях на площині контрастних елементів, боротьбі протилежностей – позитивного та негативного простору, форми і контрформи, силуету та оточення (рис. 2).

Естетика такого зображення полягає у кількісних співвідношеннях основних мас, їх розподілі у графічній площині. Емоційне враження від боротьби двох протилежностей відзначається певним драматизмом, напруженістю, силою.

Проаналізувавши виразові властивості основних графічних засобів зображення, зробимо висновки щодо пріоритетності їх застосування у репрезентативних завданнях проєктної графіки. Оскільки основним критерієм якості графічного твору вважається ефективність його сприйняття, то графічні засоби слід обирати з метою максимально точного розкриття основного об'єктивного змісту, посилення емоційного впливу зображеного об'єкта, а також досягнення гармонійності та композиційної узгодженості елементів усієї системи зображень проєктної графіки.

Бобровський Ігор Володимирович

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

СПІВВІДНОШЕННЯ ФУНКЦІЙ І КРАСИ У ПРОЄКТУВАННІ ІНТЕР'ЄРІВ

«Хороша споруда ґрунтується на трьох аспектах: користь, міцність і краса». Таке визначення архітектури сформулював давньоримський архітектор Вітрувій у своєму трактаті часів класичної античності, який склав основу всієї архітектури взагалі, як античної так і сучасної.

Для дизайну інтер'єру, який тісно пов'язаний з архітектурою і складає з нею одне ціле, ці основні аспекти тріади Вітрувія є актуальними і важливими.

Ціль і задача роботи полягає у визначенні впливу цих аспектів на проєктування та створення інтер'єру в залежності від їх певного гармонійного співвідношення між собою за рахунок зміни головних і другорядних їх значень в об'ємно-просторовій композиції в залежності від функціонального призначення об'єкту проєктування.

Функціональність; Технологічність; Естетичність – саме такої послідовності, за визначенням Вітрувія, слід дотримуватися в процесі створення дизайну об'єкту. Послідовність показує, що потрібно враховувати в першу чергу, а що є другорядним при формуванні дизайну об'єкту взагалі і дизайну інтер'єру зокрема.

Дизайн інтер'єру, як проектна діяльність особливого роду, має певну специфічність, яка виявляється в домінуванні естетично представленої практичної функції. Саме через асоціативний художній образ (естетичний аспект) візуального сприйняття простору, який моделює властивості об'єкта і виявляє його практичні функції, реалізовані в конструкціях і матеріалах (технологічний аспект) ми отримуємо інформацію про сутність інтер'єру та його функціональне призначення (функціональний аспект). Отже сприйняття простору, як дизайн об'єкту, починається через естетичний аспект, який в свою чергу повністю підпорядковується функціональному аспекту цього простору та виявляє його. І в залежності від функціонального призначення інтер'єру домінуюча роль одного із аспектів може повністю мінятися місцями з іншим.

Наприклад в дизайні інтер'єрів підприємств торгівлі, офісних приміщень та інших, де функціональний аспект домінує над естетичним, в силу своєї значимості, і виходить на передній план, стає головним, першочерговим у вирішенні проектних задач, а естетичний аспект повністю підпорядковується йому, проявляє себе в меншій мірі, та працює на виявлення функціонального призначення простору і стає другорядним. Така ситуація повністю відповідає класичним правилам тріади Вітрувія – функціональний аспект вирішується в першу чергу.

В дизайні інтер'єрів розважальних закладів та підприємств громадського харчування (вузько спеціалізовані ресторани, кафе, бари) де наряду з функціями харчування не маловажну роль відіграють функції відпочинку і розваг, які іноді стають домінуючими, і потребують, для досягнення максимального результату ефективності закладу, першочергового вирішення естетичних аспектів через засоби образно-асоціативної композиції, підпорядковуючи собі функціональний аспект. В таких інтер'єрах головну, домінуючу роль відіграє естетичний аспект, який повністю враховує вимоги функціонального аспекту, не дивлячись на те, що той і стає другорядним у вирішенні проектних задач.

Змінюючи відсоткове співвідношення двох аспектів у їх головному і другорядному значенні між собою, в межах вимог об'єкту проектування, та в залежності від його функціонального призначення, ми досягаємо максимальної раціональності у вирішенні проектних задач і залишаємось у класичній тріаді Вітрувія, досягаючи гармонії між людиною і простором.

Література :

1. Вітрувій. Десять книг об архітектурі [Текст] / Вітрувій. Репринтне издание. – М.: «Архитектура-С», 2006. – 328с., ил.
2. Глазычев В.Л. Проблемы дизайна [Текст] / Глазычев В.Л. Сборник статей. – М.: Союз дизайнеров, 2003. – 256с., ил.
3. Кантор К.М. Красота и польза [Текст] / К.М. Кантор. Красота и польза: Социологические проблемы материально-художественной культуры.— М.: Искусство, 1967. – 279 с.

Бондаренко Вікторія В'ячеславівна

*професор кафедри «Дизайн інтер'єру»,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

СВОЄРІДНИЙ СТИЛЬ АРХІТЕКТУРИ ДУБАЮ

Дубай сьогодні є найдивовижнішим містом на планеті. Це мегаполіс, до забудови якого долучився майже весь світ.

Дубай – місто, яке ще сорок років тому майже не мало шансів на існування. До 1940 року Дубай заробляв збиранням перлів. Проте відтоді як Японія навчилася вирощувати їх штучним способом, місцеві жителі втратили останню надію на покращення життя. Але з того моменту, як в 1966 році на території Дубаю виявився найбільший запас нафти у світі, з'явився шанс розпочати життя з чистого аркуша. Цьому сприяло також те, що восьмий емір Дубаю знизив податки. Надходження грошей супроводжувалося припливом робочої сили з Пакистану, Індії та Європи. Усього за сім років кількість жителів зросла втричі. Сьогодні корінне населення становить лише чверть мешканців емірату.

Дубай – це місто, яке побудовано на піску і воді. Середня денна температура в Дубаї становить 31 градус. Проте два мільйони жителів цієї спеки не відчувають. І тільки дехто знає про технології, що рятують їх від пекучого сонця. Найпомітніше архітектурне і технічне диво – Бурдж-Халіфа. Ця вежа в Аравійській пустелі нагадує міраж. Хмарочос Бурдж-Халіфа, що сягає 800 метрів, вважають найвищим у світі: він в 2,5 рази більший за Ейфелеву вежу. Аби звести таку величезну будівлю, довелося подбати про її стійкість. Допомогла одна інженерна вигадка, а саме форма стовбура з пов'язаними крилами-контрфорсами (три крила встановлено під кутом 120 градусів один до одного).

Унікальним Бурдж-Халіф роблять також його внутрішні комунікаційні системи. Під його скляною оболонкою протікає безліч процесів. У будівлі одночасно може жити і працювати 35 тисяч людей. Почуватися комфортно їм допомагає вода: на обслуговування життєдіяльності хмарочоса щодня



Дубай. Остров-пальма

потрібно 700 тисяч літрів чистої рідини. Сорок років тому пошук води в одному з найбільш посушливих місць планети було найважчим завданням при будівництві Бурдж-Халіфа. Але й цю задачу було успішно розв'язано. Попри відсутність річок, води в сучасному Дубаї достатньо, бо тут побудовано декілька заводів з переробки морської води на прісну – і проблему з водопостачанням мегаполіса вирішено.

Наступне чудо Дубаю – це пальмовий острів Джумейра. Штучний острів площею 5,72 квадратних кілометрів являє собою архіпелаг у формі пальмового дерева, що складається зі стовбура та листя: по вісім з кожного боку. Гілки пальми займають двоповерхові вілли. Щоб створити штучний острів Джумейра, потрібно було сотні мільйонів тон піску.

Форму острова передавали із супутника навігаційними системами. А спеціальні труби скидали пісок в море, поки на поверхні не з'являлася потрібна форма. На островах побудовано житло для трьох мільйонів мешканців. Вже на третій день завершення будівництва Джумейра був заселений.

Протягом 12 років більше 2,5 тисяч провідних учених, інженерів, будівельників, архітекторів та дизайнерів зі всього світу працювали в пустелі, щоб звести будівлю, яку згодом назвуть мегапроектom і національним символом Арабських Еміратів. Мечеть шейха Заїда ібн Султана Аль Нахаяна в Абу-Дабі – найбільша в ОАЕ. За задумом авторів, споруда мала вражати як своїми розмірами, так і витонченою красою. Так і сталося. Якщо назвати кожну мечеть у світі гімном людської майстерності, то мечеть шейха Заїда ібн Султана Аль Нахаяна стала найурочистішим і найщирішим твором.

Будівля оздоблена білосніжною мармуровою мозаїкою, яку нарізали і викладали вручну італійські майстри. А славетні сніжно-білі куполи з позолоченими шпильями встановлювали малайзійські скелелазы. Молитовну залу вінчає найбільша в світі люстра, над дизайном якої працювали європейські митці. А підлога вкрита найбільшим килимом, що його два роки ткали 3,5 тисячі іранських жінок.

Мечеть шейха Заїда ібн Султана Аль Нахаяна змушує час завмерти і хоча б подумки долучитися до божественної краси, створеної людьми.

Поряд із збудованим мегаполісом на піску в Дубаї розбито сад у пустелі. Цей квітковий парк створено фактично за рік. А вже за два він розкинувся на території 6,7 гектара й увійшов до Книги рекордів Гіннеса як найбільший у світі. Сюди спеціально завезли 45 видів квітів, з яких звели барвисті живі стіни, піраміди й вежі. Основною окрасою стала петунія, яскравіше якої не знайти. Щоб уберегти квіткове диво від суворих погодних умов, зокрема від вітру з пустелі, його по периметру укріпили деревами.

Окрім квітів, світосприйняття відвідувачів «розважають» різноманітні інсталяції. Палітра парку налічує 60 різних кольорів та їхніх відтінків. Дизайнери пишаються десятиметровою вежею, яка символізує єдність людини та природи.

Все, що побудовано та будується зараз в Дубаї, є чудовим зразком архітектури майбутнього з використанням сучасних перспективних технологій та матеріалів.



Дом-парус



Бурдж-Халиф



Мечеть шейха Зайда ібн Султана Аль Нахаяна



Парк квітів

Босий Іван Михайлович

*аспірант, викладач кафедри «Дизайн меблів»,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

**КЛЮЧОВІ ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТІЙНОГО АПАРАТУ
ПРИ ДОСЛІДЖЕННІ ЕВОЛЮЦІЇ МЕБЛІВ-ТРАНСФОРМЕРІВ**

Саме слово «меблі» має корінь «mobilis» – рухливий, той, що легко пересувається. Тобто, спочатку меблями вважалися тільки мобільні предмети обстановки, які відрізнялись від нерухомих пристосувань для зберігання різних предметів для лежання та сидіння, які зазвичай виступали зі стін і були частиною самої споруди. Надалі поняття «меблі» розширилося, з'явилися словосполучення «вбудовані меблі», стаціонарні меблі, навісні та меблі спеціального призначення (корабельні, медичні та інше). У 70-і роки ХХ століття з'явилися меблеві ролики, що призвело до появи мобільних меблів. Але є категорія меблів, в якій рух здійснюється шляхом переміщення її частин для здійснення нових функцій. Це меблі–трансформери, які в процесі користування можуть або повинні бути перетвореними. А термін «трансформери» передбачає зміну конфігурації, переміщення деталей загальної форми [3:4].

Трансформація (від лат. «transformation») – перетворення. У короткому словнику-довіднику «Меблеві терміни», що склав Л.В. Каменський [2:36], розкладні меблі вилучені із поняття «меблі, що трансформуються». Проте, інші дослідники розширили значення терміну, спираючись на етимологію і розуміючи, що дії складання та розкладання можна віднести до перетворення. До таких перетворень можна віднести, по-перше, зміну розмірів, їх збільшення або зменшення за рахунок рухомого, шарнірного з'єднання деталей. Перша за все, це велика група розкладних меблів, яка зазвичай призначена для короткочасного використання за призначенням і тривалого зберігання в компактному вигляді. В результаті трансформації складальних і регульованих меблів їх призначення фактично не змінюється. Розсувний стіл залишається столом (хоча змінює розмір), крісло, що регулюється, залишається кріслом, а складний стілець і в складеному стані зберігає потенційну здатність знову стати стільцем, та нічим іншим. Інший вид меблів, що змінює свої розміри, становить групу регульованих меблів, в формах та конструкціях яких передбачена можливість змінення взаємного розташування її частин для зміни габаритних розмірів. Прикладами таких меблів можуть бути обідні столи, «зростаючі» дитячі меблі зі змінними розмірами, різноманітні шезлонги та крісла для відпочинку зі змінним нахилом спинки, з підлокітниками та висувними підніжками. Для регульованих меблів характерно пристосування до мінливих індивідуальних потреб, а це означає – створення комфортних умов життєдіяльності. Але є група меблів, кожен предмет якої може виконувати дві і більше функції. Це комбіновані, полі-функціональні меблі, у формах і конструкціях яких передбачено з'єднання різних призначень. Найчастіше комбіновані меблі мають спеціальні механізми трансформації. Які можуть бути досить різноманітними. Найбільш яскравим прикладом комбінованих

меблів є диван-ліжко. Дуже рідко, коли комбіновані меблі можуть поєднувати два призначення без якихось суттєвих перетворень (крісло з пуфотром, шафа-секретер або бюро-комод). Але найчастіше, комбіновані меблі передбачають трансформацію за допомогою спеціальних засобів та містять різноманітні механізми [3:6-8].

В одному з най ґрунтовніших досліджень в галузі історії становлення та розвитку меблів-трансформерів Каневої М.І. виявлені особливості меблів-трансформерів, наведені їх характерні риси та зазначені історичні довідки про їх появу. Проте автор не надає остаточного тлумачення терміну «меблі-трансформери». А в одній з найзмістовніших праць з загальної історії дизайну меблів автор Джудіт Міллет наводить визначення терміну «Меблі, що трансформуються». За її визначенням це «предмети меблів, що можуть бути використані по-різному, наприклад стілець, що перетворюється в бібліотечні сходи» [4:549]. Проте даний термін є занадто спрощеним та не розкриває специфіки меблів даного типу. В статтях, присвячених окремим діячам сучасного дизайну, що створюють меблі з елементами трансформації, також не надається змістовного тлумачення терміну «меблі-трансформери». Дані факти ставлять завдання перед дослідником в узагальненні відомої термінології та виведенні терміну «меблі-трансформери», що відповідав би всім особливостям та характерним рисам цих меблів.

Аналіз літературних джерел з теми дисертаційного дослідження надав автору можливість вивести тлумачення терміну «меблі-трансформери». Таким чином, **меблі-трансформери** – це об'єкти предметно-просторового середовища, що шляхом застосування розкладних, регульованих або комбінованих систем трансформації здатні змінювати свою форму (конфігурацію та габаритні розміри) через переміщення складових елементів загальної конструкції.

Проте, в процесі дослідження розвитку формування меблів-трансформерів, прийомів та принципів трансформації, важливим є визначення рівнів створення меблів.

I рівень – столярне ремесло (з часів Стародавнього світу до сьогодення). Створення суто функціонально-утилітарних об'єктів. Майстри столярного ремесла створюють комфортабельні меблеві об'єкти, спираючись на зручність та простору конструкції.

II рівень – художнє ремесло (з часів Стародавнього світу до сьогодення). Створення функціональних об'єктів з художньою обробкою поверхонь. Застосування різноманітних технік та матеріалів оздоблення об'єкту. Майстри художнього ремесла експериментували з техніками та формами, проте в рамках канону, що існував в певному регіоні та конкретному проміжку часу.

III рівень – меблеве мистецтво (з часів Відродження до сьогодення). Створення меблевих об'єктів з акцентуванням на художньо-естетичній виразності твору мистецтва. Демонстрація технічних досягнень певного історичного періоду. Автор слідує тенденціям та естетиці історичного стилю, що домінує в певному історичному періоді та в конкретному регіоні. Майстри

меблевого мистецтва експериментували з оздоблювальними матеріалами та техніками виконання декоративних композицій на поверхнях об'єкту. Поява авторського стилю та окремих шкіл меблевого мистецтва.

IV рівень – дизайн меблів (з початку XX сторіччя до сьогодення). Створення функціональних об'єктів з урахуванням ергономічних потреб та задоволення художньо-естетичних вимог споживачів. Впровадження результатів науково-технічного прогресу. В період постмодернізму при створенні меблевих дизайн-об'єктів відбулось затвердження авторського підходу в інтерпретації історичних стилів та створення нових концепцій поза їх межами.

«Протягом багатьох століть, до появи машинного виробництва, хатне приладдя, предмети побуту, одяг виготовляли ручним способом. Це професійне заняття отримало назву ремесло. Незважаючи на кустарні технології, в продуктах ремесла органічно поєднувались основні споживачькі якості виробів: користь, зручність, краса. Шлях до такої єдності шліфувався століттями та спирався на канони – сукупність художніх правил та технічних прийомів, обов'язкових для свого часу» [1:27].

Столярне ремесло, що з'явилося за часи Стародавнього Єгипту, продовжує існувати в XXI сторіччі, адже являє собою основу виготовлення дерев'яних меблевих об'єктів. Еволюція створення функціонально-утилітарних об'єктів зумовлена науково-технічним прогресом, результатами якого є поява та постійне удосконалення промислового обладнання, що дозволяє виготовляти високоякісні меблі як простої, так і вишуканої форми. Проте, в столярному ремеслі перевага віддається функціональності форми та доцільності використання матеріалу, а оздоблення поверхонь меблевого об'єкту не є обов'язковим. Художнє ремесло, основою якого є створення функціонально-утилітарних об'єктів, вже орієнтовано на формування художньої виразності твору. Базуючись на канонах, що присутні у відповідний історичний проміжок часу та території розташування, майстри художнього ремесла застосовують авторські прийоми оздоблення поверхонь. Проте зміна культурно-естетичної парадигми в XV сторіччі (від Середньовічної до Ренесансної антропоцентричної) зумовила зміни в образі мислення людей, їх сприйняття навколишнього світу, що знайшло своє відображення в об'єктах предметно-просторового середовища.

З початком ери дизайну столярне ремесло заклало основи виготовлення дерев'яних об'єктів, художнє ремесло сформувало технічні навички виконання певних операцій по оздобленню поверхонь (інтарсія, інкрустація, маркетрі тощо), а меблеве мистецтво заклало основи створення гармонійного об'єкту, де художньо-естетична виразність не менш важлива ніж ергономічні вимоги. В дизайн меблів основою є функціональність та ергономічність. Проте другим важливим фактором створення гармонійного твору є застосування законів композиційної побудови, створення цілісного образу.

Слід зазначити, що науково-технічний прогрес призвів до появи нових штучних (полімерних) матеріалів, що стали активно впроваджуватись в дизайні меблів. Оскільки технології виготовлення та обробки поверхонь

нових матеріалів вимагали нових підходів, то столярне та художнє ремесло перестали становити базу при створенні таких меблевих об'єктів. При застосуванні нових матеріалів та впровадження нових технологічних прийомів сформувалась нова естетика твору, що вже не базувалась на засадах меблевого мистецтва. Проте при створенні дизайнерських меблів з традиційних матеріалів (різні породи деревини, камінь, метал) застосовуються основи столярного та художнього ремесла та засади меблевого мистецтва.

В сучасному постмодерністському просторі дизайну існує окремий напрямок – арт-дизайн. «Цим терміном почали відзначати підкреслено художні моделі об'єктів, що створювались на стику авангардного мистецтва та дизайну, що йшли урозріз з естетикою уніфіковано-модульних форм та конструкцій» [1:192]. В галузі дизайну меблів арт-дизайн можна віднести до еволюції меблевого мистецтва, де естетична виразність твору переважає над функціонально-утилітарними та ергономічними потребами.

Література:

1. Бойчук А.В. Пространство дизайна / Александр Васильевич Бойчук. – Харьков: Нове слово, 2013. – 367 с.: іл..
2. Каменский Л.В. Мебельная терминология: Краткий словарь-справочник / Л.В. Каменский – М.: ВПКТИМ, 1990. – 52 с.
3. Канева М.И. Мебель-трансформер. Исторические прототипы интерактивной мебели будущего. / Мария Ивановна Канева. – Санкт-Петербург: «Издательский дом «Ноосфера СПб», 2007. – 128 с.
4. Миллер Дж. Мебель. Все стили от древности до современности / Джудит Миллер. – Москва: АСТ.: Астрель, 2006 – 560 с.

Брижаченко Наталя Сергіївна

*аспірант, викладач кафедри «Дизайн інтер'єру»,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИЙ ПІДХІД ФОРМУВАННЯ ДИЗАЙНУ ГРОМАДСЬКИХ ІНТЕР'ЄРІВ НА ОСНОВІ ВКЛЮЧЕННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ІНТЕРАКТИВНИХ ОБ'ЄКТІВ

Впровадження різноманітних інтерактивних об'єктів в процес формування дизайну предметно-просторового середовища інтер'єрів громадського призначення розпочався в період постмодернізму, культура якого характеризується плюралізмом течій, спрямованістю на театральність, видовищність, гру с формами, застосуванням інформаційних та комунікаційних технологій. Наприкінці ХХ сторіччя розпочалась тенденція до надання атрактивності середовищу, що сформувало потребу в дизайн-рішеннях, спрямованих на привертання уваги до дизайну інтер'єрів громадського призначення. Досягнення означеної мети стає можливим завдяки застосуванню різноманітних інтерактивних об'єктів, які залучають глядача в процес взаємодії, надаючи можливість вибору сценарію розвитку подій та активного впливу на формування середовища. Таким чином, інтерактивні технології повністю відповідають

вимогам щодо організації сучасного предметно-просторового середовища громадського призначення.

Дослідження закордонних прикладів інтер'єрів громадського призначення дозволило встановити, що одним з найбільш розповсюджених прийомів формування інтерактивного предметно-просторового середовища є застосування мультимедійних технологій. Одним з підходів втілення зазначеного прийому є **художньо-образний підхід**, що засновується на формуванні предметно-просторового середовища з акцентуванням на створення образності та художньої виразності інтер'єру та втілюється завдяки застосуванню систем інтерактивних відеоекранів та впровадженню сенсорних технологій.

Аналіз закордонної дизайнерської практики засвідчив, що художньо-образний підхід у процесі формування дизайну інтер'єрів громадського призначення, в яких було застосовано мультимедійні інтерактивні об'єкти, може реалізовуватись через дизайн-рішення огорожувальних поверхонь та обладнання інтер'єру.

Інтерактивні відеоекрани, що відображаються на площини огорожувальних поверхонь, найчастіше застосовуються для організації різноманітних розважальних програм, при проведенні рекламних акцій, презентацій, інсталяцій тощо. Інтерактивні відеоекрани, що здійснюються на декілька поверхонь в предметно-просторовому середовищі, формують динамічний простір та, завдяки насиченості візуальними ефектами, стають яскравими композиційними домікантами в просторі. Цікавими прикладами втілення даного способу є формування простору «Зоряних залів» в Київському та Донецькому цифрових планетаріях. Проте, впровадження таких проєкційних систем спрямоване лише на формування яскравого образу, а й мають функціональне навантаження, адже стають засобом демонстрації різноманітних матеріалів в процесі лекцій про космос.

Вбудовані сенсорні об'єкти в огорожувальні поверхні інтер'єру можуть розміщуватись двома способами: сенсорні блоки, що інтегруються в підлогу або світлодіодні панелі, що розміщені на стінах.

Розміщення світлодіодних панелей на площинах стін спрямовано на створення композиційних акцентів в предметно-просторовому середовищі. Прикладом суміщення інтерактивних світлодіодних панелей з огорожувальними поверхнями є дизайн інтер'єру одного з приміщень музею BMW в Мюнхені (архітектурна компанія Atelier Brunkner) [1]. В рішенні виставкового залу музею були застосовані світлодіодні інтерактивні панелі, що встановлені на огорожувальних поверхнях. Завдяки масштабному впровадженню цих об'єктів, що займають всю площу стін експозиційного простору, та ахроматичній анімації, яка відображається на їх поверхнях, світлодіодні панелі виступають в ролі об'єднуючого елемента композиції предметно-просторового середовища.

Інтеграція сенсорних блоків в структуру предметно-просторового середовища громадського призначення була застосована в організації інтер'єру магазину «Louis Vuitton» в Гонконзі (архітектор П. Маріно). В даному про-

сторі на сходах вмонтовані сенсорні блоки, що змінюють кольорову гаму та насиченість світла на своїй поверхні під впливом дій людини. В дизайні інтер'єру магазину яскраво прослідковується комплексне застосування художньо-образного та функціонально-утилітарного підходів формування середовища. Функціональність виражена тим, що сенсорні світлодіодні блоки акцентують увагу відвідувачів та транзитній зоні, що є однією з найважливіших у великих торговельних центрах. Проте, зазначені інтерактивні сенсорні сходи стають композиційною домінантою та створюють виразний образ даного предметно-просторового середовища [2].

Аналіз дизайнерської практики дозволив встановити, що масштабність зазначених конструкцій та їх коштовність стали несприятливими факторами в галузі застосування інтегрованих сенсорних блоків та панелей в дизайні середовища. Більш розповсюдженим способом формування художньої виразності інтер'єру є створення яскравого обладнання, що оснащене мультимедійними інтерактивними технологіями. Сучасна дизайнерська практики свідчить, що створення інтерактивного мультимедійного обладнання здійснюється завдяки створенню відеопроекцій на поверхні стаціонарного обладнання інтер'єру, на «димові» екрани або інтеграцією сенсорних сегментів в обладнання.

Яскравими прикладами, де створення інтерактивних відеопроекцій формує образність предметно-просторового середовища, є інтер'єри ресторанів «Inamo» від англійської компанії Blacksheep (Великобританія, Лондон), інтер'єри ресторану «МОЮ» від архітектурної компанії Moxie Design (Тайбей, Тайланд) та інтер'єр ресторану «Новий» (РФ, Москва). В дизайні визначених інтер'єрів були застосовані проекційні системи на стільниці для створення інтерактивного меню. Створення інтерактивних проекцій на поверхні столів є головним композиційним акцентом в інтер'єрі, що формується завдяки колористичному рішенню зображень на поверхні столу. Для створення даних інтерактивних проекцій над кожним столом встановлено конструкцію, в якій сховано програмно-апаратний комплекс, що передає зображення на площину.

Іншим способом, що сприяє художній виразності та яскравості обладнання є створення проекцій на «димові» екрани. Цікавими прикладами впровадження даного типу інтерактивного екрану є інтер'єр Міського музею (Краків, Польща), інтер'єр Музею інституту Франкліна (Філадельфія, США), формування вхідної зони Музею ГДР (Берлін, Німеччина) та інтер'єр Музею природничої історії в Атланті (США). У вхідній зоні музеїв, перед входом до експозиційної зали, встановлено «димовий» екран, на якій відображаються різноманітні відеопроекції. Відвідувачі, проходячи крізь такі екрани, в самому початку експозиції «занурюються» в атмосферу предметно-просторового середовища.

Цікавими прикладами використання окремо розташованих сенсорних об'єктів, що стають головним чинником формування образу предметно-просторового середовища є дизайн інтер'єру виставкової зали «Universe

of Particles» конференц-центру «CERN» від архітектурного бюро Atelier Brunkner (Женева, Швейцарія), простір оглядового майданчику телевежі в Талліні, дизайн предметно-просторового середовища Музею науки в Лондоні. В зазначених інтер'єрах обладнання, що оснащено сенсорними екранами, є контрастним по формі до загального рішення інтер'єру, а зміна візуальних зображень на поверхні об'єктів формує їх яскравість та динамізм.

Таким чином, можна зробити висновок, що впровадження інтерактивних проєкцій та сенсорних об'єктів стають важливими чинниками у процесі створення яскравого образу громадських інтер'єрів. Дослідження світового досвіду формування інтерактивного предметно-просторового середовища, дає можливість стверджувати, що мультимедійні об'єкти є важливими чинниками формування художньо виразного та функціонально наповненого середовища.

Література:

1. Atelier Brückner. Projects [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.atelier-brueckner.de/en/projects>
2. Louis Vuitton Hong Kong [Електронний ресурс]. – 2007. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.petermarinoarchitect.com/www/#!/archive/name/85>.

Брижинська Ганна Федорівна

викладач, ДВНЗ «Харківський коледж текстилю та дизайну»

АРХІТЕКТУРА — ДжЕРЕЛО НАТХНЕННЯ У КОМПОЗИЦІЙНОМУ ФОРМОУТВОРЕННІ ОДЯГУ

Архітектура і мода завжди в історії людської цивілізації йдуть поруч. Ці два явища навіть використовують однакові професійні терміни: фактура, орнамент, ескіз, пропорційність, об'єм, розмір, образ. Архітектор і дизайнер костюма використовують одні й ті ж форми, надихають один одного, обмінюються ідеями. Історія показує, що форми костюма завжди розвиваються паралельно з розвитком мистецтва в цілому та архітектури зокрема. У всіх формах одягу різних епох відображуються ті ж стилістичні тенденції, що й у відповідних архітектурних формах.

Одягу, як і архітектурі, властиві утилітарно-конструктивні та художньо-стилістичні характеристики. У одних спорудах переважає практична сторона, в інших — естетична. Те ж саме можна сказати і про костюм. За ствердженням Г. Гусейнова, сучасний модний жіночий костюм є одночасно утилітарною річчю і художнім твором. Незважаючи на відмінність у матеріалах і масштабах, архітектура і костюм мають подібні закони формоутворення, стверджуючи уявлення про гармонію, досконалість, естетичний ідеал [3].

Зв'язок між одягом і архітектурою має і більш глибоке коріння: і архітектура, і костюм функціонально визначені людиною. Як і костюм, архітектурна споруда служить засобом прикриття людини. Як вид мистецтва, архітектура входить у сферу духовної культури, естетично формуючи оточення людини, виражає суспільні ідеї в художніх образах.



Джерело творчого натхнення – вітраж готичного собору (фрагмент)



Джерело творчого натхнення – Пізанська вежа. Італія. 1360 р. [1]

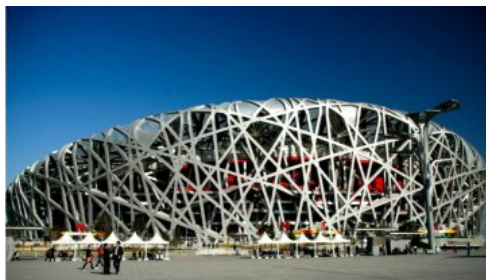


Рис. 1–3. Моделі колекції класу «Haute couture». Дизайнер – Жан Поль Готьє. Франція

На думку Н. Макавєєвої, і в архітектурі, і в дизайні одягу взаємозалежні функціональні, конструктивні, естетичні початки: користь, міцність, краса. Основними виразними засобами є композиція, тектоніка, пластика об'ємів, масштабність, ритм, пропорційність, а також фактура та колір поверхонь матеріалів тощо. Між костюмом і архітектурою існує стильовий зв'язок, який виражається в єдності образного рішення, схожості силуетів, схемі внутрішніх пропорційних членувань, принципах організації ліній, форм, ритмічній побудові, характері застосування матеріалу [4].

Пошуки нових дизайнерських рішень, викликані бажанням перетворити навколишній світ. Природно, що копіювання архітектурних форм і механічне перенесення їх у форми одягу неприпустимі. Художник відбирає найбільш характерні лінії, пропорційні членування будівлі, її тектонічні і фактурні властивості. Пріоритетне значення мають силуетні, конструктивні, декоративні лінії, пропорції, колір. Виконуючи замальовки костюма на основі джерела творчого натхнення художник-модельєр виявляє пластику форми і закономірності її розвитку, красу пропорційних відносин окремих частин, принципи ритмічної організації, характер колірної рішення, різноманітність фактур і декоративного оформлення та інші параметри. Асоціативне уявлення при цьому є найважливішим чинником створення нового рішення, воно дозволяє досягти різноманітності нових форм в одязі, домогтися новизни, а саме новизна і виразність є суттєвими ознаками моди.

У колекціях класу «Haute couture» відомий французький дизайнер одягу Жан Поль Готьє дозволяє собі сміливі експерименти зі стилями та образами. Володіючи блискучим даром стилізації, він перетворює в сучасний одяг практично будь-яке творче джерело (Рис. 1–3).

Література:

1. Бердник Т. О. Основы художественного проектирования и эскизной графики / Т. О. Бердник — Ростов-на-Дону «Феникс», 2005
2. Бердник Т. О., Неклюдова Т. П. Дизайн костюма / Т. О. Бердник, Т. П. Неклюдова — Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. — 448 с.
3. Гусейнов Г. М. Композиция костюма / Г. М. Гусейнов. — М.: Академия, 2004. — 432 с.
4. Макавеева Н. С. Основы художественного проектирования костюма. Практикум: Учебное пособие. НПО [Текст] / Н. С. Макавеева. — М.: Академия, 2011. — 240 с.

Васіна Олена Валентинівна

канд. мистецтвознавства, доцент кафедри «Дизайн», ХДАДМ

ДИЗАЙН. ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ. ПОГЛЯД НА ПЕРСПЕКТИВУ

Постановка проблеми. Проблема, яка піднімається в статті, полягає у вивченні подальшого розвитку дизайну в умовах перехідного періоду адаптації до умов зростання потужностей інформаційних технологій, виявленні впливу цих технологій на сферу сучасної проектної діяльності.

Зв'язок роботи з науковими і практичними задачами здійснюється у межах виконання наукових досліджень кафедри «Дизайн» ХДАДМ, а також

має пряме відношення до прикладної держбюджетної теми: «Методологія інноваційного дизайну у контексті науково-технічного прогресу і глобальної екологічної кризи» затвердженою МОНУ (номер державної реєстрації 0103U006435).

Мета статті полягає у визначенні ролі новітніх технологій в сучасній дизайнерській практиці і виявленні їх особливостей. Зроблена спроба позначити ступінь впливу технологій в сфері дизайну на різних рівнях.

Виклад основного матеріалу.

Все частіше в різних джерелах висуваються гіпотези та прогнози щодо напрямку та стратегії подальшого розвитку сучасної проектної діяльності в промисловому і предметному дизайні. Очевидно, що цей багаторівневий процес містить в своєму форматі велику кількість аспектів, серед яких одним з основних, поряд з поняттями категорій формоутворення, композиційної виразності, функціональності та естетики, виступає технологічний.

Індустріальна епоха стрімко переходить в інформаційну, а дизайн як процес завжди передбачає динаміку, відповідність часу та чутливість до рівня технологічних можливостей виробництва. При цьому змінюються методи в проектуванні, принципи формоутворення, базові засади. Традиційні твердження типу «форма від функції» трансформуються у «форма від технології справдження функції».

Подекуди частіше висловлюється думка про те, що зміщення проектної розробки до маркетингу в цілому характеризує рефлексію стратегії промислового дизайну індустріальної епохи – де міра ефективності дизайну – це число і частота його модифікацій. При експоненціальному зростанні технологій та потужностей інформаційного виробництва продукції цей шлях може стати хибним, оскільки однією із складових процесу зростання темпів технологічного розвитку являється швидке здешевлення самих технологій, що ми спостерігаємо на прикладі стрімкого «старіння» комп'ютерів та смартфонів.

На рівні схеми, «людина – об'єкт – середовище» складники набувають нових змістових навантажень, трансформуючись у «людина – система-середовище». Річ (система) виступає як саморегульований об'єкт постійного обміну речовиною, енергією, інформацією із середовищем, потенційно інваріантного при взаємодії з людиною та оточенням. Процес функціонування таких об'єктів (систем) має характер саморегуляції та саморозвитку.

Сучасні надбання в сфері нано, біо, когнітивних досліджень та інформаційних технологій, дані про нелінійність систем, принцип модульності на атомарному рівні вже зараз зумовлюють траєкторію подальшого розвитку будь якого процесу діяльності людини та час протікання цього процесу, в тому числі і в дизайні.

На рівні проектної думки принциповим стає питання позиціонування та осмислення співвідношень у зв'язках: «велике-мале», «ціле – частка», «сильне – слабке», «швидко – повільно», оскільки «мале» зовсім не означає «слабке». Мініатюрні елементи живлення з потужністю станцій – це питання, що вирішиться найближчим часом.

Невід’ємним показником швидких темпів зростання розвитку новітніх технологій є кількість нових безаналогових матеріалів. Композитні матеріали з невластивими для традиційної сировини технічними характеристиками вже сьогодні задають тональність у прогнозах на майбутнє.

Людина, як споживач, на новому кроці розвитку дизайну це не тільки і не стільки біологічна одиниця з антропометричними параметрами, скільки оголена нервова система. Тенденція просування до симбіозу, «злиття» біологічного тіла людини з машиною вже справджується у багатьох галузях. У загальному просторі зміни парадигми світосприйняття, на рівні фундаментальних досліджень, теоретичних і практичних доробок виник цілий ряд понять, що характерний саме для синтетичного підходу: сингулярність, синергетика, когнітивність в технологіях, біотехнології. Все це терміни, що відносять нас у сферу створення ШІ (штучного інтелекту), і основна задача фахівців різних галузей, зокрема і дизайну, полягає в тому, щоб техногенні системи ШІ були безумовно дружні по відношенню до людини.

Проблема взаємодії людини і машини (системи) на рівні дизайну вже не обмежується лише створенням певної форми, більш того форма як така стає умовною і об’єкт позначає свою присутність лише на рівні сенсорного сприйняття – звуку, руху повітря, інтенсивності освітлення, вібрацій тощо. Ціль спеціаліста полягає в тому, щоб «діалог» з об’єктом був максимально природним, приємним і адекватним. Такі вимоги значно ускладнюють і розширюють рамки роботи дизайнера, але разом з тим дають нове поле для проектної і творчої діяльності.

За результатами дослідження можна з певною часткою впевненості стверджувати, що технології людства нарощують темпи розвитку і потужностей по експоненті – це об’єктивний процес і слід прийняти його як факт, оскільки дизайнерська діяльність невід’ємна від технологій і вкрай чуйна до них:

- механічно-індустріальні технології принципово відрізняються від інформаційних, які безпосередньо впливають на трансформацію парадигми сучасного дизайну і ведуть до змін у базових засадах формування в промислового дизайну типу;
- «форма від функції», що трансформуються в «форма від технології виправдання функції», де форма і функція вже не критично залежать один від одного;
- принципним в дизайні стає питання позиціонування і осмислення співвідношень в зв’язках «велике-мале», «ціле – частина», «сильне – слабке», «швидко – повільно», де «мале» зовсім не означає «слабке»;

Висновок. На тлі окресленої ситуації цілком обґрунтовано виглядає гіпотеза про те, що зміщення проектних розробок до маркетингу, це рефлексія індустріально орієнтованого дизайну, де число модифікацій і кількості виробів не вирішує проблем якості, а рішення проектних завдань бачиться в стратегічно іншому напрямку.

Вергунова Наталья Сергеевна*аспирантка, Харьковская государственная академия дизайна и искусств***ТЕРМИНОЛОГИЯ ПРИНЦИПОВ ТРАНСФОРМАЦИИ
В ОБРАЗОВАНИИ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНЕРА**

Принципы трансформации, как неотъемлемый структурный компонент иерархической модели трансформации в промышленном дизайне, обеспечивают полноту и эффективность этого процесса. Линейный принцип (от лат. *linea* – льняная нить, нитка, шнурок) подразумевает простейшую трансформацию формообразующих элементов объекта в одном пространственном измерении, например, раскладной нож, который в процессе трансформации предоставляет возможность пользования ножевыми лезвиями, отвертками, напильником, шилом, остроносими плоскогубцами и другими слесарными инструментами.

Латеральный принцип (от лат. *latus* – «сторона, бок», *lateralis* – боковой) трансформации охватывает преобразования морфологической структуры объекта в двух измерениях геометрической модели, происходящие по одновременному и/или последовательному сценарию. В качестве примера можно привести настенный светильник «Fly-too» итальянской фабрики «Lucerplan», где посредством специального гибкого кронштейна становится возможным не только вращение отражателя на 360 градусов, но и его наклон/поднятие вдоль основания.

Пересечение трех пространственных измерений происходит в точке или радианте (от лат. *radians, radiantis* – излучающий). Поэтому для обозначения такого рода трансформации термин «*радиантный*» в особенности оправдан и убедителен. Объемно-пространственная структура радиантно-трансформируемых объектов основана на многоосных, шарообразных соединениях, обеспечивающих наибольшее количество степеней свободы. К этим объектам относятся автоматические программируемые манипуляторы, в большинстве своем имитирующие пространственную кинематическую цепь руки человека. Трансформация промышленного объекта обусловлена временным контекстом и не может быть рассмотрена вне тех или иных определяющих временных рамок, следовательно, целесообразным является выделение темпорального принципа (от лат. *tempus* – время), соорганизованного с радиантным пространственным принципом, но с учетом временного промежутка.

Формулирование подобных принципов трансформации позволило уточнить смысловое наполнение учебных заданий по дисциплине «Проектирование» для студентов очной и заочной формы обучения специальности 6.020207 «Дизайн», специализации «Промышленный дизайн». В качестве примера можно рассмотреть учебное задание «Трансформируемый мультимедийный комплекс» для студентов 3 курса. Суть задания в том, что через визуальную справку состояния вопроса в мире, проведение маркетинговых исследований и анализ проектной ситуации студенту необходимо выполнить формообразование трансформируемого мультимедийного комплекса.



Рис. 1

Среди поставленных целей учебного задания выработка у студентов умения собирать, систематизировать и анализировать информацию; способности 3D-построений различных объектов и привития навыков пользования компьютерными алгоритмами в зависимости от поставленной задачи, а также формирование у студентов понимания влияния принципов трансформации на функциональное назначение объектов.

В процессе выполнения задания студент, оперируя терминологическим аппаратом принципов трансформации, самостоятельно определяет суть формообразования объекта в контексте основного заданного требования – морфологических преобразований. Предложенная проектная концепция должна отличаться нетрадиционным дизайнерским решением, учитывать эргономические требования пользователей. При работе с формой необходимо учитывать нахождение яркого визуального образа с одной стороны, и тематическую функциональную логику с другой стороны. Это задание было выдано в 2011 году и в процессе проектной работы студенты действовали неосознанно, руководствуясь общими положениями о трансформации. Тем не менее, разработанные проекты в той или иной степени иллюстрируют терминологию принципов трансформации.

В основе проектного решения мультимедийного трансформируемого комплекса (Рис. 1), выполненного студенткой Татьяной Дубовик, линейная трансформация в одном пространственном измерении. Все функциональные элементы объекта: камера, динамик, проектор и экран для просмотра изображений и видео-файлов соединены поперечным стержнем наподобие откидного календаря. В процессе вращения компонентов комплекса, выбирается и раскрывается функционально необходимый, в то время как остальные элементы служат опорой для различных положений.

Трансформируемый мультимедийный комплекс Александра Буценко преобразуется в соответствии с латеральным принципом трансформации (Рис. 2). Объект представляет собой четыре мультимедийные панели, соединенные между собой и раскрываемые в двух смежных пространственных измерениях. В зависимости от степени вращения панелей, потребитель получает доступ к основным функциям объекта: игровой консоли, музыкальному проигрывателю, фотоаппарату, мобильному телефону.

В проекте Оксаны Гуровой трансформация мультимедийного комплекса происходит в нескольких пространственных измерениях, свойственных радиантному принципу. Соединенные панели экрана и сенсорной клавиатуры выдвигаются вперед и вверх в двух смежных направлениях. Раскрытие динамиков из панели сенсорной клавиатуры обеспечивает третье пространственное направление (Рис. 3).



Рис. 2



Рис. 3

Таким образом, предложенная терминология принципов трансформации будет способствовать более точной формулировке и постановке учебных задач, вместе с тем поможет студенту принимать взвешенные решения в проектной деятельности. Также можно констатировать несомненный позитивный эффект применения терминологии принципов трансформации в организации деятельности дизайнеров, их явно положительное влияние на все составляющие этого процесса, способствующего появлению разнообразных проектных решений.

Литература:

1. Вергунова Н.С. Значение трансформации в формообразовании средств передвижения для инвалидов // Научно-практический журнал «Искусство и культура». / Под ред. Котовича Т. В. — Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2015. — №3. — С. 18 – 31.
2. Вергунов С.В. К вопросу о дизайне и проблемах визуализации. Инструментальный аспект [Текст] / С.В. Вергунов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: зб. наук. пр. /за ред. Даниленка В.Я. — Х.: ХДАДМ, 2006. — №4. — С. 11–17. (Укр., рос., англ. мов.)
3. Семкин В.В. Морфологическая трансформация как средство дизайна [Текст] /В.В. Семкин, В.Ф. Сидоренко // Техническая эстетика. — М.: ВНИИТЭ, 1982. — № 10. — С. 16–21.

Гавронський Володимир Павлович

ст. викладач, Запорізький Національний технічний університет

МАКЕТ ЯК ЗАСІБ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ДИЗАЙН-ПРОЕКТА

З Вікіпедії — **Макет** — модель об'єкту в зменшеному масштабі або у натуральну величину, позбавлена, як правило, функціональності. Використовується в тих випадках, коли представлення оригінального об'єкту невикористовується дорого, неможливо або просто недоцільно.

Макет відомий з давніх часів. Переважна більшість фахівців схильна вважати, що архітектори Стародавнього Єгипту, Ассирії і античної Греції користувалися не кресленнями, а саме макетом. Цьому є логічне пояснення: наочні моделі образні і концептуальні одночасно, цей компонент мислення залишається одним з основних в структурі проектної практики і в наші дні.

Дизайн-розробка включає ряд етапів — розробка концепції, виявлення конкретних цілей, аналіз об'єкту, проектування, розробка проектної документації, і нарешті, створення образу речі. Іншими словами виниклий у свідомості проектний задум, ідея усебічно обмірковується: вона конкретизується, перевіряється на доцільність і своєчасність, практичну можливість втілення, тобто її відповідність рівню розвитку технологій, допустимим фінансовим витратам і тому подібне і так далі. Будь-яка фірма виготовник товарів масового споживання, веде безперервний пошук ідей, прагне максимальним чином використати сумарний досвід, накопичений в дизайні, досліджує складові успіху товарів, що мають успіх на ринку. І тільки у тому випадку, коли все складається вдало і усі умови дотримані, починається процес матеріалізації у вигляді проекту. Проект концепту неодноразово перевіряється інженерами на технічну спроможність задуму, дизайнер вносить свої корективи в конструкцію з урахуванням реальних технічних можливостей. Завершальна стадія — спільна робота дизайнера і інженера по конструктивно-технічному і естетичному «доопрацюванню» образу в переважній більшості випадком перевіряється матеріальним макетом. І це цілком виправдано що акцент робиться саме на графо-пластичних формах моделювання, де наочність забезпечується за рахунок візуалізації образів за допомогою графіки, мультимедійного забезпечення і реального макету. Стара істина «краще один раз побачити, чим 100 разів почути» повною мірою застосовна при презентації будь-якого дизайн-проекта. Виконаний в різних матеріалах починаючи з доступного студентів-першокурсникові дизайн-відділення навчального закладу пінопласту і закінчуючи виготовленим на високотехнологічному устаткуванні дизайн-підрозділів великих фірм і незалежних дизайн-студій, макет — це свого роду 3D рендер дизайн-ідеї, матеріально-просторового зображення проекту.

Значущість макетної частини проекту можна наочно простежити на прикладі автопрома. Без перебільшення обов'язковою стала участь автомобільних брендів у світових автосалонах, де «проходять обкатку» розробки-прем'єри. Без участі в подібних шоу немислимо сьогодні просування нової моделі на ринок. Наочність проекту забезпечує деяка технічна документація, графічна частина, комп'ютерне моделювання, але головним тут виступає звичайно ж концепт — не лише невід'ємна частина проекту, але і його свого роду кінцева точка. На концептах, а іншими словами макетах в основному і аналізується резонанс численних фахівців, враховується реакція відвідувачів — потенційних покупців. Зібраний матеріал ретельно вивчається, і, тільки після цього приймається остаточне рішення про серійний випуск конкретної моделі. Визнані марки, що диктують авто-моду і мають великий досвід подібних авто шоу з великою часткою вірогідності, можуть прогнозувати успіх своїх концептуальних розробок. І, проте, історія знає ряд провальних презентацій, що ставила хрест на серійному виробництві тієї або іншої моделі. Позитивний резонанс, навпаки, вже на стадії концепту створює пакет потенційних покупців. Це, передусім, торкається ексклюзивних моделей, ви-

робництво яких планується обмеженими серіями. В умовах, коли ринок насичений товаром, а пропозиція частенько перевищує попит, найважливішою умовою успішності просування на ринок тієї або іншої продукції є правильний спланований і грамотно проведений маркетинг.

Реально ринок має свої закони. Україні, що встала на шлях ринкових стосунків багато що з того, що давно вивчене і прораховане розвиненими країнами здається важко збагненим. Та все ж багатство країни, і успішність її громадян мало залежить від голих бажань і нічим не підкріплених політичних заяв. Благополуччя стає можливим лише тоді, коли якість продукції, що випускається, досягає, а ще краще перевершує рівень світових стандартів, що багато в чому залежить від яскравих дизайнерських проєктів. Воістину, «красивий літак добре літає».

Буквально в течії одного покоління змінилися сам принцип створення і впровадження у виробництво нових розробок. У масі своїй заводські КБ з цілою армією креслярів за кульманами пішли в минуле. Біль звичними стали незалежні дизайн-студії на озброєнні яких останні досягнення сучасних технологій, які дозволяють практично повністю автоматизувати створення макету: 3D-принтер «вирушує» модель по комп'ютерному ескізу. Якість, швидкість, фантастика... але є одне «але» — у подібних пристроїв є істотний недолік — вони шалено складні і дорогі. Цей украй витратний високотехнологічний процес, можуть собі дозволити прямо скажемо «не бідні» дизайн-студії. Для інших реальнішим і доступнішим варіантом як і раніше залишається макет, виготовлений вручну.

Кваліфікований макетник може виготовити макет будь-якого рівня складності найвищої якості. Сила теплоти людських рук здатна «одухотворити» предмети, і ми навряд чи коли-небудь зможемо повною мірою усвідомити чарівну привабливість творчості. Жодна програма, як би детально і логічно строго вона не була розроблена, не один принтер яким би точним лазером він не був би оснащений, не в змозі відтворити енергетичну натхненність Майстра, я вже не говорю мати цієї енергетики.

В принципі спрощений ручний варіант копіювального верстата не складно виготовити і в домашніх умовах. У основі його лежить побутовий ручний фрезерний верстат, який вільно переміщається в 3 площинах (довжині, ширині, висоті). Фрезою копіюється те, що знімає пунктир з майстер-моделі і в результаті виходить досить точна копія в матеріалі. Креслення і принцип дії таких верстатів легко можна знайти в Інтернеті. Вони прості, дешеві, виготовлені з доступних матеріалів, а головне вони працюють! Я ні в якому разі не закликаю повертатися «в учора», але дизайнерові середньої ланки, не кажучи вже про студента навряд чи «по кишені» дивайси високих технологій, а ось подібні «ноу-хау» в окремих випадках можуть успішно вирішити виниклі проблеми.

Література:

1. Бойцов С.Ф. Комбинаторные идеи в дизайне //Техническая эстетика 1983. — №7. — С. 11–13.
2. Композиционные средства и приемы художественной выразительности в дизайне //Труды ВНИИТЭ. — М., 1982. — Вып. 13. — 118 с.

3. Васин С.А., Талашук А.Ю., Бандорин В.Г., Грабовенко Ю.А., Редько В.А., Морозова Л.А. Проектирование и моделирование промышленных изделий. – М.: Машиностроение. – №1. – 2004. – 692 с.
5. Методика художественного конструирования. – М.: ВНИИТЭ, 1970. – 50 с.

Говорун Алла Валентинівна, канд. пед. наук

Кузнецова Валентина Миколаївна, канд. пед. наук

Шеверницька Наталя Марківна, викладач

кафедра іноземних мов, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

АКТИВНІ МЕТОДИ НАВЧАННЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ІНШОМОВНОЇ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ СТУДЕНТІВ-ДИЗАЙНЕРІВ

Стратегічною метою сучасної освіти є формування високоосвіченої, інтелігентної, самодостатньої творчої особистості з інноваційним типом мислення і діяльності, здатної гідно відповісти на виклики сьогодення. Сучасні соціально-економічні умови і конкуренція на ринку праці зумовлюють необхідність володіння майбутніми фахівцями іноземною мовою як засобом міжкультурного спілкування на високому рівні. Тому першочерговим завданням сучасної вищої школи стає формування у студентів належного рівня іноземної комунікативної компетенції у різних видах мовленнєвої діяльності (говоріння, читання, письмо, аудіювання) як у побутовій, так і професійній сферах.

Як процес розвитку, іноземна комунікативна компетенція є зміною станів особистості у багаторівневій освітній системі. Як результат навчального процесу, вона відбиває взаємодію іноземних знань, умінь і ціннісних відношень особистості, а саме:

- знання, уміння та навички, необхідні для розуміння чужих і власних програм мовленнєвої поведінки, адекватних цілям, сферам, ситуаціям спілкування, зміст якої охоплює знання основних понять лінгвістики мови (стилі, типи, способи зв'язку речень у тексті), навички та уміння аналізу тексту та власне комунікативні надбання.
- знання мови, високий рівень практичного володіння як вербальними, так і невербальними її засобами на варіативно-адаптивному рівні залежно від конкретної мовленнєвої ситуації.

Іноземна комунікативна компетенція ґрунтується на складній і динамічній взаємодії відповідних умінь, навичок, знань і комунікативних здібностей студента. У формуванні іноземної комунікативної компетентності необхідно враховувати:

- мовну (лінгвістичну) компетентність, яка передбачає систему знань, умінь і навичок здійснювати іноземну комунікацію в типових ситуаціях навчальної, трудової та культурної сфер спілкування, читати і розуміти тексти різних жанрів та видів із різним ступенем розуміння їх змісту;
- соціокультурну компетентність, яка включає фонові знання (сукупність відомостей про соціокультурні особливості народу, мова якого

вивчається, та про стандарти комунікативної поведінки) прийняті в цій культурній спільноті;

- мовний і мовленнєвий матеріал, необхідний для розкриття соціокультурної інформації, реалії, вільні та сталі словосполучення, форми мовленнєвого етикету;
- навички і уміння оперування фоновими знаннями та мовним і мовленнєвим матеріалом соціокультурного плану.

Успішність формування компетенції залежить від рівня розвитку умінь, сформованості мовленнєвих навичок, обсягу набутих і засвоєних знань. Крім традиційних методів, у практиці педагогіки вищої школи України за останні двадцять років великого розповсюдження та застосування набули й інші методи навчання, які ми називаємо нетрадиційними. Серед них певної уваги заслуговують так звані «активні» методи навчання. Особливістю є спонукання студента та викладача до активності, обов'язкову взаємодію в процесі навчання студентів між собою чи з іншими суб'єктами навчально-виховного процесу.

Слід зазначити, що для формування іншомовної комунікативної компетенції, студент повинен вміти здійснювати і коригувати власну комунікативну поведінку. Це важливо у процесі іншомовного мовлення у різних типах монологічних висловлювань відповідно до конкретної ситуації спілкування (контексту), мовленнєвого завдання й комунікативного наміру згідно правил міжкультурного спілкування. Цьому сприяє використання активних методів навчання на заняттях з іноземної мови. Ціллю таких методів навчання є забезпечення розвитку особистостей студента на основі виявлення його індивідуальних особливостей та здібностей. Такі методи навчання дозволяють розвивати мислення студентів-дизайнерів, розширюють та поглиблюють їхні професійні знання й одночасно розвивають практичні вміння.

При використанні активних методів навчання викладач та студенти співпрацюють один з одним під час занять, таким чином студенти перетворюються із пасивних слухачів, що підкоряються директивам викладача, до активних учасників навчального процесу. Найбільш розвитою формою активних методів навчання є методи інтерактивні, тобто такі, що характеризуються широкою взаємодією не тільки студентів і викладача, а і студентів між собою. Використання таких навчальних технологій дозволяє задіяти всіх студентів між собою в активну роботу, забезпечити кожному посильну участь у вирішенні проблем.

Якщо у традиційній системі навчання основними і найбільш компетентними джерелами знань виступали викладач та підручник, то тепер викладач виступає у ролі організатора самостійної пізнавальної діяльності студентів, компетентним консультантом та помічником, знання ж отримуються у результаті самостійної пізнавальної активної діяльності.

Таким чином, у студентів-дизайнерів розвивається критичне мислення, формуються комунікативні навички, здібність до співпраці та взаємодії.

Головним стає не тільки засвоєння іноземної мови як предмету, а розвиток аналітичних дослідницьких вмінь, комунікативних навичок, умінь аналізувати ситуацію, що є важливими чинниками у формуванні іншомовної компетенції.

Горб Ганна Геннадіївна, Полетаєва Ганна Нораїрівна

кафедра "Дизайн", Херсонський національний технічний університет

ОБРАЗ ЖІНОЧОГО ПЕРСОНАЖУ ЯК СКЛАДОВА КОМП'ЮТЕРНИХ ІГОР

Мета даної статті – розкрити поняття ідеального жіночого образу через жіночий персонаж комп'ютерної гри. Для розкриття теми будуть взяті три видатних країни-виробника у сфері комп'ютерних ігор – США, Англія та Японія.

В 1998 році компанія Capcom випустила гру, яка невдовзі підкорить весь світ ігрової індустрії. Назва цієї гри – Resident Evil 2. Головним жіночим персонажем була – Клер Редфілд. В 1997 році вийшла перша частина ігри Resident Evil, яка була стверджена, як промо. У цій грі головну жіночу роль виконала Ельза Уокер – студентка коледжу та любителька мотоциклів і швидкої їзди, вона була перетворена в сестру Кріса Редфілда, Клер. Її зовнішність та концепція залишилися практично без змін.

Образ Клер, зовнішній вигляд, одяг має своє пояснення. Так, наприклад, одяг. У 90-х роках ХХ століття в Японії розвивалися молодіжні субкультури. Одяг Клер, підпадає під суміш двох, пануючих субкультур того часу – це Гяру (когяру) та Фрутс (стиль Харадзюку). Перший стиль розвивався у першій половині 90-х років ХХ століття, а стиль Фрутс – друга половина – кінець ХХ століття. Кожному стилю притаманні свої риси. Стиль Гяру – це образ дівчини-школярки, яка має зухвалу поведінку. Головними рисами було самовираження у зовнішньому вигляді, рожевий та яскравий колір у речах, та чоботи із платформою. Стиль Фрутс – це демократичність, можливість будь-якої людини долучитися до моди, незалежно від фінансових можливостей, а також це поєднання непоєднуваного.

За уявленням японок, вродлива жінка – це висока, струнка європейка з великими очима та світлим волоссям. Варто зазначити, що японки за своєю статурою – це невисокого зросту жінки з темним волоссям та вузькими очима. Дивлячись на Клер, можна сміливо сказати, що цей образ японського походження, адже обличчя відповідає культурі створюваних зазвичай персонажів аніме – великі очі, струнка, довгонога дівчина.

Протягом 13 років існування ігри Resident Evil, образ Клер зустрічається п'ять разів. Кожного разу, Клер упізнається. Розробники та дизайнери час від часу змінюють одяг персонажу, але пропорції та концепції залишаються незмінні. Те, що розробники час від часу змінюють одяг може бути пов'язано зі зміною тенденцій у субкультурах або смаку суспільства.

Інший жіночий персонаж представлений у грі від компанії Blizzard Entertainment, яка має назву World of Warcraft. Ця гра розроблена у жанрі

RPG, тому всі персонажі створені таким чином, щоб відповідати навколишньому середовищу – середньовікові споруди, розбудовані міста, кузня, старі бібліотеки та міста.

Перший World of Warcraft з'явився у 2004 році. Тож, у першій версії з серії ігор World of Warcraft відразу видно, що розробники – американська компанія, адже на вибір відразу надається велика кількість можливого типу обличчя. Також форми обличчя – кругле, овальне, прямокутне; колір очей – блакитний, зелений, коричневий, сірий. Слід сказати про колір шкіри – від світлого до смаглявого, колір волосся – від брюнетки до шатенки. При виборі типу обличчя, кольору очей, волосся статура залишається незмінною. На вигляд статура уявляє собою фігуру моделі європейського походження.

Якщо говорити про зовнішність, яку розробники вклали в гру та персонажів, треба зазначити, що це пов'язано з різноманіттям американської нації. Американська нація включає в себе англійців, шотландців, ірландців, німців і менш численних голландців та афроамериканців. Таке положення рушило розробниками, адже цільова аудиторія – перш за все, американські діти, кожна дитина може бути представником будь-якої з вищезгаданих націй. Тому, щоб не ображати користувача, розробники створили зовнішність та варіанти елементів зовнішнього вигляду на вибір користувача – гравця.

Що стосується корінних американців – це племена індіанців, які мали темний колір очей, темне пряме волосся та трохи завузькі очі. Тому, характеризувати жіночий персонаж даної гри з точки зору корінних американців, буде не вигідним, адже не буде знайдено збігу у зовнішньому вигляді та описанні індіанців. Протягом 9 років існування гри World of Warcraft – це п'ять оновлень, жіночий персонаж залишається концептуально незмінним. Стосовно цього висловився дизайнер-розробник, Кріс Робінсон: «Ми повністю переробимо всі деталі моделей персонажів, проте необхідно зберегти їх вигляд і ту унікальність, яка робила їх вашими персонажами».

Англійська нація представляє загальній увазі персонажа – Лару Крофт, головну героїню серії ігор Tomb Raider від розробників Core Design. Що стосується історії створення, то спочатку Тобі Гард (творець Лари Крофт) зосередився на створенні персонажа, найбільш відповідного на роль шукача пригод і розкрадача гробниць, тому він задумав такий собі клон Індіани Джонса. Однак, такого головного героя порахували неприпустимим, і Гарду довелося створити нового. Спочатку це була латиноамериканська жінка на ім'я Лаура Круз (Laura Cruz), пізніше її «переробили» в англійку, ім'я якої було взято з телефонної книги через те, що звучало «по-британськи дружеско». Якщо говорити про зовнішність персонажа, то слід зазначити, що Лара Крофт – не є типовим англійським представником. Річ в тому, що Тобі Гарда при створенні образу надихнула Нене Черрі (популярна в той час поп-співачка). Нене Черрі не є представником англійської культури - це шведська співачка, але має латиноамериканську зовнішність – смаглявий тип шкіри, темне кучеряве волосся, карі очі та пишні губи.

За таким розкладом можна сказати, що образ Лари Крофт, який був створений у 1996 році, а надалі лише графічно поліпшувався, має своє коріння – це співачка Нене Черрі.

За 8 років існування ігри від англійської компанії Core Design – це шість ігор із серії Tomb Raider, Лара Крофт потерпіла незначні зміни, в цілому – це поліпшення графічного матеріалу та незначні зміни зовнішності та аксесуарів. Обов'язково треба зазначити, що персонаж було створено лише один раз концептуально. Послідуюча переробка була зроблена лише на рівні графічного виконання. Персонаж повинен упізнаватися, тому розробники не заглиблювалися в зміну зовнішності на корінному рівні та навіть одягу для того, щоб залишалася концептуальна єдність.

При створенні образу Лари Крофт розробники відійшли від рис, які притаманні жінкам англійської нації, вони вирішили ідеалізувати образ, та крім місця народження, національності та титулу герцогині, розробники не вклали ніяких англійських рис. Натяк на розробників є лише в оточенні гри та заставках, в яких присутні англійські моменти.

Тож, потрібно сказати, що при перегляді декількох країн-виробників ігрової продукції, а саме – Америки, Англії та Японії, слід зазначити, що кожна країна уявляє концепт жіночого образу по-різному. Так, наприклад, японці вважають, що жіночий персонаж, повинен бути вираженим та яскравим, англійці вважають, що жінка повинна мати виражені форми та бути привабливою, американці вкладають різні версії зовнішності, які всі схожі між собою. Але, розробку жіночого персонажу поєднує одне – це ідеалізація, кожна країна-виробник прагне досягнути розробки персонажу таким чином, щоб досягнути ідеального образу.

Прагнення кожного виробника до ідеального образу може бути різним, але всі вони спираються на загальну схему, – це опис зовнішності, зокрема – це обличчя – колір та розмір очей, форма губ та носа, зачіска, а далі йде формування пропорцій тіла – або модель, або жінка з вираженими пропорціями. Навіть при створенні ідеального образу країна-виробник вкладає в жіночий персонаж своє бачення жіночої краси, та атрибути, які притаманні тій, чи іншій країні.

Горбатенко Людмила Павлівна

доцент, доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

«КОЛЬОРОЗНАВСТВО» В СУЧАСНІЙ ДИЗАЙНЕРСЬКІЙ ОСВІТІ

«Кольорознавство» є основою колористичної грамоти для студентів дизайнерських напрямів. «Кольорознавство» належить до циклу дисциплін природничо-наукової підготовки студентів, яка сприяє розвитку колористичного мислення, вміння кольорового втілення ідей, задумів та почуттів, вивчає систему постійно діючих закономірностей взаємодії кольору та світла. Як навчальна дисципліна, яка розглядає методологічні основи та

теоретичні положення колірної гармонії, «кольорознавство» сформувалося у 60-ті роки минулого сторіччя в творчому середовищі Харківської художньої школи завдяки старанням видатних діячів образотворчого мистецтва В. Ермилова та М. Шапошникова, внаслідок чого була створена учбова лабораторія кольорознавства у Харківському художньо-промисловому інституті з метою вивчення властивостей кольору та засобів його гармонізації для забезпечення високого рівня підготовки фахівців нових дизайнерських напрямів у навчанні. Досвід викладання «кольорознавства» згодом поширився на інші спеціалізовані учбові заклади Харкова, Києва, Львова, Запоріжжя, Донецька та ін.

Метою вивчення дисципліни «Кольорознавство» є опанування та вміле використання у живописній практиці фізіологічних основ колірнього зору, а також основних закономірностей колірної композиції.

До головних задач курсу належить вивчення студентами фізичної природи кольору та набуття практичних навичок роботи з матеріалом.

В результаті вивчення дисципліни «кольорознавство» студенти набувають наступні знання:

- основні категорії і проблеми кольорознавства;
- систематика, класифікація, ієрархія кольорів;
- принципи побудови колірної гармонії і вираження колірних переваг;
- принципи організації колірнього простору композиції та середовища;
- психологічний вплив кольору, колірні асоціації, символіка кольору.
- При проходженні курсу «кольорознавство» студент набуває навички роботи з матеріалом, фарбами у техніці гуаш, а також може:
- вільно володіти прийомами роботи з кольором;
- побудувати будь-який стан загального світлотного тону композиції або середовища;
- побудувати будь-яку колірну гаму (загальний колірний тон) композиції або середовища.

Кольорознавство розкриває багатогранність пізнання, що базується на поєднанні в кольорі об'єктивного (світло) та суб'єктивного (почуття). Саме в такій єдності слід вивчати кольорознавство митцям, для яких закономірності прояву об'єктивних (фізичних) чинників існування кольору тісно пов'язані з його суб'єктивними (фізіолого – психологічними) рефлексіями. Так, приміром, з'ясування цих питань допоможе наблизитись до розуміння кольорової гармонії при створенні образної цілісності будь-якого твору, адже закони гармонізації закорінені в об'єктивно існуючих закономірностях кольоросприйняття. Найбільш ефективними формами та методами роботи є практичні заняття. Ряд завдань ретельно підібраний та логічно побудований. Кожне наступне завдання базується на попередньому, здобуті знання та навички у вже виконаних завданнях прискорюють більш осмислений рух наступних завдань.

Відповідно до вимог освітньо-кваліфікаційної характеристики майбутнього фахівця алгоритм вивчення дисципліни з урахуванням

міждисциплінарних зв'язків має забезпечити сучасний рівень підготовки художників промислового та графічного дизайну, інтер'єру та обладнання, їх здатність творчо вирішувати завдання до дипломної роботи.

Таким чином, «кольорознавство» є вельми важливим чинником формування світогляду, художнього смаку, вишуканого стилю, гармонійної творчої особистості та високо професійного рівня підготовки фахівців усіх галузей сучасного мистецтва та дизайну, що особливо актуально в умовах євроінтеграції.

Дуднік Майя Георгіївна

ст. викладач, Запорізький національний технічний університет

РОЛЬ ЕРГОДИЗАЙНУ В СУЧАСНІЙ НАВЧАЛЬНІЙ АУДИТОРІЇ

Говорячи про ергодизайн з певною обережністю можна навести асоціацію з виразом, що існує в храмах наук і мистецтв «... тут і стіни навчають». Так кажуть про вузи, що володіють багатою історією та традиціями. Пояснюють це наявністю особливої енергетики в навчальних закладах.

Однак, відкидаючи метафізику подібних висловлювань і спираючись на науковий підхід, можна припустити, що матеріальне наповнення навчальних аудиторій створює інформаційне поле середовища приміщення. Вплив середовища існування на інтелектуальний потенціал людини описано в різних джерелах і досить відомо. Зокрема, можна стверджувати, що діти, які живуть у великих культурних мегаполісах, змалку вбирають велику кількість інформації, що надходить ззовні і володіють завидним кругозором в порівнянні з однолітками, позбавленими культурного оточення. Таким чином можна говорити про інформаційний та інтелектуальний вплив навколишнього середовища на свідомість людини.

Перевішивши сказане в дослідну площину має сенс проаналізувати ситуацію і сформулювати питання:

- як організувати середу, що мотивує до навчання і творчості?
- що є психологічною складовою ергодизайну?
- які необхідні дослідження для створення сучасної навчальної аудиторії?
- якими якими повинна володіти соціальна група в умовах навчального процесу?
- як посилити когнітивні можливості людини методами дизайну середовища навчальної аудиторії?

Ергодизайн є новим видом проектної діяльності, відмінної від традиційного ергономічного та художньо-конструкторського проектування. Феномен «ергодизайну» є взаємодія ергономіки та дизайну – двох самостійних галузей наукових знань, що мають свій концептуальний апарат, методологію, свої принципи наукових досліджень. А оскільки механізм ергодизайну полягає в об'єднанні засобів ергономіки та дизайну, термінологічне поле феномену «ергодизайну» широке і різноманітне.

Для того, щоб повною мірою зрозуміти сутність ергодизайну, причини його появи, сучасний стан і тенденції розвитку, необхідно розглянути детально кожен складову категорію. Вивчаючи тісну взаємодію ергономіки та дизайну, відомий дизайнер Д.А. Арзікан стверджував, що воно підвищує якість життя і технологічного середовища. Аналогічної думки дотримувався провідний ергономіст В.М. Муніпов, вважаючи, що «ергодизайн орієнтований на поліпшення якості життя людей, включаючи і життя на роботі».

У структурі ергодизайну акцент в силу своєї смислової значущості, припадає на дизайн. У зв'язку з цим генеральною метою дизайну є перетворення матеріально-предметного середовища. Отже, людська діяльність, в широкому розумінні цього слова, здійснювана в предметному світі шляхом взаємодії з елементами цього світу з метою задоволення зростаючих людських потреб (в праці, відпочинку, спорті, освіті тощо), створює основу для взаємодії дизайну та ергономіки в ім'я вдосконалення такого світу, з яким пов'язана життєдіяльність людини в усіх сферах його перебування.

Сучасний науковий підхід до проектування промислових виробів і предметного середовища немислимий без використання знань ергономіки. Саме тому головна теза однієї з фундаментальних робіт останніх років з людського фактору В.М. Муніпова і В.П. Зінченко говорить: «Будь-яка проектна творчість не може здійснюватися поза зв'язком з ергономікою».

Теоретична основа ергодизайнерського проектування – це концепція функціонального комфорту. Стан функціонального комфорту не має нічого спільного з бездіяльністю, навпаки, цей стан виникає в процесі ефективного виконуваної діяльності. Емоційним аспектом функціонального комфорту є задоволення від роботи. Таке задоволення багатовимірне. Окремими його компонентами є ставлення до мети, процесу, змісту і умов діяльності. Головним компонентом в структурі задоволення від роботи є ставлення до мети діяльності.

Функціональний комфорт можна розглядати як узагальнений критерій оптимізації системи «людина – знаряддя праці-робоче середовище», як оптимальний психофізіологічний стан людини в процесі активної діяльності, що виявляється у вигляді позитивних емоційних реакцій, і як критерій адекватності предметного оточення індивідуальним можливостям людини. Функціональний комфорт виступає мірилом ергономічної досконалості як окремих дизайнерських рішень, так і дизайн-проектів в цілому. Позитивне емоційне ставлення до діяльності обумовлює адекватну мобілізацію психофізіологічних процесів, нервових і психічних функцій.

Сучасне суспільство живе в час інформаційних технологій, тому особливий інтерес уособлюють сфери когнітивної та організаційної ергономіки, як методи підвищення інтелектуального потенціалу і мотивування до творчості учасників освітнього процесу. Адже когнітивна ергономіка – це ергономіка пізнання, пов'язана перш за все, з психічними процесами, а організаційна дозволить отримати практичні результати досліджень. Таким чином, існує необхідність підвищення когнітивних здібностей індивідуума навчальній

аудиторії методами ергодизайну як інноваційного напрямку проектної діяльності. При цьому важливо, щоб діяльність учнів проходила з низькими нервово-психічними витратами (психофізіологічної ціною діяльності) і навпаки високим функціональним комфортом.

Розроблені деякі підходи у розробці ергодизайну.

Це **системно-діяльнісний підхід**, який можна проілюструвати словами: «Єдиний шлях, що веде до знання – це діяльність» Б. Шоу. У доповіді міжнародної комісії за освітою для 21 століття під головуванням Жака Делора «Освіта: прихований скарб», сформульовано «4 стовпи, на яких ґрунтується освіта: навчитися пізнавати, навчитися робити, навчитися жити разом, навчитися бути» (Ж. Делор)

- Вчитися знати, мається на увазі, що той хто навчається щодня конструює своє власне знання, комбінуючи внутрішні і зовнішні елементи;
- вчитися робити фокусується на практичному застосуванні вивченого;
- вчитися жити разом актуалізує вміння відмовитися від будь-якої дискримінації, коли, всі мають рівні можливості розвивати себе, свою сім'ю і свою спільноту;
- вчитися бути акцентує вміння необхідні індивіду розвивати свій потенціал. По суті справи він визначив глобальні компетентності необхідні людині, щоб вижити в сучасному світі.

Поліефекторний метод – «метод одночасної реєстрації реакцій організму використовується для оцінки психофізіологічних параметрів у процесі виконання людиною різних видів сенсомоторної діяльності.

Анатомічний і антропометричний методи. Облік людського чинника при створенні техніки і формування середовища життя людини вимагає насамперед даних антропології. Сучасне розуміння антропології включає культурно-історико-соціологічні аспекти, в тому числі екологію, етику, культурологію.

Потреба в ергономічних знаннях у проектуванні та дизайні визнається усіма фахівцями, які беруть участь у створенні предметного середовища. Разом з тим, подібні твердження часто носять декларативний характер.

Комплексне врахування людського фактору забезпечує не тільки більш ефективне протікання окремих фізіологічних і психологічних процесів у різних умовах зовнішнього середовища, вдале використання біометричних показників людини, але і позитивний вплив на діяльність людини в цілому.

Таким чином для того щоб відповісти на поставлені питання необхідно врахувати ряд факторів, пов'язаних з різними аспектами людської природи і діяльності. Для створення оптимальних умов навчальної та професійної діяльності ще на передпроектному етапі розробляється ергономічна модель тимчасового предметно-просторового рішення з передачею дизайнерам кількісних даних, що визначають оптимальні та допустимі межі функціонального сенсорного і моторного простору, його розміри, ціну відхилень від рекомендованих меж як виробу в цілому, так і окремих зон активності людини.

Ергономічне дослідження дозволяє запропонувати нову концепцію підходу до реалізації проектних робіт. Воно передбачає включення в ергономістів вже на ранній стадії проектування – операції обстеження. Етап роботи з предметною діяльністю користувача шляхом виявлення того, як оптимізувати психологічні та фізіологічні реакції працюючого за допомогою предметного середовища, інтерпретації особливостей взаємодії людини з середовищем, реалізується шляхом виділення граничних і допустимих кількісних показників діяльності за психологічними фізіологічними чинниками. Виявляються психологічні домінанти діяльності, рівень і особливості реалізації знань і умінь в просторі і часі.

Передпроектна ергономічна модель – є система ергономічних даних, що надаються, дизайнерові на перших стадіях роботи зі створення естетично досконалого виробу, заснованого на аналізі відповідного виду діяльності. Ці дані постають у вигляді взаємозалежної системи розмірів, тимчасових характеристик, що забезпечують взаємне розташування значущих для діяльності користувача елементів предметного середовища. Отримана внаслідок подібних розробок форма простору, зокрема навчальної аудиторії, створює умови для продуктивного і ефективного виконання заданої діяльності, забезпечуючи відповідність естетично наповненого простору, психологічним і фізіологічним можливостям, особливостям і потребам учня.

Дуляницька Людмила Петрівна

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ТРИКОТАЖ ЯК ЗАСІБ ЕКО-ДИЗАЙНУ

Нова система цінностей в дизайні направлена на подолання екологічної кризи в світі. Формування нових основ світосприйняття означає перехід до етапу гармонізації співіснування людини і природи. Перехід до екологічного мислення означає утвердження екологічного гуманізму в якості основоположної установки в діяльності людини.

А отже, тема еко-тренду в дизайні є досить актуальною та популярною. Її розвиток відбувається в умовах кардинального перегляду цивілізаційних стратегій і зміни ціннісних орієнтирів. Екологічна тематика досить широко представлена в розробках XXI століття. Є багато досліджень теоретиків на засадах еко-тренду в сфері промислового, предметно-просторового, графічного та дизайну одягу. А фундаментальних робіт з питання екологічного напрямку трикотажу в Україні поки не існує, не зважаючи на те, що трикотажні вироби серйозно потіснили одяг з тканини. Зараз вже неможливо уявити гардероб будь якої людини без нього. В'язання є досить популярним не тільки для елементів гардеробу, а й в предметному середовищі. Головна причина такого феномену полягає в універсальності, ергономічності та економічності трикотажу, а також його екологічності.

Властивості трикотажу сприяють розвитку екологічного дизайну загалом. Тому необхідно розглянути та класифікувати його принципи та засоби еко-сегменту на основі існуючих світових прикладів. Для подальшого використання в сучасному дизайні одягу.

Представлені гіпотези авторів: Д.Ю. Ермилова, Н.Б. Маньківської, Ю.А. Сосницького пояснюють, що на сучасному етапі розвитку термін «екологічний дизайн» трактується не інакше як галузь комплексної дизайнерської діяльності, яка прагне до реалізації в проєктованих об'єктах зближення вимог природного середовища і культури. Це викликає необхідність врахування цінностей, досягнутих попередніми поколіннями у сфері взаємовідносин людини і природи.

Отже екологічний аспект у дизайні костюма повинен бути орієнтований на екологічності технології фарбування й обробки текстилю, максимальну економію природних ресурсів (вода, електроенергія) і матеріалів, здатних поповнюватися і відновлюватися, на урахування довговічності виробу для того, щоб співвідношення витрат і тривалість функціонування виробу було оптимальним.

Базуючись на визначеннях еко-тренду та на основі аналізу робіт дизайнерів одягу принципи та засоби еко-тренду можна поділити на дві великі групи: еко-споживання та еко-виробництво.

Екологізація споживання – принцип, спрямований на вирішення проблеми надмірності. Орієнтований на створення речей, які слугуватимуть інструментом для створення стилю, щоб звільнити споживача від тиранії мінливої моди. Цю групу можна поділити на 5 підгруп:

1. Контрмода, «повільна мода» – дизайн-проєктування, позбавлене основних закономірностей моди – мінливості, тобто створення зразків класичних стилів; спосіб, що використовується всесвітньо відомими брендами з ustalеною цільовою аудиторією.

2. Дизайн-проєктування багатофункціональних речей, відповідних ідеї мінімального гардероба, що складається з речей, придатних для будь-якого випадку і не належать до якої-небудь асортиментної групи. Подібна універсальна річ може замінити собою безліч інших. Завдяки простоті, але в той же час витонченості і оригінальності крою мінімалізм сприймається як справжній прояв духу часу.

3. Секонд-хенд (англ. second hand – дослівно «друга рука»). Щороку тони текстильних виробів викидаються на смітник та купчуються на складах для зберігання відходів. До 95 відсотків старої одягу можна знову використовувати завдяки секонд-хендам. В Україні вони є досить популярними (особливо серед молоді) і це дуже позитивно впливає на еко-споживання одягу. На основі аналізу асортименту десяти секонд-хендів зроблено висновок, що 80 відсотків товару – це трикотажні вироби.

4. Індивідуальне пошиття також стало одним із засобів еко-моди. Створення одягу, який ідеально сидить по фігурі, відрізняється якістю та повніс-

то відповідає бажанням споживача, збільшує час його експлуатації та зменшує кількість придбаного одягу.

5. Шеббі-шик (англ. shabby chic – дослівно «потертий шик») – напрям дизайн-проекування одягу, який базується на перекроюванні або декорування старого одягу, таким чином створюючи нові речі (нове життя старим речам). Приклади поєднання трикотажу з легкими тканинами та мереживом дуже часто зустрічаються в світовій практиці.

Екологізація виробництва – принцип орієнтований на грамотному використанні природних і перероблених ресурсів. Враховуються стандарти вирощування волокна і процес їх переробки, технологічне обладнання підприємства (тобто використання альтернативних джерел енергії, налагодженої логістики, оптимізації витрати води, скорочення використання шкідливих речовин та барвників, турбота про гідні умови праці, інформування споживачів про кількість відходів і вжиті заходи), а також способи конструювання одягу.

Отже, виділені наступні способи проектування трикотажного одягу відповідно до екологічних стандартів на підставі принципу еко-виробництва:

1. Застосування енергозберігаючих технологій (сонячних батарей, енергії вітру, водозберігаючих технологій поливу тощо).

2. Екологічна сировина (волокна, барвники). Вони вважаються екологічно чистими тільки тоді, коли при їх вирощуванні виконуються наступні вимоги: вирощування в контрольованому біологічному господарстві у відповідності з екологічними критеріями без застосування пестицидів, інсектицидів, гербіцидів; використання органічних добрив і з дотриманням сівозміни; ручна збірка продуктів, що виключає застосування хімікатів для полегшення процесу збору; відмова від використання генетично модифікованого насіння рослин та відмова від використання шкідливих барвників і хлорних відбілювачів [2].

3. Безвідходне виробництво (скорочення або відсутність текстильних відходів при виробництві одягу, є частиною більш широкого поняття «стійка мода»).

4. Волокна, отримані шляхом вторинної переробки. Вторинна переробка на етапі сучасного розвитку є одним з найпопулярніших способів вирішення проблеми забруднення навколишнього середовища. Сировиною для вторинної переробки служать багато невід'ємних атрибутів нашого століття, такі як пластикові пляшки, обгортковий папір, рекламні банери, поліетиленові пакети, а також застарілі речі тощо.

На основі фундаментального аналізу еко-сегмента в дизайні, можна зробити висновок, що трикотаж є не тільки актуальним, а й дійсно діючим методом екологізації споживання та виробництва дизайн-об'єктів. І приклади робіт зі всього світу це підтверджують.

Література:

1. Єрмилова Д.Ю. Экологическое направление в дизайне одежды / Д. Ю. Єрмилова // Сб. научн. тр. – Сб. М.: ГАСБУ, 1997.- С. 12-40.

2. Кулишова Є. Перспективи развития дизайна: Экологический аспект / Є. Кулишова // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В. Я. – Х. : ХДАДМ, 2007. – №10. – С. 46-50.
3. Маньковська Н.Б. Париж со змеями / Н. Б. Маньковська // Введение в эстетику постмодернизма. – М.: Наука – пресс, 1994. – с. 220.
4. Сосницький Ю.А. Основні позиції теорії сучасного екологічного дизайну/ Ю.А. Сосницький // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В. Я. – ХДАДМ, 2014. – № 3. – С. 24-27.

Дяченко В.Ю.

старший викладач кафедри ДТСЛК, Харківський національний технічний університет сільського господарства ім. П. Василенка

МУЛЬТИСЕНСОРНІ ПРОЕКТНІ КОНЦЕПЦІЇ В ЛАНДШАФТНОМУ ДИЗАЙНІ

В останні десятиріччя реалізується прагнення проектувати об'єкти ландшафтної архітектури, котрі знаходились би в рівновазі з природою та людиною. Серед різноманітності сучасних садів можна виділити особливу групу. Це не сади в буквальному, традиційному розумінні, а, скоріше, інсталяції, які «розмовляють» з глядачем на мові знаків та символів. Сюди можемо віднести кінематичні сади, сади артефакти, сади інсталяції та ін.

«Зміни – ось основні умови буття». Ці слова з «Білого маніфесту» Лючіо Фонтана (Lucio Fontana). В Маніфесті підкреслюється думка про те, що зміна матеріальних умов та парадигм сприйняття наклала свій відбиток на поведінку індивіду, його сенсуальне бачення середовища. З'являється думка про створення багатовимірного мистецтва, яке включає в себе велику кількість компонентів, таких, як колір, звук, запах, рух відображень, котрі, поєднуючись, створюють особисте мультисенсорне середовище. Звуки та запахи стають своєрідними помічниками дизайнера в побудові його проекту.

Особливо яскраво це проявляється в ландшафтному дизайні, коли індивід може скласти уявлення про ділянку або сад, виходячи з суб'єктивних, суто індивідуальних відчуттів. Використання звуків та запахів в певному ландшафтному проекті дає змогу розширити горизонти дизайнерському задуму і визначити розвиток всієї майбутньої роботи над дизайн проектом. Мультисенсорний дизайн дозволяє людині більш точно сприймати характер оточуючих його об'єктів, предметів, простору. Мультисенсорність відчуття оточуючого середовища дає змогу людині точніше ідентифікувати себе в цьому середовищі, а також сприймати предметний світ не на одному, а на декількох рівнях сприйняття.

По Теду Смайту ідеальним дизайн об'єктом вважається той об'єкт, котрий має змогу впливати на 3-4 органа відчуттів одночасно. Як правило, ландшафтний дизайнер в своїх проектах не рідко використовує візуальні прийоми впливу на людину (колір, форма, фактура). Іноді це супроводжується також певними звуками (фонограми, шуми, пташиний спів і т.п.).

Світ звуків в рамках ландшафтного дизайну підсилює враження та сприяє розширенню сприйняття дизайн об'єкту. Це і гра вітру серед листя дерев та трав, звуки падаючих крапель води під час та після дощу, та ін.. Вищезгадані засоби мультисенсорної культури в полі ландшафтного дизайну привели до появи садів досить незвичайних форм та змісту. В цих садах, під час взагалі не має рослин, вони поступаються своїм місцем незвичайним матеріалам, формам, оптичним ілюзіям, іманентним станам природи. В центрі уваги цих витворів постає людина, яка свідомо переживає те, що вона сприймає і робить. Ілюстративні в цьому контексті арт-сади Марти Шварц, Макато Сей Ватанабе, Ліліани Мольта. Сади-артефакти, які проектував Франціско Інфанте, свідчать перед людством про полісенсорність світу як такого. На думку Інфанте: «Такі об'єкти-артефакти об'єднують в собі безліч мультисенсорних зв'язків, котрі допомагають відчутти об'єкт глибше, та різнобічно». Таким об'єктом-артефактом для нього є дзеркальна поверхня, котра будучи інстальована в природне середовище трансформує сприйняття об'єкту. Там, де взаємодіють артефакт та природа виникає певне «ігрове поле», це є каркас в середині якого є змога розпоряджатися атрибутами самої природи: сонячним світлом, відображеннями, відблисками, снігом, землею, небом і т.п. Дизайнер знаходиться в епіцентрі ігрового поля. Отже він має можливість маніпулювати складовими формотворення тих елементів, які є для нього важливі.

Роботи ландшафтних архітекторів Деана Кардасіса (Dean Kardasis) та Джеймса Розе (James Rosé) відрізняються пошуком нових форм впливу саду-артефакту на людину. В їхніх проектах вбачається глибока зацікавленість ефектами світла, тіні, звучання простору: Вони вважали, що сад повинен бути перфорованою звучною структурою, через яку я маю змогу ходити. Тактильно-сенсорний напрямок в новій парадигмі саду намагається розвинути молодий дизайнер Енді Као (Andy Kao), котрий розкриває нові тактильні якості звичайного скла та скляної крихти та обґрунтовує використання цих матеріалів в сучасних садах. Дизайнер використовує здатність скла змінювати свій колір під впливом освітлення, вологи, пара і т.п. По задуму дизайнера, покриті скляною крихтою поверхні можуть продукувати різноманітні запахи, викликаючи складний полісенсорний емоційний фон, завдяки якому відбувається сприйняття дизайн об'єкта в рамках мультисенсорної парадигми. Можемо згадати також роботу Раймунда Гірке «Всередині сірого звуку», яка була виконана для Міського саду міста Брно.

Як бачимо в постіндустріальну епоху інший сенс набуває уживання продукту дизайну, згідно з Д. Кемпбеллом «якщо раніше це було уживання хліба насущного, то тепер це уживання символів та відчуттів». Змінилось саме уявлення про формотворення, яке має сенсорне навантаження, цінності об'єкту, який конструюється тепер за допомогою мультисенсорних символів, котрими наділяє речі дизайнер.

Завадська О.І.

*здобувач, Харківський національний
університет будівництва та архітектури*

**ЕРГОНОМІЧНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРНОГО
СЕРЕДОВИЩА ДОШКІЛЬНОГО ЦЕНТРУ РОЗВИТКУ ДИТЯТИ
(ДЛЯ ДІТЕЙ З ПОРУШЕННЯМ ОПОРНО-РУХОВОГО АПАРАТУ)**

Активний розвиток соціальної і економічної сфери суспільного життя приводить до виникнення цілого ряду проблем, що знаходять відгук у всьому світі. Екологічна проблема, породжена сучасністю, є найбільш важливою, оскільки вона спричиняє за собою генетичні зміни в організмі людини, що неминуче приводять до розвитку психічних і фізичних патологій і захворювань. Проблема надання допомоги особам з обмеженими можливостями належить до найбільш актуальних, оскільки зростання чисельності інвалідів виступає як стійка тенденція нашого соціального розвитку. В даний час безперервно збільшується і кількість дітей з різними відхиленнями в розвитку. Серед таких дітей – інвалідів 2,5% складають діти з ураженням опорно-рухового апарату (включаючи колясочників), 5% сліпі і слабозрячі діти, 11% глухих і з послабленим слухом, 3,5% діти з важкими порушеннями мовлення, останні відносяться до наймасовішої медичної категорії хворих дітей, до дітей з психічними відхиленнями. У зв'язку з цим особливого значення набуває аспект соціальної адаптації інвалідів. Вирішення неминучих протиріч між аномальними і здоровими людьми здійснюється їх соціальною реабілітацією. Під реабілітацією розуміється відновлення максимально можливої міри праці – і життєздатності, включення в суспільне життя людей з фізичними недоліками. Безперечно, реабілітація є найбільш ефективною, коли вона проводиться якнайшвидше після виявлення аномалії, і саме для цього дитину необхідно помістити у найбільш адаптоване для лікування середовище. Для дітей – інвалідів необхідні спеціальні виховні і загальноосвітні установи, а також пристосування до їх особливостей звичайних дитячих садів і шкіл, де, як показує зарубіжний досвід, вони краще вчаться та адаптуються до життя. Урахування антропометричних особливостей дітей з певними фізичними порушеннями може сприяти інтеграції в одному учбовому комплексі здорових дітей і дітей з відхиленнями в тому випадку, якщо подібне спілкування не протипоказане з медичної і соціальної точок зору. До змін метричних даних аномальних дітей приводять природжені деформації опорного апарату. Характер цих змін неоднорідний, але усереднені антропометричні показники в цілому є на рівні норми. Виходячи з цього при організації середовища для дітей з порушенням опорно-рухового апарату можуть бути використані антропометричні дані середньої здорової дитини. При цьому можливість індивідуальних відхилень має бути закладена в зонах індивідуального користування і перш за все в предметах меблів. Також важливе урахування психологічних особливостей фізично ослаблених осіб, для яких дуже важливо, щоб середовище життєдіяльності

було не лише зручне у функціональному відношенні, але і не відрізнялося на вигляд від середовища для практично здорових людей, щоб воно формувалася за архітектурними законами в рамках існуючого стилісового напрямку.

Різноманітність форм поразки опорно-рухового апарату приводить до збільшення поля, яке використовується довкола тіла дитини, тобто середовище перебування таких дітей має тенденцію до розширення оперативного поля. Відповідні зміни середовища дозволили б понизити проблеми існування таких дітей, але устаткування середовища стаціонарними опорними пристосуваннями не вичерпує проблеми компенсації фізичних недоліків.

При організації середовища в ході проектування необхідно передбачати і забезпечити: найкоротшу доступність активно використовуваних дітьми приміщень (для цього приміщення класифікуються по мірі частоти користування); скорочення маршрутів пересувань, виключення складних маршрутів (зигзаги, повороти); усунення перешкод на дорозі (в тому числі нерационально розставлених меблів, архітектурних елементів і елементів конструкцій у вигляді колон, балок і т.п.); використання спеціально спроектованих меблів; дієвий захист дітей від травм і ударів. Особливого рішення вимагають елементи зв'язку — дверні отвори, що створюють «проникність» кордонів між окремими приміщеннями. Аналіз переміщень дітей дозволив виявити «постійні» перешкоди пересування по будівлі: дверні пороги, виступаючі елементи конструкцій (колони, конструктивні виступи в коридорах і тому подібне), розмішувани в коридорах меблі (її краще розмішувати в нішах), двері (перевага віддається дверям з відкотом), що відкриваються в коридор, сходи.

Для полегшення переміщення дітей з порушенням опорно-рухового апарату передбачаються наступні пристрої: опорні пристосування в сантехнічному устаткуванні; створення «опорної» дороги, використовуючи для цього в т.ч. і закріплені меблі; трансформовані меблі; укриття м'якими еластичними матеріалами травмонебезпечних елементів, особливе покриття підлоги для гарного його зчеплення з взуттям; вільностоячі колони круглої або закругленої форми; кольорове рішення повинне мати сигнальний характер, акцентуючи особливо небезпечні місця. Проблема безпеки в архітектурному середовищі може ефективно вирішуватися засобами ергодізайну. Елементи комунікацій, акценти, спеціально розміщені перешкоди і бар'єри, освітлення, замощення і т. д. використовуються для створення умов комфортного перебування в середовищі. Традиційні елементи благоустрою, різні види огороження, способи освітлення, ландшафтні засоби, скульптура і колір можуть виступати з додатковою функцією – застережливою, інформуючою, огорожувальною, що особливо актуально при проектуванні середовища життєдіяльності для дітей – інвалідів. Також ергономіка пропонує для вибраної групи населення використання звичних елементів (рівнів або невеликих перешкод рельєфу) як спортивних тренажерів в середовищі.

Закалюжна Людмила Валеріївна

*ст. викладач кафедри графічного дизайну,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

**ОСНОВНІ ОБРАЗИ, ВИКОРИСТАНІ
В СУЧАСНИХ ТОРГОВИХ МАРКАХ УКРАЇНИ**

В торгових марках України, створених останнім часом доволі часто зустрічаються усталені образи. Вони можуть відображувати певну галузь, містити пряме посилання. Наприклад, зображення соняшника часто використовується для підприємств з виробництва олії, буряка – з виробництва цукру, корови чи свині – для м'ясокомбінатів, курки – для птахоферми, риби – для рибного господарства чи консервного заводу, зернятка кави або ж чашки – для кав'ярень, літака – для туристичних фірм або авіакомпаній, будинку – для будівельних кампаній.

Також існує ціла низка усталених символів, які використовуються з давніх часів у знаках різних країн і мають доволі віддалене від характеру діяльності кампанії значення. Та хоча прямого посилання такі зображення можуть у собі не нести, вони викликають певні асоціації і відчуття у споживачів. До останніх можна віднести, наприклад, сонце, зірку, значно рідше – місяць.

Якщо ж розташувати найбільш вживані за кількістю повторень образи, які зустрічаються у торгових марках України у середині 2010-х років, отримуємо таку послідовність:

1. На першому місці за кількісним показником є зображення спрощеного, стилізованого листочка. Цей образ символізує природність походження продукту, натуральність. Він був також одним з найчисельніших у торгових марках, створених у 2000-х роках в Україні.

2. Дещо поступається попередньому образу за частотою вжитку схематичне, спрощене зображення фігури людини.

3. Наступним є зображення будівель. Зазвичай це багатоповерхівки без архітектурних деталей, зрідка – українські хатинки чи замки.

4. Четвертою за кількістю повторень є квітка. Здебільшого стилізована, не конкретного виду.

5. Птах також є доволі популярним мотивом для торгових марок.

6. Корона – наступне за популярністю вжитку зображення.

7. Однією з найчисельніших груп також є знаки, які за своєю побудовою імітують герби. Звернення до геральдичних мотивів стало популярним ще з часів здобуття Україною незалежності.

8. Також популярним є зображення сонця.

9. Дерево стало символом зростання, рослинного походження продукту, природності.

10. Зображення земної кулі є символом глобальності, масштабності діяльності підприємства.

11. Жіноча фігура також є часто вживаною. Зазвичай це зображення молодої прекрасної дівчини, рідше – образ матері чи дівчинки.

12. Риба стала символом не лише риболовних хазяйств, а й жартівливим образом, зрідка вживається навіть зображення її скелету.

13. Зображення корови найчастіше вживається для торгових марок м'ясокомбінатів.

14. Зображення рук, серця, зірки та кавових зерен також є доволі частими.

Взагалі ж зооморфні, рослинні й антропоморфні зображення є найчисельнішими в торгових марках. Найбільшим розмаїттям образів вирізняється група зооморфних зображень. Серед них найпопулярніший образ птаха, частіше не конкретного виду, а символічний, стилізований, як втілення свободи, волі, легкості. Серед рослинних мотивів значно переважає зображення листка, після нього – квітки та дерева. Такі зображення також не конкретні, а узагальнені. Серед антропоморфних зображень значно переважає зображення схематичної фігури людини. Часто вживається малюнок руки, як символ довіри, відкритості, помочі. Також популярними є жіночі образи, зображення козака, значно рідше – дитини.

Вживання усталених образів, популярних ще з давніх часів, є частим прийомом при створенні й сучасних торгових марок в Україні. Перевага рослинних, біонічних мотивів вказує на прагнення вказати на рослинне походження, натуральність продукції.

Захарова С.Г.

*доцент кафедри дизайну, канд. держ. управління,
Класичний приватний університет, м. Запоріжжя*

ЕКОЛОГІЗАЦІЯ СИСТЕМИ ПРОФЕСІЙНОЇ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ОСВІТИ

Раціональне використання природних ресурсів, забезпечення екологічної безпеки життєдіяльності людини – невід'ємна умова сталого економічного та соціального розвитку України.

З цією метою Україна здійснює на своїй території екологічну політику, спрямовану на збереження природного середовища, захисту життя і здоров'я населення від негативного впливу, зумовленого забрудненням довкілля, досягнення гармонійної взаємодії суспільства і природи, охорону, раціональне використання і відтворення природних ресурсів.

Найважливіша роль у вирішенні сучасних екологічних проблем відведена екологічній освіті, в тому числі вищій професійній, екологізації професійної діяльності майбутніх фахівців незалежно від їхньої професійної орієнтації.

Аналіз розвитку вищої професійної освіти в сучасних умовах високої соціокультурної динаміки свідчить про важливість наукового осмислення методів і педагогічних технологій розвитку екологічної компетентності майбутнього дизайнера. Цілеспрямований науковий аналіз об'єктивних і суб'єктивних чинників, умов і засобів побудови навчально-виховного процесу у вищих навчальних закладах обумовлений також соціокультурною по-

требою у розвитку здібностей студентів, у вихованні у них екологоорієнтованих життєвих цінностей і установок гуманістичної спрямованості. У зв'язку з цим усвідомлюється необхідність переходу до компетентнісної, особистісно-орієнтованій та здоров'язберігаючої освітніх технологій; створення умов для повноцінного особистісного та професійного розвитку майбутніх фахівців; використання поряд з традиційними («знаннєвими») методами навчання у вузах методів активного навчання; цілеспрямованої підготовки кадрів для вирішення вищезгаданого кола проблем.

Інноваційне поле розвитку екологічної компетентності майбутніх дизайнерів у системі вищої освіти представлено наступними психолого-педагогічними підходами: екопедагогічним, середовищним, психодидактичним, безпосередньо компетентнісно-акмеологічним, які розглядаються як спрямовані на подолання традиційно-когнітивного (знаннєвого) підходу до вищої освіти. Підбір змісту, технологій, методів і засобів розвитку екологічної компетентності майбутніх дизайнерів зумовлюють універсальні психолого-педагогічні принципи, виділені в рамках аналізу наукових підходів – екологічності, діяльності, гуманічності, проживання, рефлексії.

Найважливішими критеріями формування екологічної компетентності майбутніх дизайнерів є світоглядний, мотиваційно-поведінковий, когнітивний, емоційно-оцінний; гіпотетичними рівнями формування екологічної компетентності – близький до ідеального, достатній, задовільний, недостатній, незадовільний.

Освітня програма формування екологічної компетентності базується на принципах комплексності, інтегративності, спрямованості одночасно на підвищення рівня екологічної компетентності майбутніх дизайнерів, а також здатності до особистісно-професійної самореалізації у просторі екологічної культури. Формування екологічної компетентності має свою специфіку на різних етапах навчання в блоках загальнокультурної, професійної та спеціальної підготовки.

Особливості формування екологічної компетентності майбутнього дизайнера відображені в необхідності здійснення даного процесу у відкритому освітньому просторі, що розвивається (екологоорієнтованому професійно-освітньому середовищі), а також у психолого-змістовній характеристиці екологічної компетентності, представленій у вигляді її систематизованого опису.

Оптимізація процесу формування екологічної компетентності майбутніх дизайнерів визначається одночасною комплексною взаємодією психолого-педагогічних умов та факторів, тобто значущих обставин і причин, з яких перші по відношенню до суб'єкта є переважно зовнішніми, об'єктивними (створення спеціального еколого-орієнтованого професійно-освітнього середовища підготовки дизайнера, здійснення психолого-педагогічного супроводу формування екологічної компетентності майбутніх дизайнерів); а другі – внутрішніми, суб'єктивними (активне включення майбутніх дизайнерів у різні варіанти практичного екодизайну, як специфічного виду еколого-орієнтованої діяльності, спеціальна еколого-педагогічна і психолого-педагогічна

підготовка викладача вищої школи до продуктивного формування екологічної компетентності майбутніх фахівців).

Реалізація психолого-педагогічних умов створює проблемно-пошукове поле взаємодії суб'єктів освітнього процесу, сприяє їх креативній творчості. Активізація психолого-педагогічних факторів забезпечує формування суб'єктивної позиції майбутнього дизайнера в процесі формування екологічної компетентності.

Іваненко Тетяна Олександрівна

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

ПРОБЛЕМИ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ШРИФТОВОЇ СПРАВИ УКРАЇНИ

Людина може і не замислюватись, яку важливу роль у її повсякденному житті відіграє каліграфія. У 70-х роках ХХ століття мистецтвознавець В. Малов висловив таку думку: «На сьогодні каліграфія вже відійшла як мистецтво, і йдеться лише про її воскресіння. Це відмирання проходило паралельно з посиленням її ролі як регулятора звичайного письма».

Все частіше останніми роками в Україні відкриваються різноманітні курси, школи з каліграфії. Наприклад, навчальний цикл-інтенсив від Школи творчої спільноти «Манускриптур», спецкурси каліграфії в стилі «фанк», воркшоп Олени Мишанської тощо. Безумовно, це свідчить про інтерес соціуму до чогось рукотворного, до збагачення елементів лігатурних форм, авторського вираження думки. Тож в наш час, можливо, каліграфія все ж таки повертається як мистецтво. Одним з засобів його поширення є проведення тематичних фестивалів. В Україні найбільш поширеними є «Рутенія» (Київ) і «Свято кирилиці» (Харків). Це чудова нагода зустрітись з майстрами шрифту, обмінятися досвідом, прийняти участь у майстер-класах, лекціях, виставках, конкурсах.

Проте проведення таких заходів завжди має свої складнощі. Зокрема, питання фінансування. Тож організатори все частіше вимушені шукати спонсорів. Наприклад, Міжнародний фестиваль «Turomania» (Росія) – щорічне свято шрифту, типографіки, каліграфії і відео, в 2015 році пройшов не під «крилом» рідного ВУЗу, а на ВДНГ з широкою аудиторією завдяки інтересу партнера – Інституту бізнесу і дизайну. Були об'єднані практично всі основні московські дизайн-школи, тому один день фестивалю повністю присвятили студентським презентаціям, що дозволило студентам побачити досягнення інших майстерень. Подібне відбувається наразі в Харківській державній академії дизайну і мистецтв на Міжнародному форумі з дизайн-освіти. Студенти мають нагоду поспілкуватись та обмінятися досвідом у сфері дизайну.

Фестиваль шрифту і каліграфії «Свято кирилиці» було засновано у 2006 році і проходив на базі ХДАДМ щорічно 23–25 травня напередодні Дня Слов'янської писемності. Організатори фестивалю – В. Лесняк, професор

кафедри «Графічний дизайн» ХДАДМ, член-кореспондент НАМУ, член Національної спілки художників України, і О. Чекаль, арт-директор дизайн-студії «Panic Design» (на той час – викладач кафедри «Графіка» ХДАДМ), віддали належне засновникам кириличного алфавіту – святам Кирилу і Мефодію. Кілька років фестиваль проводився на високому рівні, з залученням відомих дизайнерів шрифту, які виступали з творчими семінарами, майстер-класами. Окрім виставки шрифту і каліграфії, відбувались презентації творчих і наукових видань. В цілому – прекрасна можливість для професійного спілкування в неформальній творчій обстановці. На жаль, останні кілька років цей фестиваль не проводився, і тут вже дивує реакція шрифтової спільноти – точніше, її відсутність...

У травні 2015 році силами викладачів і студентів кафедри графічного дизайну ХДАДМ було вперше проведено студентський конкурс шрифтових робіт за такими номінаціями, як каліграфія, акцидентний шрифт, типографіка, шрифтовий плакат, лєттерінг та шрифтова інсталяція. Участь прийняли студенти творчих ВУЗів Києва, Харкова, Черкас, Херсона, Санкт-Петербургу (Росія). Це дало змогу побачити сильніші сторони учасників, зробити висновки по слабкішим, порівняти методики різних шкіл.

Проведення в майбутньому такого заходу, як фестиваль шрифту і каліграфії, має велике значення для розвитку шрифтової культури України. Бачиться такий формат «Свята шрифту і каліграфії», де увага буде приділятися інтеграції та взаємодії кирилиці й латиниці, а також алфавітів інших народів. Об'єднанню студентів і професіоналів шрифтової справи може слугувати спільна виставка-конкурс робіт за різними номінаціями. Безумовно, аби інтегрувати студентів ХДАДМ у професійне середовище, необхідно залучати практиків з інших міст, інших країн, а також – шукати партнерів, які зацікавлені в популяризації шрифтової справи нашої країни.

Івасенко Марія Валентинівна, к.т.н., доцент,

Проданчук Ірина Вікторівна, к.т.н., доцент

кафедра ергономіки і проектування одягу, директори студентського будинку моди, Київський національний університет технологій та дизайну

ПРОБЛЕМИ МОТИВАЦІЇ В ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ З ДИЗАЙНУ

Проблема низької мотивації серед студентів в різних освітніх галузях в Україні сьогодні зустрічаються дедалі частіше. Аналізуючи проблему, необхідно визначити саме поняття «мотивації», яке полягає у спонуканні до дії, динамічному процесі фізіологічного та психологічного плану, що керує поведінкою людини, визначає її організованість, активність і стійкість; здатність людини діяльно задовольняти свої потреби. Мотивація необхідна для ефективного виконання прийнятих рішень і запланованих завдань. Мотивація — це те, що знаходиться в людини «всередині». Якщо людина мотивована, її задоволення від роботи може призвести до якісного результату.

Рівень мотивації до навчання на першому етапі обумовлюється причинами вступу абітурієнта до того чи іншого навчального закладу/спеціальності. При ґрунтовному обранні професійної спрямованості абітурієнта, яка базується на його особистісних якостях, інтересах та очікуваннях щодо майбутньої професії – рівень мотивації переважно має позитивні показники. З практики до 30% майбутніх студентів свій вибір обумовлюють лише можливістю пройти на бюджет, або необхідністю отримати «хоч якусь вищу освіту». Ця проблема сягає непопулярних спеціальностей та майже всіх державних ВНЗ.

Мотивація може знизитись і в процесі навчання, коли попередні очікування не виправдовуються: низький рівень надання знань, складні предмети, зміна особистих зацікавлень, отримання реальної картини про професію. Спрагу до опанування професією інколи вбиває формальна система оцінювання: викладач знаходиться у відповідних оціночно-часових рамках, які інколи не визначають творчої і особистісної складової студента. В результаті: формальне прийняття – формальна робота. До закінчення навчання у студентів з попереднім високим творчим потенціалом інколи вимальовуються рамочно-формальне уявлення про свою роботу взагалі! І це накладає відбиток на відношенні до професії в цілому: неякісне виконання – незадоволення клієнта – розчарування в професії.

Засоби масової інформації ще на рівні професійного орієнтування майбутніх студентів все активніше формують уявлення про «легке і красиве життя», пропагуючи переважно професії у сфері шоу-бізнесу. Це засилля «яскравих картинок» призводить до деформації уявлення про реальний світ, а також до зниження зацікавленості до інженерно-робітничих професій. Досвід попиту роботодавців з кожним роком все активніше підтверджує зниження рівня і кількості фахівців робітничих спеціальностей, зокрема швачок. І знову можна говорити про мотивацію, але вже заробітною платою: престижність майбутньої професії оцінюється переважно матеріальними показниками. Враховуючи високі потреби сучасної молоді при бажанні робити найменші зусилля, мотивація заробітною платою в сфері дизайну і пошиття одягу на первинному етапі є найменшою.

Реалії ринку праці в сфері індустрії моди в Україні вказують на те, що за останні роки кількість робочих місць знизилась зі 120 тис. до 72 тис. Але разом з тим відбувається переорієнтація ринку та постійна поява нових професій, які переважно є фрілансерськими. Так одночасно можна поєднувати роботу стиліста, іміджмейкера, художника по костюмах та дизайнера. Тому орієнтація на офіційні дані ринку праці є необ'єктивною.

Навчальні заклади Європи і США у сфері індустрії моди є більш прогресивними ніж в Україні, що пояснюється сталими традиціями та розвинутою індустрією в цілому. Питання мотивації в подібних навчальних закладах не встає, з огляду на переважно контрактні форми навчання і жорсткий відбір при вступі. Найголовнішим мотивом для майбутніх фахівців є можливість отримання роботи у ведучих брендах і компаніях професійної сфери. Наприклад, в Британії щорічно проводиться Graduate Fashion Week випускників

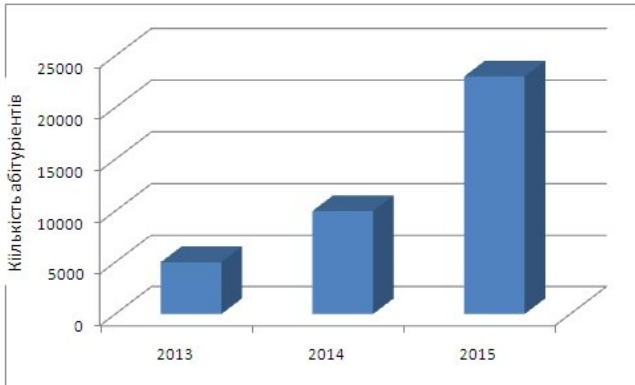


Рис.1 Динаміка вступу українських абітурієнтів до навчальних закладів Польщі

всіх навчальних закладів країни, глядачами якого є представники ведучих брендів у сфері індустрії моди. Так з подіуму можна потрапити працювати до *LOUIS VUITTON* чи *Burberry*.

Події останніх років в Україні провокують все більше абітурієнтів 1-х і 5-х курсів вступати на навчання до країн Євросоюзу. Особливо в цьому напрямі можна відмітити Польщу та Чехію. Польща, враховуючи відтік власних студентів до інших країн Європи, виконує максимально лояльні кроки для країн Східної Європи, в тому числі й України, знижуючи оплату до рівня українських цін. Так, за останні 3 роки кількість абітурієнтів в Польщу з України збільшилась з 5000 до 23000, і ці цифри мають тенденцію до зростання (рис.1).

Отже, мотивація у освітній сфері є багатофакторним показником, який залежить від престижу професії на ринку праці даної країни, рівня викладання у вищій, особистісної професійної спрямованості студента. Надання освітніх послуг сьогодні є також доволі конкурентним ринком, де йде боротьба за кожного студента. А невдоволеність і незацікавленість клієнта-студента сьогодні є потужним демотиватором для розвитку клієнтсько-студентської бази у майбутньому. Це проблема не тільки одного навчального закладу, це проблема професійної галузі в цілому.

Ісмайлова М.С.

аспірант кафедри графічного дизайну,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ТИПОГРАФІКА ФУТУРИЗМУ У ДИЗАЙНІ ПОЛІГРАФІЧНОЇ РЕКЛАМНОЇ ПРОДУКЦІЇ РАНЬОГО МОДЕРНІЗМУ.

Поняття *типографіка* трактується як мистецтво знаходження шрифту та складових поліграфічного набору на визначеному форматі [2]. Для дизайнера-графіка, який займається створенням друкованої продукції, літери та знаки є складовою художньо-графічної мови.



Рис. 1. Плакат «Виступи футуристів в Казані», Росія, 1914 р.



Рис. 2. Плакат «Виступи футуристів в Тіфлісі», Росія, 1914 р.

Епоха *раннього модернізму* (1910–1935 рр.) характеризується мажорним настроєм і експериментальним підходом в дизайні рекламної поліграфічної продукції з використанням оригінальних, новаторських засобів вираження, що виходять за рамки класичної естетики. За своїми принципами ранній модернізм протистоїть всьому антикварному, застарілому і старому. Термін модернізм часто вживається, коли є навмисний розрив з минулим.

Футуризм (від латинського *futurum* — майбутнє) — загальна назва художніх авангардистських рухів 1910–40-х рр. Для типографіки футуризму характерні відмова від традиційної граматики, право на свою орфографію, словотворчість. Футуристи були першими у графічному дизайні, що використовували образотворчий потенціал слова. Їх роботи повні експерименту, шуму і безладу. Шрифт в типографічних композиціях футуризму стає таким же абстрактним об'єктом графіки, як і геометрична фігура, лінія, він втрачає функціональність сприйняття та набуває візуальної гри.

Типографіка футуристів брутальна, необмежена правилами набору тексту та володіє великою творчою свободою. Типографіка футуризму проникає всюди, перетворюючись зображенням, яким розфарбовується весь простір і видимий світ. За ствердженням російського поета-футуриста В. Каменського, буква має ідеально-конкретний символ накреслення слова, має свій малюнок, звук, політ, дух. Кожна буква — строго індивідуальний світ, символічна концентрація якого дає нам точне визначення внутрішньої і зовнішньої сутності зображення [1].

На думку російського дослідника А. Лаврентьєва: «Літера в типографіці футуризму стає персонажем, відповідальним за характер слова, що провокує модель поведінки, яка залежить від сюжету, сценарію книги. Виходить сюжетна гра в межах графем» [3: С.462]

Яскравим прикладом «шрифтового асорті» є афіші гастрольної поїздки футуристів по Росії у 1914 р. Відомі два її варіанти — казанський і тіфліський. У двох афішах при деякому збігу кегельного ритму важко знайти хоча б дві повністю однакові літери. У композиції афіш використовуються різні

види шрифтів і кеглів, що створює хаотичний характер композиції. Динамічні сплески у вигляді жирних букв пожвавлюють текст, перетворюючи його в закінчену експресивну композицію. Зміна розташування букв не змінює навіть фактуру набору. Плакат «Виступи футуристів в Казані», ефектно видрукований червоною фарбою, сміливо порушує всі прийняті норми і не втрачає своєї провокативності навіть після цифрової революції у графічному дизайні (Рис. 1, 2).

Захоплення футуристів технологічним прогресом відображається в дизайні поліграфічної рекламної продукції — образ машини вгадується як в шрифтових композиціях, так і в колажах, ритмічно організованих прогалинах і мальованих ілюстраціях футуристичних журналів та плакатів. Футуристи не обмежують себе колонками і осередками. Набір зверстаний у непропорційних трикутних колонках, розташований на різних рівнях по відношенню один до одного, кегль шрифту варіюється від дрібного до великого та жирного. Площина паперу буквально розчленована неспокійними текстовими стовпцями. Ілюстративним прикладом є обкладинка та розворот книги російського поета-футуриста В. Каменського (Рис. 3, 4).



Рис. 3. Обкладинка книги поета-футуриста В. Каменського. «Танго з коровами. Залізобетонні поеми». Росія, 1914 р.



Рис. 4. Розворот книги поета-футуриста В. Каменського «Танго з коровами. Залізобетонні поеми». Росія, 1914 р.



Рис. 5. Ф. Марінетті. Обкладинка збірника віршів «Занг-тумб-тумб». Італія.1914

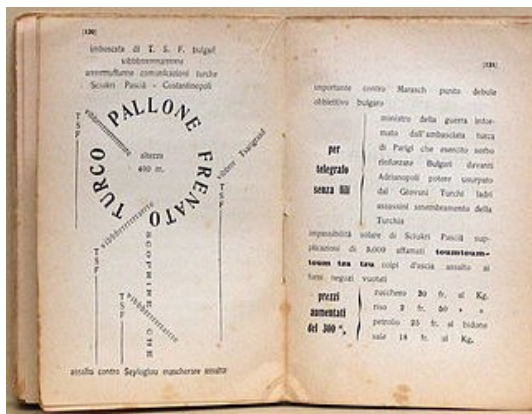


Рис. 6. Ф. Марінетті. Розворот збірника віршів «Занг-тумб-тумб». Італія.1914

За ствердженням російської дослідниці О. Лаврентьевої, типографіка футуризму являє собою важливу складову поетики та пластики стилю. Без неї неможливий унікальний графічний почерк футуризму, його візуально-пластичний характер [4].

Естетика типографіки, на думку російського вченого П. Родькіна, тісно переплітається з усім строем футуристичної графіки і є важливою складовою візуального іміджу футуризму. У типографічних композиціях футуризму вірш набуває зовсім іншого звучання, іншу якість і сенс. Сухий текст перетворюється на якусь подобу картини, ритмічно підпорядкованої єдиному композиційному завданню в рамках авторської ідеї. Здається навіть, що візуальне читання є більш цікавим і живим, тоді як літературний аспект стає занадто формальним. Типографіка футуристів виглядає не стільки «звичайним» набором, скільки повноцінною ілюстрацією [5].

В обкладинці до збірника віршів «Занг-тумб-тумб» (1914 р.) італійський представник футуризму *Філіппо Марі-*



Рис. 7. Ф. Марінетті. Розворот футуристського журналу. Італія.1912

нетті використав принцип динамічного розташування шрифтових блоків у семи різних напрямках, що затрудняє читабельність та сприйняття змісту текстового набору, але в даному випадку на перший план виходить візуальна експресія композиції, контрастність шрифтових накреслень та свобода розташування елементів типографіки (Рис. 5). Розворот книги дизайнер вирішив за допомогою хаотичного розташування літер акцидентних шрифтових гарнітур. Композицію доповнюють інформаційні текстові блоки, які підкреслюють візуальну свободу, експериментальний характер футуризму (Рис. 6). У своїх роботах Ф. Марінетті використав мінімалізм простих чорних ліній, з них він сплітав фантастичні графічні композиції, куди включав букви і цифри. Окремі літери, збиті купою в хаотичні композиції або розкидані по сторінці, ефектно посилюють динамізм типографічних композицій.

Висновки. Футуризм ідентифікує себе як вселенське мистецтво, незважаючи на сформовані стереотипи. Типографіка футуризму проникає всюди, відображаючи «соціальний нерв» свого часу. Футуристи були першими у графічному дизайні, що використовували образотворчий потенціал слова. Їх роботи повні експерименту, шуму, безладу. Шрифт стає таким же абстрактним об'єктом графіки, як геометрична фігура і лінія, він втрачає функціональність сприйняття та набуває візуальної експресії композиції. *Естетика футуризму будувалася розриві з минулим і мала на увазі введення принципово нової стилістики, нових художньо-образних прийомів і образотворчості, звернених у майбутнє.* Стилiстика типографіки футуризму була новою художньою мовою, що вірно відображала настрої епохи.

Лiтература:

1. Каменский В. В. (1884-1961). Его-моя биография великого футуриста. / Василий Каменский. — М. : Китоврас (Тип. Т. Ф. Дортман), 1918. — 228 с. Режим доступа: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3509-kamenskiy-v-v-ego-moya-biografiya-velikogo-futurista-m-kitovras-tip-t-f-dortman-1918#page/1/mode/grid/zoom/1>
2. Кричевский В. Типографика в терминах и образах / В. Кричевский. / Том 1.— М: Слово, 2000. — 144 с.
3. Лаврентьев А. Н. Лаборатория конструктивизма / А.Н. Лаврентьев / — М. Грантъ, 2000. — 255 с.
4. Лаврентьева Е. А. Экспрессия букв // Русский авангард 1910-1930 годов и проблема экспрессионизма: Сб. статей. / Е.А. Лаврентьева/ — М.: Наука, 2000. — С. 419-431.
5. Родькин П.Е.Книжная графика русского футуризма: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения: специальность 17.00.04. — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура/ П. Е. Родькин / Моск. гос. художеств.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. — Москва: 2013. — 212 с.

Козак Любов Русланівна, магістр дизайну,
Прусак Володимир Федорович, канд. пед. наук, доцент кафедри дизайну
Національний лісотехнічний університет України, м. Львів

ЕТНОХУДОЖНІ МОТИВИ В ДИЗАЙНІ СУЧАСНОГО ЖИТЛОВОГО СЕРЕДОВИЩА

З впливом глобалізації, розширенням меж розповсюдження модних тенденцій та стилів, у дизайні сучасного українського житлового середовища втрачаються національні традиції, як в загальному укладі, так і в художньому оформленні. Дизайнерам необхідно прийти до розуміння того, що орнаменти з характерними яскравими національними рисами – це простота і стриманість у поєднанні з художньою довершеністю декоративного оздоблення. У сучасних умовах завдяки активізації міжкультурного та міжетнічного спілкування особливо підвищується роль етнічного компоненту в культурних і соціальних процесах, відроджується інтерес до національної ідентичності, а звідси і бажання принести в повсякденне життя нові елементи побуту та принципи організації простору.

Стиль є визначальною, атрибутивною ознакою того чи іншого етносу. Його розвиток пов'язаний з творенням державності, національної свідомості, етнічної культури. Етнос в найбільш концентрованому вигляді завжди втілювався в символіці й атрибутиці. Атрибути, фіксуючи етнічну історію, з'єднують окремі субетнічні утворення із сучасним пластом національної культури та її витокami.

Етнодизайн – це трансформація елементів національної культури, зокрема декоративно-ужиткового мистецтва (форм, орнаментів, колористики, традиційних технік тощо) в сучасні промислові вироби.

Простота і привітність житлової обстановки дає нам багато можливостей для облаштування своїх домівок по-новітньому скромними засобами. Великі вікна, ясні гладкі стіни, легкі прозорі занавіски, сучасна форма меблів (прости і без прикрас) можуть стати модними тенденціями українського інтер'єру.

Втілені в нове оточення, предмети народного побуту несуть не лише прикрасу, але й глибинний зміст свого призначення – скриня-комод надалі зберігає цінні папери, а мисник наповнюється посудом.

З часом меблі змінюються, трансформуються за допомогою новітніх технологій та матеріалів, але все ж дерево залишається найбільш автентичним і приємним для людини. Наприклад, щоб дерев'яна кухня виглядала багато та колоритно, її фасади прикрашають різьбою, геометричними та рослинними орнаментами. Дерев'яні стіл та стільці теж мають своє значення у створенні етноінтер'єру, оскільки вирізьблені на них композиції долучаються до декорування інтер'єру, і в такий спосіб створюючи цілісний житловий простір. Особливого колориту надають виткані хідники на дерев'яній підлозі, лляні гардини з орнаментом, вишиті серветки. Традиційні карпатські орнаменти створюють відчуття довершеності та гармонійності в приміщенні.

Особливою рисою української творчості є своєрідне використання кольору, коли прикрашають вироби усією палітрою кольорів, а не тонкою лінією.

Також не слід забувати про дрібні елементи декору. Український фольклор надзвичайно багатий різноманітними легендами, переказами, казками, баладами тощо, з яких можна довідатися про те, чим прикрашали своє житло наші предки.

З давніх часів українські жінки вишивали рушники і прикрашали ними оселі. Сьогодні вишиті орнаменти зустрічаються не тільки на тканинах, але також на стінах і меблях. Візерунки можна викладати з мозаїки, розписувати ними металеві конструкції, вирізати з дерева.

Дуже багатими та вишуканими є карпатські мотиви в орнаментах. Здавна людей надихали гострі вершини гір, звивисті стежки та строкаті прадавні ліси. Тому і такі орнаменти вартують уваги дизайнери для використання у своїх дизайн-розробках.

Орнамент складається з безлічі простих елементів та мотивів, які в минулому виступали як певні символи, знаки оберегу. Він завжди є змістовним, поєднуючи в собі логічне розміщення окремих його елементів на предметній площині і завжди доповнює форму виробу, підкреслює функціональну роль окремих частин предмету.

Метал також має дивовижні якості, щодо оздоблення житла. Тому в українському традиційному житлі здавна були присутні ковані вироби. Майстри-віртуози ковалі, виготовляли різноманітні предмети побуту та господарського вжитку. І в сучасних інтер'єрах можна побачити ковані речі. Елементи меблів, зроблені з металу, додають інтер'єру витонченості, адже криволінійні пружки металу майстерно вигинаються, створюючи цікаві візерунки. Металеві стільці, ніжки стола, різноманітні тримачі для полицок, можливо, децю не такі зручні, як із дерева, чи м'яких елементів, але вони дають можливість створити простір, який буде відзначатися вишуканістю та водночас простотою і оригінальністю.

В давній орнаменталії народні майстри використовували рослинні та геометричні орнаменти, збагачували меблі символами та знаками, для того щоб меблі мали певне значення для тих, хто буде ними користуватися.

На сьогоднішній день орнаменти інтерпретують сучасними засобами та підпорядковують сучасним тенденціям в дизайні. У дизайні і обробці предметів інтер'єру останньою тенденцією є штучне старіння дерева, що додає дорожчого, соліднішого зовнішнього вигляду, ніби повертаючи в минуле, наповнюючи житло раритетними предметами та меблями.

У сучасних інтер'єрах стає популярним використання автентичних старовинних предметів, зокрема різьблених комодів чи скринь, знайдених у сільській місцевості, де люди ще зберегли свої предмети побуту з минулого століття. Такі меблі дихають прадавніми образами та створюють атмосферу традиційності, надають інтер'єру певної особливості. Рельєфна різьба є витонченою, багатогранною, створені перепади в площинах різьблення додають формі завершеності, цілісності.

В результаті проведеного аналізу було визначено, що етностилістика, яка присутня в сучасних інтер'єрах, надає їм більшої виразності, вишуканості.

Все більше проявляється національний колорит. У просторово-предметно-житловому середовищі ХХІ ст. переважають геометричні орнаменти, які поєднуються із новітніми матеріалами, додаючи цікавої нотки у зовнішній вигляд виробів.

Відповідно, етнодизайн виступає елементом збереження й збагачення національного колориту, історії та традицій конкретної етнокультури. Для створення такого інтер'єру необхідно орієнтуватися в різноманітті особливостей етнокультури, звичаях, стилістиці та характерних формах окремих етнорегіонів та в цілому країни.

Косяк Володимир Ростиславович

ст.викладач, ВНЗ Класичний приватний університет, м. Запоріжжя

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ХУДОЖНІХ ЗДІБНОСТЕЙ – ОДИН З ГОЛОВНИХ ЧИННИКІВ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ

Дизайнер – це фахівець у галузі конструювання, проектування, формоутворення матеріальних об'єктів. Необхідною характеристикою професійного дизайнера є його інноваційність, здатність креативно, і, таким чином, ефективно виконувати поставлені замовником завдання. Поняття “фахівець” у науковій літературі тлумачиться як “спеціаліст, професіонал, майстер (рос. мастер, англ. master, foreman, expert, нім. fachmann) – людина, яка досконало володіє якимось фахом, має високу кваліфікацію, глибокі знання з певної галузі науки” [1, с. 481].

Професійна діяльність фахівця у галузі дизайну вимагає наявності у нього розвинених творчих художніх здібностей. Творчий компонент як елемент професіоналізму дизайнера має бути сформованим вже під час навчання. Тому творчі художні здібності є важливим чинником професійної підготовки майбутніх дизайнерів. У структурі творчих художніх здібностей виділяють креативний та спеціальний компоненти. Креативність вважається складовою загальної розумової (інтелектуальної) обдарованості. Спеціальний компонент здібностей характеризує природну схильність людини до певної діяльності. Професія дизайнера вимагає, насамперед, розвинених образотворчих здібностей (розвинений окомір, відчуття кольору, відчуття симетрії тощо). Для характеристики спеціальності М.І.Стась^[2] навіть використовує термін «художник-дизайнер».

Дизайнер – це фахівець, який має використовувати свої художні здібності для вирішення завдань по створенню комфортного життєвого середовища. Дизайнерська діяльність інтегруючи науково-технічні та гуманітарні знання спрямована на виконання суто практичних завдань з уособлення дизайн – проектів. Через це, крім суто конструкторських навичок фахівець з дизайну має володіти знаннями щодо технології виготовлення матеріальних об'єктів.

На думку Л.С.Виготського, творчості навчитися не можливо, але цілком можливо та необхідно створювати умови для розвитку творчих здібностей людини. Отже, вимоги до професійної підготовки майбутніх дизайнерів ма-

ють бути досить високими і спиратись, в першу чергу, на створення сприятливих умов для розкриття й розвитку творчих художніх здібностей.

Якість професійної підготовки майбутніх дизайнерів залежить від низки чинників. В.Ф. Прусак [3] виділяє зовнішні та внутрішні чинники розвитку дизайн-освіти. Зовнішні є некерованими. До них відносять: суспільні потреби; вимоги ринку праці, роботодавців; запити дизайну як науки, як мистецтва та як виробництва; загальні вимоги системи професійної освіти, закладені у державних документах, стандартах освіти тощо. До керованих внутрішніх відносяться сукупність чинників науково-методичного забезпечення та матеріально-технічної бази ВНЗ.

Література:

1. Гончаренко С. У. Український педагогічний енциклопедичний словник. Видання друге, доповнене / С. У. Гончаренко. – Рівне: Волинські обереги, 2011. – 552 с.
2. Стась М.І. Вивчення стану сформованості творчих здібностей майбутніх художників-дизайнерів / М. І. Стась // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв . Мистецтвознавство. Архитектура. – 2008. – № 11. – С. 120-125. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/had_2008_11_18.pdf – Назва з екрана.
3. Прусак В.Ф. Організаційно-педагогічні засади підготовки майбутніх дизайнерів у вищих навчальних закладах України: автореф. Дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти». – Вінниця – 2006. – 23 с.

Кривуц Светлана Владимировна

*канд. искусствоведения, доцент каф. «Дизайн интерьера»,
Харьковская государственная академия дизайна и искусств*

ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ДИЗАЙНА ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОСТРАНСТВ СРЕДСТВАМИ МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Общей тенденцией конца XX – начала XXI века является широкое распространение и развитие информационно-коммуникационных технологий. Повседневной деятельностью становится хранение, воспроизведение и передача огромных массивов информации в электронной форме. Мультимедийные системы охватывают все большее количество взаимосвязанных систем, стирают границы между ними. Оптимизации мультимедийных систем призван способствовать медиадизайн, роль которого в сфере межкультурных коммуникаций сегодня выходит на ведущее место среди других видов дизайнерской продукции. Актуальной становится разработка новых методологических подходов к оптимизации медиадизайнерских проектов, способствующих развитию мультимедийной культуры, и формирование новых критериев её оценки.

Особенность феномена современных мультимедийных коммуникативных систем состоит в том, что они сближают различные культуры, способствуют взаимопониманию людей. Мультимедийные системы все более расширяют сферу своего влияния, и происходит это благодаря разнообразию аудиовизуальных средств. Они самым непосредственным образом воз-

действуют на человека, во многом меняя формы поведения и стиль жизни людей. Феномен мультимедийных систем таков, что, оказывая влияние на сознание, они формируют новое мироощущение, миропонимание и мировоззрение. В индустриально развитых странах общественное сознание определяется, главным образом, тем содержанием и смыслами, которые транслирует инновационная мультимедийная коммуникационная культура.

В настоящий момент роль медиадизайна как феномена современной культуры активно возрастает, что позволяет наметить пути его оптимизации с учетом реалий современности, в которых происходит становление, развитие и трансформация. Критериями оценки мультимедийной культуры в системе экспозиции выставки являются: сценарий, мультимедийный язык общения, интерфейс, функциональность, эргономичность (юзабилити). Кроме этого, важную роль при формировании выставочного пространства с использованием мультимедийных технологий играет системообразующий фактор, влияющий на качество взаимодействия личности, общества и культуры. При этом медиадизайн выставочного пространства по своим системообразующим факторам выступает как средство организации межсистемного диалога. Кроме этого, в достижении композиционного единства выставочного пространства утвердились такие средства, как лаконизм, умеренность в применении цвета пространства выставки. Образование общей композиции выставки реализуется на основе принципа целостности благодаря использованию множества экранов. При создании художественно-образных тематических панно с использованием мультимедийных технологий существенную роль играет прием увеличенного масштаба по отношению к пропорциям человека. Также в этой связи, когда постоянно возрастает доступность средств мультимедиа, важным моментом формирования дизайна выставочных пространств на основе мультимедийных технологий, является организация межкультурного диалога для широких масс населения.

Особо следует подчеркнуть, что только гармоничное, целостное сочетание мультимедийной системы во взаимосвязи с профессиональным решением дизайна выставочного пространства позволяет на современном этапе изменить принцип восприятия выставочного объекта, а также нивелировать четкое деление на автора и зрителя.

Кучер Світлана Леонідівна

*канд. пед. наук, доцент, Криворізький педагогічний інститут,
ДВНЗ «Криворізький національний університет»*

ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЙНОГО КОМПОНЕНТУ ДИЗАЙН-ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ ПРИ ВИКОНАННІ ПРОЕКТІВ З ДИЗАЙНУ ОДЯГУ

В сучасному суспільстві успіх професійної діяльності людини залежить від багатьох чинників, і система вищої освіти повинна надавати майбутньому фахівцю можливості для розширення світогляду і спонукати до підвищення рівня самоосвіти впродовж життя.

Специфікою процесу професійної підготовки майбутніх вчителів технологій є та особливість, що такий фахівець повинен володіти основами технологій ручної та машинної обробки різних матеріалів, а також художньо-графічними вміннями, знаннями з декоративної композиції та колористики. Саме таке поєднання професійних компетентностей сприятиме успішній діяльності вчителя технологій.

Нині промислове виготовлення будь-яких речей так чи інакше неможливе без участі дизайнера. Таким чином, ми вважаємо цілеспрямовані заняття дизайн-діяльністю студентів з напряду підготовки «технологічна освіта» необхідними.

Проте серед студентів спостерігається деяке непорозуміння, коли вони опиняються в ситуації, де потрібно застосувати свою творчу фантазію, зображувальні здібності, зрозуміти закони художнього сприйняття. Це пов'язано з тим, що довгий час для вступу на навчання за спеціальністю «Технологічна освіта» не вимагалось художніх здібностей та досвіду художньої роду діяльності. Лише останні два роки, коли проводився вступний екзамен – творчий конкурс, – ставлення почало змінюватися.

Отже, для ефективного вивчення таких дисциплін як «Спеціальний малюнок та основи композиції», «Конструювання і моделювання одягу», «Дизайн одягу» та інших існує необхідність організації дизайн-діяльності студентів, що передбачає виконання проєктів, в яких втілюються всі етапи творчої діяльності дизайнера.

Особливу складність для організації процесу професійної підготовки має визначення її пріоритетів, – провідної мети навчання і професійної підготовки. Як один із видів художньо-творчої діяльності, дизайн-діяльність має певну структуру, складаючись із мотиваційно-ціннісного, когнітивного та процесуального. На різних етапах навчання у вчн можуть виникати мотиви різного характеру. Наприклад, на початковому етапі можуть спрацювати миттєві чинники, як то потреба скласти екзамен, успішно виконати завдання.

Вчені виділяють фактори (умови), що сприяють формуванню позитивної мотивації до навчання: усвідомлення найближчих та кінцевих цілей навчання; усвідомлення теоретичної і практичної значущості знань; емоційність навчального матеріалу; перспективність навчальних цілей; професійна спрямованість навчальної діяльності; постановка завдань, що містять проблему тощо.

Педагогічні умови формування мотиваційного компоненту дизайн-діяльності, на нашу думку, можна розділити на: зовнішні (соціальна значущість проєкту – замовлення, конкурс, показ) та внутрішні (потреба у самовираженні, прагнення до створення прекрасного, неповторного). Проте створення виробничої ситуації, із застосуванням кооперації, за участю викладача як наставника і фасилітатора діяльності дає можливість підняти мотивацію студентів на вищий рівень професійної самосвідомості.

Лещенко Тетяна Іванівна, *ст. викладач*

Підлісна Ольга Вікторівна, *ст. викладач*

кафедра «Дизайн інтер'єру», Харківська державна академія дизайну і мистецтв

КОМПЛЕКСНИЙ ДИЗАЙНЕРСЬКИЙ ПІДХІД В РІШЕННІ ІНТЕР'ЄРІВ КІМНАТ ВІДПОЧИНКУ ПРОМИСЛОВИХ ПІДПРИЄМСТВ

Рішення інтер'єрів кімнат відпочинку промислових підприємств є сьогодні питанням проблемним, оскільки потребує вкладання чималих коштів. Кожен власник виробництва намагається вкласти їх в сировину, нове сучасне обладнання, має сплачувати оренду приміщення та заробітну платню робітникам. Виділяти кошти на влаштування відпочинку трудящих складно навіть на великому державному підприємстві, не кажучи вже про невеличкі приватні промислові заклади. Але провідні підприємства світу вже давно довели, що організація відпочинку є необхідним елементом загального рішення. Зони релаксації та відпочинку не просто забезпечують відновлення фізичних сил та психологічне розвантаження робітників, вони є економічно ефективними для підприємства, тому що підвищують його престиж, самооцінку трудящих, підтримують рівновагу виробничого процесу, як цього вимагають принципи сталого розвитку промисловості. Це робить обрану тему актуальною та ставить проблему в загальному вигляді.

Зони або кімнати відпочинку необхідно вирішувати різнобічно, розглядаючи ці об'єкти в різних аспектах, забезпечуючи функціональну зручність, ергономічність, екологічність, навіть художню образність релаксаційних приміщень. Вид та ступінь важкості робіт визначають вигляд та ергономічні показники обладнання кімнати відпочинку: зручні лежаки та крісла, тренажери. Цей аспект, який можна вважати функціональним, технологічним, тим не менш, також залежить від грамотного вибору дизайнера, який виконує проект даного інтер'єру. Ступінь точності, або зоровий розряд робіт визначає рішення освітлення та колірні умови релаксаційної зони. Правильне спрямування та інтенсивність природного і штучного освітлення, кольори огорожувальних конструкцій мають забезпечити зоровий комфорт.

Оздоблювальні матеріали приміщень відпочинку мають бути екологічними: деревина, скло, натуральні тканини, а синтетика та шкідливі полімери неприпустимі в даному випадку. Дуже важливо з позиції екологічності простору забезпечити його зв'язок із зовнішнім природним оточенням, насиченість живими зеленими рослинами. Навіть, за умов відсутності природного світла, можливо зімітувати зв'язок з природою за допомогою фальш-вікон, підсвітлених фотошпалер та іншого.

Нарешті, досвід весвітніх компаній (наприклад, кімнати відпочинку компанії «Гугл») доводить, що певна художня образність, тематичне спрямування інтер'єрного рішення підвищують його позитивний вплив на відпочиваючих, підвищає їхню самооцінку, «патріотизм підприємства». В цьому аспекті дизайнер має можливість використати найрізноманітніші засоби – від національних елементів етнодизайну та декоративно-ужиткового

мистецтва до численних інноваційних технологій та матеріалів, які забезпечують синестетичний вплив на почуття (кольори, звуки, тактильні відчуття, ароматерапія тощо). Отже, такий підхід у проектуванні інтер'єрів приміщень відпочинку виробничих підприємств, коли кожний об'єкт розглядається дизайнером різнобічно, у різних аспектах, можна визначити як *комплексний дизайнерський підхід*.

Таким чином, як в навчальному проектуванні (у курсовому проекті 3-го курсу «Ескізний проект архітектурно-художнього рішення інтер'єрів цеху та кімнати відпочинку виробничого підприємства»), так і в реальному проектуванні аналогічних приміщень, пропонується на сьогодні використання комплексного дизайнерського підходу в рішенні приміщень відпочинку, як такого, що забезпечить максимальний фізичний та психологічний комфорт, гідні санітарно-гігієнічні умови, і, що особливо важливо, естетичне, художнє сприйняття самого виробничого підприємства.

Литвинюк Людмила Костянтинівна

*викладач кафедри «Графічний дизайн»,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

ЗАСТОСУВАННЯ ЗОБРАЖЕННЯ КОНКРЕТНИХ ПРЕДМЕТІВ У ЛОГОТИПАХ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦТВА ВИСТАВКОВОГО ТИПУ

Використання корпоративного стилю для створення оригінального візуального образу установи широко застосовується в наш час. В розумінні пересічного глядача, на пострадянській території, під корпоративним стилем частіше за все мають на увазі наявність власного логотипу, який стає міцною основою графічної мови. Наразі можна виділити дві основні групи логотипів: шрифтові та комбіновані [1]. Серед останніх розрізняють створені на основі конкретних та абстрактних зображень. Особливістю морфологічної побудови комбінованих логотипів можна вважати більшу інформативність серед решти, адже використане конкретне зображення завжди має безпосереднє відношення до закладу. Частіше за все використовуються елементи фасаду будівлі де розміщена установа, але можливе звернення до будь-яких яскравих та самобутніх деталей архітектурного рішення.

Яскравий приклад використання конкретного зображення в логотипі, можна зустріти у музеї прикладного мистецтва (Відень, Австрія) [4]. В його основу покладено стилізоване зображення грифону. Спираючись на визначення грифону в міфології, як хранителя, можемо цілком погодитись з доцільністю використання даного символу для основи образу закладу мистецтва. Розглядаючи музей, як сховище не тільки цінної інформації про попередників та привалюючи мистецькі течії, а й матеріальних його відповідників, що представляють собою цінність, символ грифона — охоронця є одним з найбільш вдалих.

До використання комбінованого логотипу на основі конкретного зображення звертається історичний музей (Берлін, Німеччина). Заклад представ-

ляє собою зібрання різних артефактів з історії Німеччини під одним дахом. Вже сама будівля музею представляє неабиякий інтерес і є культурною та історичною спадщиною, саме тому за основу зображувальної частини логотипу була обрана саме вона [3]. З'являється візуальна прив'язка до конкретного мистецького закладу. Зображення будівлі виконано схематично, за допомогою кольорових плашок, що розміщені паралельно, зберігаючи невеликий просвіт між ними. Таким чином виникає чергування широких та вузьких ліній, що утворюють силует будівлі, передаючи всі її особливості та роблячи знак максимально пізнаваним. Одразу під зображенням будівлі розміщена абрєвіатура німецького історичного музею написана на німецькій мові що має вигляд трьох великих літер «DHM». Для набору абрєвіатури використується шрифт більш класичного антиквогого накреслення. Логотип виконаний у плоскінній манері, а тому може бути представлений у будь-якій кольоровій гаммі. У даному випадку, основна частина знаку близька до кольору будівлі музею в житті — охри, а двері виділені сірим. У логотипі присутні акценти зроблені за допомогою кольору. Червоним виділене схематичне зображення скульптурної композиції, що знаходиться на даху музею з лівого боку, крайня права колонна самої будівлі та літера «Н», що знаходиться по середині абрєвіатури. Таким чином розглянувши всі елементи логотипу, ми можемо сказати, що він симетричний, однак відчуття динаміки досягається за допомогою використання кількох кольорових акцентів, що розміщені асиметрично один відносно одного, та самі по собі є різними по масі.

Ще одним німецьким закладом мистецтва, що використовує комбінований логотип на основі конкретного зображення є Державний етнологічний музей у Мюнхені [2]. Установа має більш ніж сторічну історію, та експонує велику кількість етнічних предметів зі всього світу. В основу логотипу покладено схематичне лінійне зображення будівлі музею, з використанням плоскінних елементів. Звернення до будівлі, як символу мистецького закладу, досить розповсюджений засіб, однак, актуальний він лише в тому випадку, коли архітектурний ансамбль має характерні особливості. Це допоможе не тільки зробити візуалізацію більш цікавою, але й підвищить рівень пізнаванності установи. У логотипі присутня назва, що виконана у вигляді абрєвіатури, вона набрана шрифтом антиквогого накреслення і розміщена на плашці, яка проходить поза зображенням будинку музею. З правого боку плашка виходить за межі будівлі приблизно на третину лівої частини плашки на якій розміщена абрєвіатура. Таким чином логотип державного етнологічного музею тяжіє до симетрії, за рахунок маси та симетричності зображення, але по факту являє собою асиметричну, статичну композицію, статичність котрої досягається важкістю плашки чорного кольору.

Використання комбінованого логотипу на основі конкретного зображення також зустрічається у державного музею мистецтв (Копенгаген, Данія), музеї королівського замку (Варшава, Польща), музеї витонченого мистецтва (Будапешт, Угорщина), музеї східно-азіатського мистецтва (Будапешт, Угорщина) тощо [5]. Розглянувши зразки логотипів, що належать до даної

групи можна прийти до висновку: незважаючи на швидкі темпи поширення глобалізаційних тенденцій в дизайні, які тяжіють до простих, мінімалістичних рішень позбавлених національного колориту, до використання конкретних візуальних образів продовжують звертатися дизайнери-практики; серед широкого розмаїття напрямків виставкової діяльності музеїв, використання комбінованих логотипів побудованих на основі конкретного зображення набагато частіше зустрічається у історичних, декоративно-прикладних та етнологічних музеїв ніж у галерей та музеїв сучасного мистецтва, що в переважній більшості обумовлено специфікою їх експозиції та архітектурного ансамблю закладу.

Література:

1. Безсонова Л. До питання про дефініції у графічному дизайні: сучасний зміст поняття «логотип» // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті Збірка наукових праць. – Х: ХДАДМ, 2010. – №1/2010. – с. 257-260
2. Веб-сайт Державного етнологічного музею (Мюнхен, Німеччина) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.voelkerkundemuseum-muenchen.de/>
3. Веб-сайт Історичного музею (Берлін, Німеччина) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dhm.de/>
4. Веб-сайт Музею прикладного мистецтва (Відень, Австрія) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.mak.at/aktuell>
5. Веб-сайт Музеїв світу [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.hist.msu.ru/ER/museum.htm>

Малік Т.В.

канд. архітектури, професор, Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М.Бойчука

**МАТРИЦЯ З ПРОЕКТУВАННЯ
ЯК СТРИЖЕНЬ НАВЧАННЯ ДИЗАЙНЕРА СЕРЕДОВИЩА**

Зараз наша країна перебуває у війні. Це страшне випробування для нації приводить не лише до підняття патріотизму, духу буремності і відповідальності за країну, її сьогодення і майбутнє а і до потреби усвідомити, що за війною настає мир. Мир принесе необхідність у відбудові покалічених війною міст і селищ і водночас у розбудові так званих мирних територій, де на час війни були призупинені майже всі новобудови. Це діалектика, яку ми мусимо відчуті у власному житті і творчості. Як показує історія після економічних чи військових криз настає творчий вибух. Зважаючи на це фахівці творчих спеціальностей, які займаються створенням комфортних середовищ для життя людей дуже потрібні, бо їх робота – це своєрідний релакс для пост воєнного суспільства. Одними з таких фахівців є дизайнери середовища, які займаються створенням житлового, промислового, громадського, ландшафтного тощо середовища.

Для навчання дизайнерів середовища потрібно багато дисциплін з різних циклів, а саме з гуманітарних, соціально-економічних, природничо-наукових, професійної та практичної підготовки, які складають нормативну части-

ну. Крім цього є вибіркова частина, яка складається з дисциплін за вибором ВНЗ та безпосередньо студентів.

Серед всього переліку дисциплін найголовнішим для дизайнерів середовища є проектування. Виходячи з важливості цієї дисципліни для формування фахівця в результаті багаторічної аналітичної і практичної роботи була розроблена матриця з проектування для спеціалізації «дизайн середовища». Ця матриця наводиться у таблиці.

Таблиця

**Матриця з дисципліни «Проектування»,
спеціалізація «Дизайн середовища»**

Курс	I семестр	II семестр
1		Основи проектування елементів середовища 1. МАФ 2. Споруда з мінімальною функцією
2	Основи інтер'єрного та екстер'єрного проектування: 1. Інтер'єрне середовище простору з заданою функцією 2. Дизайн кафе з елементом міського середовища	Житлове середовище: 1. Інтер'єр 2. Екстер'єр
3	Екстремальне та мобільне середовище: 1. Екстремальне 2. Мобільне	Мало функціональні громадські будівлі: 1. За бренд-буком 2. За певним стилем
4	Громадські будівлі з зальним простором: 1. Інтер'єр 2. Екстер'єр	Тематика дипломного проектування
5	Комплексне міське середовище: 2 проекти за поточними темами	Багатофункціональні громадські будівлі: 1. Інтер'єр 2. Екстер'єр

Як видно з таблиці проектування починається з другого семестру першого курсу. В попередньому першому семестрі студенти займаються пропедевтичною підготовкою за різними напрямками.

Найпростіше проектування починається з неважких дизайн-об'єктів, які часто зустрічаються у повсякденному житті і які в плані масштабності знаходяться в межах осяжності ще непрофесійних можливостей студентів. Цей блок називається «Основи проектування елементів середовища» і включає в себе малі архітектурні форми та споруди з мінімальною функцією. Для вправного вирішення поставлених завдань студентам пропонується вив-

чити історію України, культурологію, основи філософських знань (з циклу гуманітарних та соціально-економічних дисциплін), бо ці дисципліни допоможуть їм навчитися шукати концептуальні підходи до створення будь-якого об'єкту середовища починаючи з найпростіших. З циклу природничо-наукових студенти долучаються до прекрасного через історію мистецтв та кольорознавство, а також навчаються правильній проектній побудові на дисципліні «Нарисна геометрія та перспектива». З циклу дисциплін професійної та практичної підготовки в мистецькому навчальному закладі такі дисципліни як рисунок, живопис, композиція, формотворення та шрифт сприятимуть наповненню студентів художніми знаннями і вміннями, які зразу ж застосовуються для передачі графічної інформації в проектуванні.

На другому курсі в першому семестрі вивчаються основи інтер'єрного та екстер'єрного проектування, що включає: інтер'єрне середовище простору з заданою функцією та дизайн кафе з елементом міського середовища, а в другому - житлове середовище (інтер'єрне та екстер'єрне). Для більш глибокого оволодіння основами проектування пропонується продовження вивчення філософії з циклу гуманітарних та соціально-економічних дисциплін та історії мистецтв з циклу природничо-наукових дисциплін. З останнього циклу ще додатково пропонується пластична анатомія, історія декоративно-прикладного мистецтва, історія дизайну та комп'ютерні технології. До таких фахових дисциплін як рисунок, живопис, додається ще курс макетування та моделювання і основи теорії і методики дизайну. За рахунок вибору ВНЗ студенти отримують знання з типології ландшафтних об'єктів та ергономіки, а за власним вибором можуть скористатися такими дисциплінами як фітодизайн, урбологія та етнодизайн.

Перший семестр третього курсу – це наче середина навчання бакалавра дизайнера. В цей час пропонується відключитися від суто раціонального і пошукати щось концептуальне в ірраціональному, що як відомо з часом може стати цілком реальним. Тому для експериментального та мобільного проектування пропонуються цікаві теми, які підсилюються знаннями з соціології, психології (цикл гуманітарних та соціально-економічних дисциплін), історії мистецтв та комп'ютерних технологій (цикл природничо-наукових дисциплін).

Другий семестр третього курсу відведено під фірмово-стильове проектування під загальною назвою «Мало функціональні громадські будівлі». Після завершення вивчення історії мистецтв важливо закріпити проектні знання в якомусь певному заданому стилі, або у якійсь стилістиці окремої фірми використовуючи для цього в якості об'єкта проектування громадські будівлі з незначною функцією.

З циклу вибору ВНЗ третій курс доповнюється такими дисциплінами як будівельна фізика і конструювання будівель і споруд, а також скульптурою. Варто зазначити, що на третьому і четвертому курсах цикл природничо-наукових дисциплін представлений комп'ютерними технологіями, а цикл професійних дисциплін - рисунком, живописом, макетуванням і моделю-

ванням, що сприяє підвищенню майстерності студентів у виконанні проєктних і практичних робіт. Серед дисциплін на вибір студента пропонуються дендрологія та квітникарство.

Четвертому курсу завданням з проєктування є громадські будівлі з зальним простором. Такі дисципліни з циклу вибору ВНЗ як дизайн середовища, основи формування міського середовища, основи ландшафтного дизайну, а також з циклу вибору студента типологія будівель і споруд та монументальні технології в дизайні мають сприяти фаховому розв'язанню поставлених у проєктуванні завдань і підготувати до виконання кваліфікаційної бакалаврської роботи в восьмому семестрі.

П'ятий курс починає з комплексного проєктування міського середовища, а закінчує складною структурою багатофункціональної споруди задля оволодіння пластикою багатопланових і багаторівневих середовищ як внутрішньою так і зовнішньою, як об'ємною, просторовою так і ландшафтною. Сприяють поглибленню знань і вмін студентів такі дисципліни з циклу дисциплін природничо-наукової та професійної підготовки рисунок та живопис спеціальні та комп'ютерне проєктування, за вибором ВНЗ – інтелектуальна власність, інженерне проєктування, основи наукових досліджень, синтез мистецтв, основи маркетингу і менеджменту. За власним вибором студент може оволодіти ландшафтним дизайном, договірною документацією та кошторисом, а також регіональними проблемами дизайну середовища.

До перелічених дисциплін додаються ще ознайомча, біонічна, виробнича та переддипломна практики де студенти можуть більш поглиблено вивчити окремі аспекти дизайну середовища і отримати певний проєктно-виробничий досвід.

Після завершення циклу повного навчання студент виконує кваліфікаційну роботу за фахом «дизайн середовища» і в цій роботі демонструє наскільки він оволодів проєктною майстерністю та здобув професійні знання і вміннями для створення будь-якого середовищного об'єкту.

Маренич Наталія Андріївна

аспірантка, Харківська державна академія дизайну та мистецтв

АНІМАЦІЯ ТА МУЛЬТИПЛІКАЦІЯ ЯК ОКРЕМИЙ ВІЗУАЛЬНИЙ НАПРЯМ У ВІДЕОІГРАХ

Використання малюнку в якості виразної основи відеоігри, має чи не найдовшу історію після піксельної графіки. Двовимірне зображення, до якого належить малюнок, має свої неповторні виразні можливості. У відеоігри він обумовлює особливий підхід до категорії простору, специфічні правила його зображення, побудову рівнів – інакше кажучи, накладає власну специфіку на відеоігру.

На сьогоднішній день, пошук геймдизайнерами візуального розмаїття втілюється дедалі у все більш цікавих формах та ідеях. Художники звертаються до самих різних джерел натхнення. Так, у відеоіграх початку

20-х років XXI ст. можна бачити імітування: старих, мультфільмів 50-х років – «Cuphead»; стилістики плакатів – «Firewatch»; аплікації – «Year walk»; ксилографії – «Incredipede»; пластилінової анімації – «Neverhood», «Armikrog»; паперових фігурок – «Teagaway» чи «Luna»; лялькового театру; малюнку олівцем чи аквареллю – «Child of light».

Найбільш повне використання малюнку та мультиплікації, як основи візуального вирішення відеоігор, пов'язане з квестом, адже саме квест є найяскравішим прикладом того, як рисунок успішно адаптується до правил інтерактивного середовища. Хоча золотий вік цього виду ігор був надто коротким, протривавши переважно останні три чверті 90-х років, створені у той час серії «Broken Sword», «The Curse of Monkey Island», «Leisure Suit Larry», лишаються одними з найвідоміших представників рисованого квесту й понині.

Подібні ігри, у більшості, являють собою набір сцен, де кожна представляє окремий статичний задник, намальований за принципом, схожим на сценічну декорацію у театрі. У рисованому квесті ми маємо справу саме з окремими сценами, малюнками-фонами та прив'язаними до них статичними персонажами, що ріднить їх як з кадром, так і з мізансценою. Однак, те що ми бачимо, глибинно відрізняється від кадру. Рівень у такій грі хоча і є набором «кадрів», але кадрів самодостатніх, котрі не змінюються один за одним аби створити миттєвий ланцюжок смислу. Кадр-мізансцена квесту є надзвичайно детальним та насиченим, він створений для довгого розглядання та вивчення. Саме звідси бере причину більш ґрунтовний, в чомусь картинний підхід до композиції ігрового кадру, навантаженого деталями, розрахованого на повільний, уважний погляд, котрий слідкує, ув'язує, шукає вирішення, експериментує, робить висновки.

Чимало ігрових сцен у рисованих квестах будуються за тими ж принципами, що і картинна композиція, використовуючи колір, тон та світлотінь аби виділити самі важливі зони екрану, привести до них погляд глядача. Тут також існують плани та ракурси, лінії, котрі розбивають рисунок на зони, прокреслюють динамічні діагоналі, структуруючи декорацію та наповнюючи її сюжетним смислом.

Рівень гри у квесті зазвичай виглядає як ланцюг зображень-ланок, котрі об'єднуються одна з одною за принципом монтажу. Оскільки рисунок є статичним, створеним художником плоским зображенням, ракурс, з котрого гравець бачить ігровий світ, завжди лишається незмінним. Камера не здатна проникати всередину зображення, показувати його з різних точок, як це є у інших іграх. Натомість, вона рухається паралельно зображенню, разом із переміщенням персонажа. Але в цьому полягає і цікава особливість квестового рисунку, котрий може в багато разів перевищувати розмір самого екрана, утворюючи «простір-сувій». Така композиція не розрахована на одночасне охоплення поглядом, натомість вона розвивається поступово, разом із самою грою. Традиційна композиційна будова тут виявляється зламаною, рисунок не має єдиного центру та строгої ієрархічної будови, він здатен розвиватись у

будь-якому напрямі, маючи кілька центрів або не маючи їх взагалі. Саме цей набір якостей робить малюнок у квесті чимось більшим ніж просто зображення, він стає оточенням, повноцінним ігровим світом.

Таким чином, завдяки наведеним прикладам, ми можемо бачити як, малюнок видозмінюється, набуваючи нових якостей порівняно із рисунком класичним, відповідаючи на поставлені проблеми та завдання, що їх ставить перед ним інтерактивна природа відеогри.

Мироненко Надія Григорівна, канд. мист., доцент кафедри

Олексієнко Алан Михайлович, професор, зав. кафедри

каф. «Дизайн інтер'єру», Харківська державна академія дизайну і мистецтв

САРЖИН ЯР В М. ХАРКОВІ – КОНЦЕПЦІЇ НОВИХ ПРОЕКТНИХ РІШЕНЬ БЛАГОУСТРОЮ ТЕРИТОРІЇ

Саржин Яр – це найстаріша ботанічно-паркова зона м. Харкова та гідрологічна пам'ятка природи. Головною особливістю парку є місцезнаходження найчистіших джерел питної мінеральної води, над якими в 1960 році архітектором В.С. Васильєвим був побудований павільйон з бетону оригінальної футуристичної форми на трьох опорах. С часом ця місцевість стала дуже важливою для відпочинку мешканців міста.

При роботі над ескізними проектами екстер'єрів на базі території Саржиного Яру перед студентами ХДАДМ ставилася мета досягти гармонійного поєднання всіх складових ландшафтного дизайну – художній образ у трактуванні простору, функціональність малих архітектурних форм, дотримання технологічних критеріїв, цікаве кольорове рішення

Треба сказати, що при виборі ділянок для благоустрою, територія парку була умовно поділена на три частини. Перша – північно-західний схил парку, що знаходиться біля станції метро «Ботанічний сад», та з півночі межує з вул. Отакара Яроша, з заходу – проспектом Леніна, з півдня – адміністративною будівлею «Дім проектів». Після схилу починається відносно рівна територія, що включає в себе пустир, струмок та зелені насадження – куци та дерева..

Друга територія – центральна частина парку – місце з заходу джерела. Третя – узвіз з вулиці Отакара Яроша.

Комплекс проектних рішень базується на таких принципах: визначення історичної та культурної цінності обраної території, облік природних можливостей, поєднання пластичних рішень малих архітектурних форм з геопластиком оточуючого середовища, збереження насаджень, а також зміни з урахуванням існуючих цінних зелених насаджень; орієнтацією всієї композиції відповідно сторін світу та напрямків сонячних променів, концентрація зон активного відпочинку, розподілення місць для тихого відпочинку в поєднанні з природним середовищем.

На цей час на кафедрі «Дизайн інтер'єру» було пропрацьовано більш двадцяти дизайн-проектів створення навколишнього середовища за-

вдяки методам ландшафтного дизайну. Одинадцять з них представлені увазі відвідувачів VIII Міжнародного дизайн-форуму, який проводиться у арквської державної академії дизайну та мистецтв. Це проектні рішення студентів п'ятого курсу: Голодинської Т., Дукіної М., Волик О., Супруна А., Мацурової В., Манакової В., Неділько К., Назаретьян Д., Самсонян Р., Кірдеа В., Бортнік Т, які були розроблені під керівництвом зав. кафедрою «ДІ», професора Олексієнко А.М., та доцента кафедри Мироненко Н.Г. Требі відмітити, що усі пропозиції різні, ґрунтуються на різних концепціях, але є деякі однакові риси, які їх поєднують. Це – по-перше, створення нового художнього образу відомого об'єкту, який гармонійно поєднує усі куточки улюбленого парку. По-друге, це збереження вже існуючих та розробка нових природних форм. По-третє, проектування пластики малих архітектурних форм, які є необхідним цікавим доповненням штучного ландшафту. Можливо, також робота з геопластичними елементами території та створення нових рельєфних форм.

Орієнтування на творчий підхід, що поєднує стильове рішення, де змістовна частина має вагоме значення у розробці ландшафтного благоустрою – є основою створення художнього образу при проектуванні парку. При розробці будь-яких варіантів рішення території та дизайну малих архітектурних форм необхідно враховувати на те, що територія Саржиного Яру є популярним місцем відпочинку харків'ян та гідрологічною пам'яткою природи, тому усі пропозиції щодо планувального рішення та ландшафтного дизайну повинні відповідати початковому художньому образу, або головній концепції розвитку. Запропоновані зміни та доповнення повинні органічно увійти в існуючу систему паркової території.

Мироненко Виктор Павлович, доктор архитектуры, профессор

Нестеренко В.В., аспирант

Харьковский национальный университет строительства и архитектуры

ПРОБЛЕМЫ БЕЗБАРЬЕРНОЙ СРЕДЫ В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ ДЛЯ ИНВАЛИДОВ И ДРУГИХ МАЛОМОБИЛЬНЫХ ГРУПП НАСЕЛЕНИЯ

Создание доступной для инвалидов среды жизнедеятельности является составной частью социальной политики любого государства, практические результаты которой призваны обеспечить инвалидам равные с другими гражданами возможности во всех сферах жизни. Критерием оценки такой политики является доступность для инвалида физической среды, включая жилье, транспорт, образование, работу и культуру, доступность информации и каналов коммуникации. Реабилитация людей с ограниченными возможностями является не только актуальной проблемой для общества, но и приоритетным направлением государственной социальной политики. В современном мире, где возрастает потребность

в высококвалифицированных специалистах, занятых в наукоемких отраслях промышленности, залогом успешного трудоустройства становится высшее образование. Для людей с ограниченными возможностями профессиональное образование является еще и действенным механизмом повышения социального статуса, обеспечения экономической независимости и интеграции в общество. В качестве основных причин немногочисленности студентов-инвалидов выделим: отсутствие доступной для них среды в типовых вузах, а также сложности их социальной адаптации в университете. Процесс адаптации к вузовской среде у студентов с ограниченными возможностями здоровья затруднен в связи с доминированием в их социальной идентичности роли «инвалид». Среда вуза, неадаптированная к потребностям инвалидов, усиливает их фиксацию на дефекте и способствует закреплению неконструктивного поведения. Профессионал, идентифицирующий себя преимущественно как инвалид, не может в полной мере реализовать свой творческий потенциал. Такое положение дел зафиксировано в ряде исследований. Но теоретическое осмысление проблемы формирования социальной идентичности студентов-инвалидов в вузовской среде явно не достаточное.

В настоящее время доступность среды для инвалидов находится на низком уровне. Как показывают результаты социологических исследований, наиболее критически доступность социальной инфраструктуры в стране оценивают респонденты с нарушениями функций опорно-двигательного аппарата: почти 60% из них приходится преодолевать барьеры при пользовании общественным транспортом, 57–58% – при посещении учреждений культуры и государственных учреждений, 48% – при совершении покупок. Две трети респондентов – инвалидов по зрению отмечают трудность или полную невозможность посещения спортивных сооружений и мест отдыха. Многие колледжи и университеты предлагают специальные услуги, жилищные помещения и специальные условия в своем классе. Однако, не все колледжи и университеты создают специальные программы и услуги для их инвалидов студенческого населения.

Целью обеспечения доступности зданий и сооружений является формирование условий обеспечивающих физическую доступность окружающей среды для инвалидов. Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих задач: разработка нормативных правовых документов, регламентирующих обязательное соблюдение требований доступности для объектов, зданий, сооружений при строительстве новых объектов и реконструкции существующих объектов; приспособление входных групп, лестниц, пандусных съездов, путей движения внутри зданий, зон оказания услуг, санитарно-гигиенических помещений, прилегающих территорий; оборудование зданий и сооружений лифтами и подъемными устройствами с системой голосового оповещения.

Мурашко Маріанна Володимирівна

*аспірант, викладач кафедри «Мультимедійний дизайн»,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

**ПІДГОТОВКА ДИЗАЙНЕРСЬКИХ КАДРІВ
В ПЕРСПЕКТИВІ РОЗВИТКУ МОУШН-ДИЗАЙН РЕКЛАМИ В УКРАЇНІ**

Процес розвитку брендів в Україні проходить ті ж етапи, які вже пройшли економіки розвинених країн. Рекламний ринок розвивається дуже стрімко, особливо за останнє п'ятиріччя у зв'язку з розвитком мережі Інтернет. Дедалі більше вітчизняних виробників товарів і послуг, а також світові бренди, що прийшли на український ринок, вдаються до створення реклами за допомогою саме моушн-дизайну. Тим більше, що з розвитком онлайн сервісів для перегляду відео, рекламні ролики перейшли з телевізійного формату в формат прероллів і построллів в інтернеті. А з розвитком соціальних мереж і тематичних блогів, анімаційна реклама стала популярна для перегляду та обміну в повідомленнях, як просто цікавий для людей пласт інформації. У цьому випадку глядач дивиться рекламний ролик не вимушено, чекаючи кінофільму, серіалу, шоу, або іншого відео, а спеціально. Також з розширенням на території України мобільних можливостей 3G-зв'язку, перегляд відео стає доступним з будь-якого смартфона, в будь-якій точці і в будь-який час, що надає ще більш широкі можливості для виробників для реклами своїх товарів.

Всесвітньо відомі мережеві рекламні агентства відкривають свої філії в Україні, залучаючи до роботи фахівців, які закінчують українські ВНЗ. Переймаючи західний досвід, вітчизняні рекламисти відкривають свої студії для надання послуг зі створення реклами. За останній час затребуваність в анімаційних рекламних фільмах зростає ще й через можливості виконання всього проекту одним дизайнером, без залучення великої групи фахівців. За винятком написання звукового ряду, моушн-дизайнер володіє необхідними знаннями в створенні графіки та анімації, основам режисури, монтажі. Також важливим аспектом є те, що завдяки розвитку мережі Інтернет дизайнери можуть працювати віддалено, і, отже, для українських фахівців відкривається перспектива працювати в Україні виконуючи проекти для зарубіжних брендів. Безумовно, для розробки подібної продукції потрібна відповідна підготовка дизайнерських кадрів.

З метою підготовки таких у Харківській державній академії дизайну та мистецтв впроваджено ряд навчальних програм, завдань і методик, що дозволяють підготувати моушн-дизайнерів, здатних творчо вирішувати проектні завдання по створенню анімаційних рекламних фільмів. Від підготовки дизайнера залежить рівень естетичних, екологічних та економічних умов праці. Діяльність дизайнера є своєрідним синтезом знань і умінь з різних галузей науки, техніки, мистецтва; тут поєднуються знання та вміння для створення якісно нового продукту на сучасному культурному рівні, зручного, економічно доцільного предметного середовища, який сприятиме

підвищенню конкурентоспроможності товарів і послуг на внутрішньому і зовнішніх світових ринках. Розробка студентських дизайн-проектів, у вигляді моушн-дизайн реклами, заснована на вивченні наступної послідовності створення рекламного ролика:

- визначення теми дизайн-проекту;
- видача завдання;
- перегляд прототипів роликів за темою та аналіз аналогів рекламної продукції;
- проробка сюжетної лінії анімаційного ролика;
- прорисовка розкадровок;
- розробка дизайн-пропозицій, які найбільш відповідають сценарно-сюжетним вимогам;
- візуалізація складових елементів у відповідності до сценарію;
- підбір гарнітури шрифту;
- визначення музичного супроводження;
- анімація елементів ролику за допомогою відповідних аналогових або програмних засобів;
- виконання монтажу відеоматеріалів, синхронізація звукового супроводу;
- додавання спеціальних ефектів;
- переведення проекту у відеоформат.

Проектування повного рекламного фільму відбувається на старших курсах навчання. Студенти в процесі навчання повинні виконувати різнопланові рекламні проекти для набуття навичок для майбутньої роботи. До цього моменту студентом мають бути вивчені та засвоєні базові принципи композиції, кольорово-фактурні особливості дизайну, типографіка та каліграфія, анімаційні принципи та прийоми. Студент також повинен враховувати, що кожен з рекламних фільмів повинен мати в візуальній складовій елементи розробленого фірмового стилю, який підтримується протягом всієї тривалості. Крім того, автори повинні додавати своїм роботам художню новизну. Відповідно вони повинні вивчити основи створення рекламних дизайн-проектів, що включають до себе і інфографічні рекламні фільми, і тривимірні проєкції, та інші категорії анімаційних рекламних фільмів.

Діапазон тем ділиться між комерційними проектами і соціальними. У контексті створення анімаційної реклами розглядаються наступні дизайн-завдання:

- представлення зображення в комп'ютерній графіці;
- підготовка зображення до візуалізації;
- створення зображення;
- здійснення анімаційних дій з зображенням.

Дизайн рекламних фільмів не стоїть на місці і постійно збагачується новими ідеями. При розробці навчальних програм варто враховувати мінливі модні течії і нові стилістики, а також способи розробки рекламних анімаційних фільмів. Отже, навчальні програми повинні підлягати модернізації з урахуванням всіх перерахованих вище факторів. Вона може полягати в розширенні тем завдань, роботи з реальними продуктами від

виробників, а також у використанні більшого числа технологій і способів створення анімаційних рекламних відео.

Варто зазначити що при вивченні анімаційного рекламного фільму і виконанні всіх пов'язаних з ним проектних завдань студенти виступають не тільки дизайнерами і аніматорами, але також режисерами, сценаристами, фахівцями з озвучення. Це дає можливість для кожного дизайнера в майбутньому працювати самостійно на одному проектом і віддалено, перебуваючи в контактi із замовником за рахунок інтернету, створювати анімаційні рекламні ролики не тільки для України, але й для всього іншого світу. Це також допомагає фахівцям підвищити свій професійний рівень, що дозволяє стати не тільки затребуваним дизайнером але й арт-директором в майбутньому.

Мышляева Ольга Борисовна

*кандидат философских наук, профессор, зав. кафедрой ОХД,
Гжельский государственный университет, Россия*

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ ЗАДАНИЯ «КОЛЛАЖ» В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ БАКАЛАВРОВ ПО НАПРАВЛЕНИЮ «ДИЗАЙН И ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО»

Формирование профессионально подготовленного и творчески мыслящего художника невозможно без взаимодействия разнообразных форм работы. Обучение студентов по направлению «Дизайн» по дисциплинам художественного цикла представляет собой сложный комплекс, который включает как учебную работу в аудиторных условиях, так и самостоятельную творческую работу.

Между аудиторной и самостоятельной творческой работой существуют большие различия. В аудиторных работах происходит последовательное, системное овладение знаниями, практическими умениями и навыками, технологией и техникой работы над художественным произведением.

Самостоятельная творческая работа решает те же проблемы, но на более высоком уровне, подчиняя технические проблемы изображения художественно-образным проблемам, поиску наиболее точных, адекватных творческому замыслу средств выражения.

Среди многообразных форм творческой работы следует выделить коллаж, так как данную технику можно использовать в качестве самостоятельной работы студентов практически по всем дисциплинам художественного цикла, таким как рисунок, живопись, композиция, дизайн и т.д.

«Коллаж» происходит от французского слова, буквально обозначающего «наклеивание». Коллаж – это технический прием в изобразительном искусстве, когда на какую-либо основу наклеивают на самые разные по цвету и фактуре кусочки материалов. В графических коллажах обычно используются вырезанные картинки, бумага разного цвета и фактуры, а также ткань, фольга и прочее – зависит лишь от буйности фантазии творца. К тому же

техника коллажа позволяет смешивать наклеивание и непосредственно «работу руками» – т.е. ваяние кистью, пером и пр. Может показаться, что коллаж – это относительно новомодное ваяние. Однако, ещё в древнем Китае были распространены композиции из цветной бумаги и сухих листьев.

В 20-е годы XX века техника коллажа стала очень популярной и достигла своего расцвета. Многие художники использовали газетные листы, этикетки и пр. для большей выразительности и достоверности.

Не смотря на широкое распространение различных компьютерных программ для создания коллажей, все-таки настоящий коллаж – это созданный вручную.

Считается, что технику коллажа изобрёл Жорж Брак в 1910 г., хотя примерно в то же время коллажи создавал и Пикассо. В «Натюрморте с газетой и скрипкой» Пикассо прекрасно использует папиросную бумагу для того, чтобы подчеркнуть цветные участки.

«Натюрморт с рекламными объявлениями» начинает вторую серию коллажей, выполненную примерно в январе 1913 г., после возвращения в Париж из Барселоны. По сравнению с «Натюрмортом с газетой и скрипкой» здесь можно констатировать большую степень художественной свободы. Так, Пикассо заполняет фон композиции раскрашенной бумагой и располагает имитацию упаковочной коробки большого универмага «Au bon marche» под рекламой его главного конкурента «La Samaritaine» (двух известных парижских магазинов). Реклама «La Samaritaine», которая находится в верхней части картины, воспроизведена частично. Два последних слога смазаны, а на тексте помещен портрет очень аккуратно одетой дамы. Сбоку от коробки он делает синтетический рисунок стакана и графина, а также помещает вырезку из газеты с сообщением об убийстве. В середине все это прерывается вырезанными обрывками слов, из которых можно расшифровать слова «Trou» (дыра) и «Ici» (здесь), таким образом, Пикассо еще раз вербально повторяет и усиливает визуальную и концептуальную игру. Разные материалы, соприкоснувшись на одной плоскости, создают удивительный зрительный эффект.

С 1912 г. оба указанных художника систематически работают в этой технике, коллаж становится характерной особенностью живописи синтетического кубизма. Период кубизма в творчестве обоих художников характеризуется поисками радикально новых способов создания картины, поэтому они стали включать в свои живописные и графические работы фрагменты газет, этикетки от бутылок и тупо печатные материалы. Добавление к художественному произведению таких элементов поражало зрителей тем, что «реальный мир», с его собственными пространственными и тактильными качествами, был соединен на полотне с иллюзионизмом живописи. Эта смесь реальности и иллюзии в дальнейшем часто усложнялась использованием живописных «обманок», имитировавших поверхность дерева, мрамора и т.п.

Среди первых, кто заимствовал у кубистов технику коллажа, были футуристы, работавшие в Италии до Первой мировой войны (Карло Кара, Джино Северини). Их коллажи наполнены жизненной силой и энергией. Часто сю-

жетом становився противоречивий мир сучасної техніки: шум, скрежет колес поезда и лозунги протеста передавались с помощью включенных в композицию столкновений слов и фрагментов предложений.

Как новую, нетрадиционную технику коллаж использовали дадаисты, разочарованные бессмысленностью сучасного общества и несоответствием традиционного искусства их воззрениям (Курт Швиттерс, Ханс Арп). Коллажи дадаистов наилучшим образом выражали отрицание искусства как приятного для глаза изображения жизни. Будучи составленными из предметов ежесуточного окружения человека, они сами принадлежали к сфере «жизни». В отличие от тщательно продуманных соотношений форм в искусстве, в коллаже подчёркивались элементы случайного, импровизированного, которые, как считали дадаисты, более присущи жизни, чем искусству. Например, Ханс Арп разбрасывал как придётся элементы будущего коллажа по предназначенной для него поверхности и затем приклеивал их.

Последователями дадаистов были сюрреалисты. Их привлекало отсутствие связи между отдельными элементами коллажа, что составляло прекрасную параллель миру сна, свободных ассоциаций и других проявлений подсознательного, которые они стремились раскрыть. В отличие от кубистов сюрреалисты подчиняли форму и цвет образному содержанию произведения. Например, Макс Эрнст вырезал гравюры из старых научных каталогов и соединял их так, чтобы получалось нечто, напоминающее кошмарный сон по своему ощущению сновидение. Более чем какое-либо другое направление в живописи сюрреализм расширил сферу применения и технические возможности коллажа: художники активно использовали случайные эффекты, например, изобразили «деколлаж», отрывая куски от уже готового коллажа; совмещали коллаж с «фроттажем» – рисунком, полученным путём протираания углем листа бумаги, положенного на какую-нибудь грубую фактурную поверхность, например, необструганное дерево, проливали краски на холст и т.п.

Первым художником, работавшим исключительно в технике коллажа, был Курт Швиттерс, продолжавший традиции дадаистов и сюрреалистов. Он расширил сферу используемых для коллажей материалов и предметов. Его небольшие, но очень изысканные по композиции произведения, называвшиеся выдуманным словом «merzbild», состояли из кусочков бумаги, автобусных билетов, этикеток, купонов и т.п.

Дань коллажу отдали художники русского авангарда (А.В. Лентулов, П.П. Кончаловский, О.В. Розанова). В русском искусстве первыми коллажами принято считать работы А.В. Лентулова: панно «Москва (1913 г.)», в котором художник использовал наклейки из бумаги, и «Василий Блаженный» (1913 г.), с наклейками из фольги. Однако ещё раньше, в рисунках 1901 и 1904 годов М. Врубель использовал наклейки для создания более объёмного дерева, а в «Автопортрете» 1905-1906 годов вклеил бумажную папиросу. В те же годы И.Ефимов использовал золотую фольгу и цветную бумагу в своих графических произведениях. Коллажная техника стала точкой отсчёта для рождения целого ряда новых видов художественного творчества: фотомон-

таж, ассамбляж, искусство объекта. Например, фотомонтаж конца 1910-х – начала 1920-х годов можно рассматривать как одну из разновидностей коллажа, несмотря на существующие между ними определённые различия. Техника фотомонтажа возникла почти одновременно с самим изобретением фотографии, но в историю большого искусства фотомонтаж попадёт несколько позже, чем коллаж.

На протяжении века коллаж обрёл самостоятельный художественный язык, который, как всякий живой язык, обладал способностью саморазвития. Первоначального жеста приклеивания сегодня уже недостаточно, прежде всего, для самих художников. Коллаж вошёл в суть сегодняшнего сознания, в мировосприятие, в способ «поглощения» информации. Образ создаётся, складывается не столько путём склеивания, сколько путём наложения, наслоения, сопоставления и соположения впечатлений, сведений, предметов или их фрагментов.

В коллаже, как и во всём современном искусстве, главное внимание уделяется рисунку и фактуре материала. Сопоставление не связанных друг с другом материалов, образов и форм особенно хорошо подходит для передачи разнообразия, напряжённости и алогичности современной жизни, иногда доходящей до абсурда.

Ожога-Масловська Алла Валентинівна

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ЯПОНСЬКА ГРАВЮРА УКІЙО-Е ТА СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО: ОБРАЗОТВОРЧІ АЛЮЗІЇ

Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст., з набуттям Україною статусу незалежної держави відповідними змінами в культурному та політичному житті, що призвели до розширення інформаційного простору та поживлення культурного обміну між Україною та країнами Сходу, спостерігається нова хвиля орієнталізму. На цьому новому етапі захоплення східним мистецтвом Японія посідає особливе місце. Щорічні мистецькі фестивалі «Японська осінь», виставкові проекти за ініціативою державних музеїв та приватних колекціонерів надали нового імпульсу осмисленню художньої спадщини Японії.

У творчості українських художників помітно звернення до гравюри укійо-е, використання характерних для неї образів і сюжетів. Можна вказати й на цілий ряд тематичних та іконографічних запозичень. Художники використовують такі мотиви, як кімоно, віяло, хвилі, іриси, квітучі дерева та інші.

Окремий напрямок являють спроби розкриття власних спостережень та почуттів через образи гейш та самураїв. Крім серії популярних в Україні кінострічок, присвячених самурайській тематиці, джерелом натхнення та матеріалом для візуальних аналогів виступають здебільшого гравюри відомих японських графіків. Частіше за все, художники звертаються до творів Хішікава Моронобу (1618-1694), Судзукі Харунобу (1725-1770),

Кітагава Утамаро (1753-1806), Кацушіка Хокусай (1760-1849) та інших майстрів *укійо-е*.

Працюючи в «японській» тематиці, українські митці використовують європейські матеріали (олійні, або акрилові фарби) та прийоми художньої виразності (світлотіньове моделювання). Яскравим прикладом є твори харків'ян: серія «Самураї» С. Алимова, «Бесіда» С.Малиша, «Красуня» І. Селищевої. Схожі приклади можна бачити й у мистецькому житті Києва: «Самураї» та «Гейші» В. Брейша, «Самурай» О. Петрової. Поєднав ці твори з гравюрою *укійо-е* і суто японський прийом майстрів не зосереджуватися на індивідуальних рисах людини. Створюючи ідеальний образ, художники звертають увагу на те загальне, що робить людей, на думку східних митців, прекрасними.

Привертають увагу й експерименти київської художниці М.Діордійчук, що працює в техніці холодного батику на шовку. Її копії японських гравюр Кацушіка Хокусай «Велика хвиля в Канагава» та «Коханці», що створені для оформлення інтер'єру як декоративні панно, здобули нового звучання завдяки використанню інших матеріалів і технік, а також значному збільшенню розмірів.

У сучасному мистецькому процесі помітна і тенденція опанування традиційними східними техніками і художніми прийомами японських графіків. На відміну від європейської ксилографії, заснованої на системі штрихування, японська гравюра створюється зіставленням чітко окреслених чорно-білих або кольорових площин, виокремлених активною, гнучкою, одночасно суворою і живою в кожній своїй точці контурною лінією. Київський художник О. Білозор в своїй живописній серії «Сумом» використовує цей прийом, де фарбові маси підкренені лінійним ритму, що дає зображенню рух, підкреслює єдину емоційну і ритмічну структуру.

Харківський графік Н. Козлова, працюючи в змішаній техніці (гуаш, туш), не стільки аналізує мову японської графіки, скільки інтуїтивно осягає її структурні властивості, роль лінії і площинної колірної плями як головних елементів образотворчості. Рухома лінія, що не замикає форму («Хвиля»), визначає відкритість композиції, її незавершеність або можливе продовження за межами образотворчої площини: художній простір залишається розімкненим, а точка зору – не сфокусованою, або навіть невизначеною, що властиво принципам японської гравюри.

Сучасні українські митці при організації простору використовують і принцип паралельної перспективи, властивий японській гравюрі, що дає приклад точного слідування природному зоровому сприйняттю (В. Петрова «Красуня»).

Отже, японська гравюра *укійо-е* наприкінці ХХ – початку ХХІ ст., як і сто років тому, посіла значне місце в процесі осягнення східних художніх традицій, а методи та прийоми японських графіків дихає художників у пошуках оновлення художньої мови. Для цього нового етапу осмислення гравюри *укійо-е* характерні як засоби цитування, так і творчої інтерпретації засобів художньої виразності, форм, образів та мотивів.

Павлов Андрей Евгеньевич

аспирант, Харьковская государственная академия дизайна и искусств

ТИПОГРАФИЧЕСКИЕ ВИЗУАЛЬНЫЕ СИСТЕМЫ КАК ОСНОВНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ЯЗЫК ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА В СУБКУЛЬТУРЕ ХИПСТЕРОВ

Общие принципы субкультуры хипстеров сосредоточены на внешних проявлениях, без идейного подтекста, концепции или скрытого смысла. Такой же подход часто наблюдается в графическом дизайне рассматриваемого типа. Фирменные стили и визуальные решения тех или иных задач могут содержать бесчисленное количество элементов, не обоснованных ничем, кроме принадлежности к данной эстетике. Гербовые кресты присутствуют на упаковках мыла, топор дровосека становится знаком небольшой кондитерской, полоски, ромбы, ленты и бейджи брендируют абсолютно противоположные по типу деятельности бизнесы. Единственный посыл, который несут эти элементы – это визуальное соответствие сложившейся эстетике. В этом кроется как преимущество, так и недостаток хипстерского дизайна. В некоторой степени это можно рассматривать как возврат к парадигме классицизма, к доминированию визуального и эстетического над рациональным и логическим. Таким образом, большинство приемов и особенностей продиктованы именно эстетической потребностью и не обусловлены никакими другими причинами.

При беглом анализе современных примеров графического дизайна с помощью сервиса Behance примеры айдентики легко разбиваются по категориям в соответствии с принадлежностью к той или иной визуальной системе. В работах рассматриваемого сегмента графического дизайна можно условно обозначить три направления визуальных систем: типографическая; графическая; плоская (от понятия flat design – плоский дизайн). Каждая из этих систем имеет характерный набор выразительных приемов, но, соблюдая культуру эклектики, они могут включать в себя элементы друг друга и сосуществовать на равных правах в одном проекте.

Основной характерной особенностью типографических визуальных систем является отсутствие выразительных средств помимо шрифтовых гарнитур. Такая концентрация внимания на конкретном сегменте провоцирует гипертрофирование всех выразительных элементов, которые могут предоставить глифы гарнитур. Широко используются непечатные символы, знаки препинания, рудиментарные символы шрифтов, графины с дополнительными элементами, отличающиеся от классического латинского алфавита.

Основным приемом типографических систем следует считать мультигарнитурный набор с большим количеством контраста как по форме и характеру, так и по толщинам и наклону начертаний. Мультигарнитурность и контрастность верстки прослеживается как в основных массивах текста, так и в логотипах.

Логотипы в данных системах представляют собой шрифтовые композиции, иногда с небольшим количеством декорирования, не всегда нагруженного смысловыми посланиями. Важной частью шрифтовых логотипов в типографическом хипстерском подходе можно считать бейджи: гербообразные плашки, удерживающие вместе разрозненные по характеру шрифтовые композиции. Помимо формы бейджей геральдические веяния так же прослеживаются в использовании декоративных элементов (лент и орнаментов). Центральную выключку и тягу к симметрии так же можно рассматривать в качестве влияния классицистической парадигмы (согласно классификации С.И.Серова) и гербов, как ее ярких представителей.

Концентрация внимания на типографической стороне визуального образа провоцирует в рассматриваемом типе систем детальную проработку мельчайших деталей шрифта и выделение максимального количества выразительных средств из шрифта, как набора символов. Первостепенными графическими идентификаторами становятся типографические знаки и символы. Нередко роль графического символа, традиционного центрального идентификатора фирменного стиля, выполняет одна характерная буква или типографический знак. В качестве декоративных элементов используются разделительные символы и другие невербальные элементы шрифта. Макеты компенсируют недостаток иллюстративной составляющей обильным украшением линиями, точками и паттернами из простых геометрических элементов.

Необходимость достижения максимальной выразительности исключительно средствами шрифта так же сказывается на принципах верстки основных массивов текста. Все небольшие блоки верстаются в качестве отдельных шрифтовых композиций, выполненных с аллюзией на нью-йоркскую школу типографики 70-х годов, обозначенную экспрессивной типографикой и фотонабором в качестве основного катализатора экспериментов. Основными приемами данной волны можно считать: использование кардинально противоположных по характеру шрифтом с большим уровнем характерности и выделяемости в одном макете; высокий уровень акциденции шрифта, игнорирование классической удобности чтения и приоритета левосторонней выключки; стремление к симметричным композициям, с выравниванием текста по обоим краям; смену кегля, начертания и/или шрифта от строки к строке; активное использование суженных и расширенных начертаний гарнитур.

Фотоизображения и иллюстративная графика играют в описываемых системах третьестепенную роль и не являются определяющими идентификаторами. Их визуальный язык перекликается с плоской и графической типами систем. Типографическая визуальная система живет в постоянном симбиозе с другими средствами коммуникации, становясь как самостоятельным стилем для прямой коммуникации с определенным слоем населения, так и способом подачи информации в отдельной части более сложной визуальной системы. Многие из описанных приемов широко используются на всех уровнях визуальной коммуникации.

Пантус Ніна Михайлівна

старший викладач, Запорізький національний технічний університет

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЕКОЛОГІЇ В МЕТОДИЦІ ПРОЕКТУВАННЯ КОМПЛЕКСНИХ ОБ'ЄКТІВ

Інтенсивне забруднення атмосфери, ґрунту і води промисловими відходами, отруйними і радіоактивними речовинами може привести до підвищення температури на планеті, танення полярних льодів і підвищенню рівня Світового океану. Постає питання про екологічну кризу. Екологічна ситуація, що складається на Землі, таїть в собі небезпеку серйозних і, можливо, необоротних порушень біосфери в тому випадку, якщо діяльність людини не набуде планомірного характеру, що узгоджується із законами розвитку біосфери.

Перед промисловістю постає завдання — створення безвідходних технологій, які передбачали б комплексне використання сировини і замкнуті цикли виробництва. Природні процеси динамічні, екологічні системи рухливі. Науково-екологічні знання повинні бути активними, органічно входити в свідомість людини, його поведінку і діяльність, повинні узгоджуватися з вимогами охорони навколишнього середовища, бережливим використанням природних ресурсів і енергії, оскільки «економічно тільки те, що екологічно».

У двадцять першому столітті стають особливо помітними ознаки глобальної екологічної і техногенної кризи. Природа відступає під антропогенним впливом, і для відновлення екологічної рівноваги та природного середовища, для створення безпечних умов існування людини необхідно створювати проекти, що дозволять вирішити багато урбоекологічних проблем. Знайденню рішення цих проблем присвячена тема проектування п'ятого курсу «Екологія середовища і людини». Більшість проектів студентів мають футуристичну спрямованість, хоча висунуті в них ідеї мають шанс втілитися вже в найближчому майбутньому.

Зростаюча вартість енергоресурсів, перенаселення міст і екологічні проблеми всі ці чинники сприяють зростанню інтересу і дають можливість вирішувати реальні світові завдання, що стоять перед всіма світовими проєктними організаціями.

Комплекс (комплексний об'єкт) — це емпірично дана та уявна у просторі та часі, тематично єдина і класифікована по виділеним ознакам сукупність предметів, яка виступає як об'єкт проєктного моделювання та формоутворення в дизайні систем. Ці ж ознаки є ознаками комплексного підходу. Комплексом може бути не будь яка безліч предметів, а тільки та, яка є об'єктом або результатом вирішення конкретного дизайнерського завдання.

В екологічних комплексних проєктах таких як: «Мобільне житлове середовище майбутнього на воді», «Комплекс для життя на воді», «Модульний комплекс міської зупинки», «Дворовий комплекс для переробки сміття». Загальні тенденції, характерні для всіх проєктів — це проектування об'єктів з високими екологічними та ергономічними властивостями, використання

альтернативних ресурсозберігаючих джерел енергії, застосування новітніх технологій, матеріалів на рівні концепцій.

Практичні завдання виконуються студентами на основі теоретичних знань, отриманих під час вивчення курсу «Проектування». Завдання «Проект предметних комплексів». Тема «Екологія середовища і людини» яка складається з чотирьох концепцій.

Тема концепції №1 «Чисте місто»

Тема концепції №2 «Мій дім»

Тема концепції №3 «Мій двір сьогодні і завтра»

Тема концепції №4 «Середовище і відпочинок»

При опрацюванні цих тем перед студентами ставиться завдання ознайомлення з основними екологічними проблемами, набуття навичок проблематизації, визначення об'єкта проектування і основних вимог до нього. Виявлення контекстів розглядання об'єкта: споживчого, технічного, виробничого, економічного, екологічного, естетичного, середовищного і т.п. Придбання навичок в розробці цілісної системи поглядів на проблему у виявленні вимог до об'єкта, формуванні концепції, набуття навичок у проектуванні об'єктів з високими екологічними властивостями, знаходження образного рішення в залежності від конкретного функціонального призначення.

Пантус Ніна Михайлівна

старший викладач, Запорізький національний технічний університет

УДОСКОНАЛЕННЯ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «ОСНОВИ ФОРМОУТВОРЕННЯ» У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

Дисципліна «Основи формоутворення» представляє собою універсальну специфічну мову яка є універсальним інструментом проектування, дозволяє досягнути високих результатів у проектуванні та забезпечує студентів теоретичними знаннями про методи та засоби гармонізації об'ємно-просторової композиції, збагачує їх професійний інтелект і допомагає більш заглиблено працювати над практичними вправами. Це дозволяє в подальшому створювати різноманітні форми об'єктів промислового дизайну згідно з вирішенням проектних завдань.

Вона дає методологічне представлення об'єкта та процесу художнього проектування і дозволяє вирішувати проектні задачі. Дисципліна «Основи формоутворення» є однією з основних складових та дієвою силою навчального процесу формотворчої підготовки справжнього дизайнера. Це окрема дисципліна яка тісно взаємозв'язана з дисциплінами які відповідають за розвиток об'ємно-просторового мислення студентів. Формування методик по цим дисциплінам повинно бути нерозривно зв'язано зі всебічним вивченням процесу проектування.

Отриманні знання з основ формоутворення інтегруються в дисципліні «Проектування». Професійна підготовка студентів — це процес, кінцевою метою якого є формування комплексу професійних якостей особистості, ви-

сокого рівня готовності фахівця до виконання професійних завдань в різних умовах і на різних рівнях. Здатність особистості до самовдосконалення і саморозвитку відіграє особливу роль у формуванні творчої особистості.

Об'ємно-просторова форма, також як і проектна графіка, є засобом пошуку проектної ідеї та засобом демонстрації проектного рішення. Об'ємно-просторові форми поділяються на пошукові та демонстраційні. Тому й характер об'ємно-просторових форм має відповідати різним комунікативним ситуаціям які складаються в дизайнерській практиці.

У професійній підготовці спеціаліста значну роль відіграє курсовий проект (робота). Курсовий проект (робота) виконується студентами на основі теоретичних знань, отриманих під час вивчення курсу «Основи формоутворення».

Мета курсового проекту (роботи) — практичне використання студентами знань, термінології і основних методів аналізу, з'ясування основ створення промислових форм, залежності форми виробу від функції, матеріалу, конструкції, технології і зовнішнього середовища, а також рішення «образного» характеру виробу.

Студенти повинні глибоко й творчо вивчити одне з конкретних питань теорії і практики «Оснoв формoутвoрення», оволодіти методами наукового дослідження. У процесі роботи над курсовим проектом (роботою) вдосконалити і розвинути такі навички та вміння:

- самостійно формулювати проблему дослідження;
- визначати мету, основні завдання, предмет, об'єкт дослідження;
- здійснювати пошук і добір потрібної наукової інформації;
- аналізувати практичну діяльність різних організацій та їх керівників;
- логічно і аргументовано висловлювати свої думки, пропозиції, робити висновки;
- правильно оформлювати науково-довідковий матеріал;
- публічно захищати підготовлену роботу (робити наукові повідомлення, відповідати на запитання, захищати свою точку зору тощо).

Задачі курсового проекту (роботи) — засвоїти основи формування об'ємних тіл в залежності від заданих вимог. При цьому засвоюються фундаментальні для сфери проектно-художньої діяльності такі поняття як «образ», «трансформація», «функція», «матеріал».

Головний принцип побудови курсового проекту (роботи) полягає в тому, що в процесі виконання серії вправ студент з'ясовує: — по перше, зв'язок форми з її основними факторами, — по друге, залежність гармонізації форми від закономірностей композиції.

Абстрактний характер вправ дозволяє ставити й вирішувати різноманітні композиційні проблеми, не маскуючи їх складними зв'язками з конкретним предметом.

Згідно з Положенням про організацію навчального процесу у вищих навчальних закладах України курсовий проект (робота) виконується з метою закріплення, поглиблення і узагальнення знань, отриманих студентами за

час навчання, та їх застосування до комплексного вирішення конкретного фахового завдання.

Основна тема завдання визначається у відповідності з робочою програмою і відповідає рівню професійної підготовки студентів, слідує чіткій послідовності у наростаючій системі навчальних завдань.

Завдання на курсовий проект (роботу) розроблюється керівником курсового проекту (роботи) і оформлюється студентом.

Студенту необхідно провести пластичне збагачення форми при збереженні враження логічного і замкненого цілого. Образне відображення в об'ємі двох ознак форми: легкий — важкий; жорсткий — пластичний; монолітний — структурний. Вивчити особливості композиційно пластичної організації об'ємної форми, за рахунок пластичного збагачення простих геометричних тіл. Оволодіти засобами і принципами формально композиційного і пластичного відображення в індивідуальних властивостях художньо-образного стану об'ємної форми.

За допомогою досліджень та аналізу композиційної і пластичної форми архітектурних та промислових об'єктів виявити аналоги для створення на їх основі ряду образних об'ємних форм з заданими властивостями. Провести аналіз аналогових зразків. Знайти найвиразніші зразки в цій галузі. З урахуванням всіх переваг та недоліків існуючих аналогів, та після ескізного пошуку, розробити ряд пластично організованих об'ємних форм з композиційним і пластичним відображенням у формі індивідуальних властивостей художньо-образного стану об'ємної форми.

У вступі наводяться документи, на основі яких розробляється проект; вихідні дані для виконання проекту; розкрити мету; завдання, актуальність проекту.

Розкривається вплив базових принципів композиції таких як: художньо-композиційні закономірності, категорії композиції, якості, властивості, засоби для утворення тривимірного об'єкту.

У розділі «Дизайнерський аналіз аналогових зразків» дається характеристика результатів функціонального, конструкційного, технологічного, естетичного аналізу; проводиться композиційний аналіз, визначається напрям удосконалення параметрів об'єкта за цими чинниками, постановка дизайнерського завдання. Розділ має бути проілюстрований фотознімками.

У розділі «Опис об'єкта проектування» описується виконання поставленої задачі створення ряду пластично організованих об'ємних форм з композиційним і пластичним відображенням у формі індивідуальних властивостей художньо-образного стану об'ємної форми, образне відображення в об'ємі двох ознак форми: легкий — важкий, жорсткий — пластичний, структурний — монолітний.

За допомогою досліджень та аналізу композиційної і пластичної форми архітектурних та промислових об'єктів на основі проведеного композиційно-естетичного аналізу за основу вибирається проста геометрична фігура для створення ряду образних об'ємних форм з заданими властивостями.

У розділі «Опис конструктивно-технологічних рішень» описується технологія виконання макетів, використані матеріали, прийоми.

Пасічна Тетяна Олександрівна

викладач, Запорізький національний технічний університет

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ СВІТЛОВОЇ ПЛАСТИКИ В АРХІТЕКТУРНОМУ ОСВІТЛЕННІ

Аналізуючи сучасні світло-об'ємні проекти об'єктів архітектури, можна визначити недостатню цілісність і виразність характеру світлової пластики. Ця проблема була зазначена в роботах таких авторів як Гусев Н.М., Макаревич В.Г., Дамский А. И., Каменська Г.В., Щепетков Н.И. [1,2,3,4,6]. Рішенням цієї проблеми може стати грамотне використання композиційних засобів гармонізації.

При формуванні світлової пластики архітектурної форми насамперед треба враховувати її значення в міському середовищі, існуючі умови світлового середовища, точки її огляду. Що стосується безпосередньо архітектурної форми, тут важливо враховувати характер самого фасаду. По перше, це може бути складна пластика, що побудована на принципі метру з виявленням тектоніки будівлі, по друге, коли фасад будівлі складний за просторовою будовою.

Для першого варіанту треба підкреслити метр, тому необхідно розташувати освітлювальні прилади згідно метричним повторам, але в результаті можна отримати монотонність і одноманітність світлової характеристики форми, що є суттєвим недоліком. Для запобігання цього необхідно застосовувати колірний контраст, а також контраст насиченості світлового потоку. Тут важливо враховувати, що завдяки сприйняття архітектурної форми глядачем, пластика метричного фасаду буде сприйматися як ритмічна, тим самим робити його більш динамічним. У виборі композиційних акцентів можна притриматися думки архітектора і підкреслити саме ті моменти пластики фасаду які ми можемо спостерігати в день, а можна зробити навпаки, і більше виявити ті елементи фасаду які на нашу думку придадуть нічному образу більшої цікавості. Мета експерименту полягає у пошуку і утворенні цікавих тіней які можуть змінити трактування архітектурної пластики. Але цей експеримент не рекомендовано проводити на фасадах об'єктів які мають сакральне значення.

У випадках зі складною просторовою будовою фасаду, головне правило це визначення послідовності його складових частин за композиційною виразністю і робити перехід від одного фасаду до іншого [1,2,3,4,5,6]. У даному випадку, під час побудови характеристики світлової пластики треба уникати нюансу між композиційним центром і всією формою, бо це призведе до слабо вираженої динаміки в будові форми. Обов'язковим є застосування контрасту насиченості світлових потоків та світлорозподілу. Динамічність форми отримується за рахунок розподілу світлових плям і доповненням може стати також колірний контраст. А для підкреслення просторової структури будівлі обов'язкове використання інверсії яскравості [1,3,6].

Висновки. Для рішення вище зазначеної проблеми рекомендується: при наявності складної пластики, що побудована на принципі метру з виявленням тектоніки будівлі необхідно застосовувати колірний контраст, а також контраст насиченості світлового потоку; для фасадів будівель складних за просторовою будовою необхідно застосовувати контраст насиченості світлових потоків та світлорозподілу, у підкресленні відчуття простору обов'язкове використання інверсії яскравості. Експерименти з утворенням цікавих тіней які можуть змінити трактування архітектурної пластики відносно денного образу можна застосовувати в обох варіантах.

Література:

1. Гусев Н. М., Макаревич В. Г. Световая архитектура / Н. М. Гусев, В. Г. Макаревич – М.: Стройиздат, 1973 – 248 с.
2. Дамский А. И. Электрический свет в архитектуре города / А. И. Дамский.— М.: Стройиздат, 1970. – 224 с.
3. Каменская Г. В. Практические рекомендации к архитектурному освещению. – Режим доступу: <http://www.smartbright.ru/publ9.html>
4. Освещение открытых пространств /Г. Волоцкой Н.В., Дадимов М.С., Николаева Л.Д. и др. – Л.: Энергоиздат. Ленинградское отд-ние, 1981. – 232 с.
5. Сарматская М. Эволюция художественных приёмов / Сарматская М.// Иллюминатор. – 2003. – № 2(4). – С. 15-16
6. Щепетков Н. И. Световой дизайн города / Н. И. Щепетков: Учеб. пособие. – М.: Архитектура-С, 2006. – 320 с.

Петрук Тетяна Василівна

аспірантка, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

МОДЕЛЮВАННЯ В САПР

У створенні одягу процес моделювання нових зразків – початковий і дуже важливий крок. Оскільки на цьому етапі закладається ідея майбутнього виробу, і ця ідея повинна поєднувати в собі красу, практичність і зручність, а також відповідати останнім тенденціям моди і смаків споживачів. Сучасна швейна промисловість пред'являє високі вимоги не тільки до якісної складової розроблених моделей. На сьогоднішній день час на створення зразків одягу і витрата матеріалів на їх розробку повинні бути мінімальними.

Створення моделі може починатися з творчого ескізу. Але переробка такого ескізу до конструкції нового виробу займає чимало часу. Набагато швидше і якісніше процес моделювання перейде в процес конструювання у разі, якщо вихідною точкою створення моделі стане технічний малюнок, виконаний в необхідних пропорціях і ясно виражає всі її конструктивні особливості. Виконання такого малюнка за допомогою комп'ютерної графічної системи значно спрощує роботу модельєра-конструктора. Тому на перше місце при проектуванні одягу виходять конструктивне моделювання та розрахунково-графічні методи конструювання за допомогою комп'ютерних програм.

На основі цих методів розроблені системи автоматизованого проектування (САПР) одягу. Моделювання в САПР дозволяє перевести творчий процес розробки нових моделей на більш якісний і продуктивний рівень.

Вже на етапі створення технічного малюнка програма вирішує ряд конструкторських завдань. Методи конструктивного моделювання в САПР Конструктивне моделювання незамінне при створенні цілої колекції одягу на єдиній конструктивній основі. У такому випадку завдання САПР – максимально автоматизувати всю технічну складову роботи модельєра-конструктора: створення малюнка майбутнього зразка, забезпечення оптимального колористичного рішення, підготовку конструкторської документації, проектування розкладок лекал або програм розкрою для автоматичних розкрійних установок і т. д. Сучасні САПР одягу автоматизують різні стадії моделювання зразків різними шляхами. Створення малюнка моделі може виконуватися вручну і вводиться в систему автоматизованого проектування через дигітайзер, сканер, цифровий фотоапарат.

Графічний режим в САПР являє собою малювання або креслення за допомогою створення точок, кіл і з'єднання їх лініями. Користувач програми вводить всі необхідні значення довжин і радіусів, секцій лекал. Отриманий малюнок стає основою для розробки конструкції моделі та лекал. Але його не можна редагувати для використання у створенні інших зразків. Інший спосіб моделювання в САПР – аналітичний, що дозволяє використовувати вже описані процеси для побудови креслень з іншими параметрами неодноразово. Запис процесу не тільки переглянути, але і внести в неї зміни або вести опис дій.

Всі графічні побудови підкріплюються аналітичними записами. Аналітичний спосіб моделювання працює в двох варіантах: з закритою або відкритою схемою. Закрита схема не передбачає введення в програму нових алгоритмів: її користувачі працюють тільки з параметрами, заданими розробниками. Відкрита схема дозволяє користувачам самим вводити нові алгоритми для опису необхідних дій на запропонованому програмою мовою.

Можна зобразити будь-яку модель без обмежень. У діалоговому режимі модельєр малює лінії майбутньої моделі на моніторі і задає необхідні числові параметри, а САПР виробляє обчислення і побудови. Якщо отриманий результат не задовольняє користувача, він може скасовувати побудови, частково змінювати або зберігати задані і обчислені параметри, копіювати алгоритми і т. д. Особливий інтерес викликає технологія наскрізного проектування моделей. В один алгоритм входять рисунок, конструкція моделі і лекальну креслення.

При внесенні змін у малюнок, автоматично змінюються конструкція зразка і всі лекала його деталей. Формотворчі прийоми конструктивного моделювання За допомогою конструктивного моделювання САПР завдяки різноманітним технічним прийомам деталі вихідної конструкції стають основою для іншого виробу. Змінюючи форму, членування і конфігурацію ліній, модельєр-конструктор створює нову модель одягу.

САПР не тільки значно економить час модельєра-конструктора, але і підвищує рівень його професіоналізму, розширюючи межі творчих можливостей.

Література:

1. Норенков І.П., Трудоношин В.А., Уваров М.Ю., Федорук Є.В.: Основи САПР: Електронний посібник. / І.П. Норенков, В.А. Трудоношин, М.Ю. Уваров, Є.В. Федорук
2. Норенков І. П. : Посібник. Розробка САПР. / І.П. Норенков.

Пилипчук Оксана Дмитрівна

доцент кафедри рисунку і живопису,

Київський національний університет будівництва та архітектури

**ПРОБЛЕМА АСОЦІАТИВНОСТІ КОЛЬОРУ В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ
ТА МЕТОДИ ЗАСВОЄННЯ ПРАКТИЧНИХ ПРИЙОМІВ
ДЛЯ СТУДЕНТІВ АРХІТЕКТОРІВ, ДИЗАЙНЕРІВ, ХУДОЖНИКІВ**

Розвиток художніх здібностей та розуміння асоціативності кольору, пов'язаного з предметом та середовищем, має ефективний вплив на майбутніх професійних архітекторів, дизайнерів, художників. Колір впливає на функціональні процеси людини і на його психологічний стан. Знаючи особливості кожного кольору, можна сформувавши певний образ, певні емоції, асоціації.

Асоціативність (від латинського «association» – з'єднання). У психології розрізняють асоціацію по складності (у просторі та часі), подібності, контрастом. *Кольорові асоціації* – діяльність органу зору, яка збуджує інші органи відчуттів: дотик, слух, нюх. Кольорові асоціації можуть також викликати спогади і пов'язані з ними емоції, образи, психологічні стани. Для художників, архітекторів, дизайнерів-декораторів, в процесі роботи найбільш актуальним є здатність створювати неповторний цікавий художній образ, враховуючи зв'язок форми і кольору.

Розвинути відчуття асоціативності кольору допоможуть практичні вправи які дозволяють максимально підготувати до вирішення складних професійних завдань. Акцент в них робиться на розвиток творчої уяви, асоціативного сприйняття, образного мислення та трансформації образу, об'єкту або його елементу. Вправи направлені на розвиток просторової орієнтації на площині і об'ємі.

Для розуміння психологічного значення кольору та його формоутворюючих можливостей пропонується зробити «Абстрактно-асоціативний автопортрет», «Асоціативна композиція». Виконуючи ці завдання слід зазначити, що головний аспект в композиційно-смісловому сенсі полягає в зображенні асоціативного зображення за допомогою психофізіологічних реакцій, таких як: кольорові, лінійно-геометричні, психологічні (символіка, естетична характеристика кольору), формотворні. Можливість засвоїти асоціації які викликають кольори, та відчути їх емоційний вплив. Слід враховувати, що

можливий відхід від фігуративного зображення, потребує комплексного осмислення визначеної задачі, тобто треба заздалегідь сформувати ідею і сенс майбутньої роботи: асоціативно зіставити себе з тим, чи іншим кольором, формою і можливо предметом, визначити колорит усієї композиції, передати психологічний аспект всієї композиції (розкрити власний світ, сприйняття змісту), проявити фантазію і творчо підійти до вирішення цієї складної задачі. Виконуючи абстрактну композицію із кольорових плям на емоційній асоціації: позитивні (веселі, приємні, бадьорі, міфічні...); негативні (сумні, в'ялі, нудні, трагічні, сентиментальні...); нейтральні (спокійні, байдужі, врівноважені...), потрібно врахувати, що форма предмета і плями, що несе даний колір, являються одним із найважливіших факторів, які впливають на емоційне переживання. Враження, яке викликає колір, тісно пов'язане з предметною структурою, тому залежить від усіх її якостей. Отже, розмір і форма, ритм і напрям кожної, вами використаної фактури, повинна відповідати ідеї й задуму усієї композиції.

Враження емоції викликані будь яким кольором, пов'язані з предметом чи явищем постійно зафарбованим у даний колір. Навчальне завдання «Застосування світлової та хроматичної адаптації зору», де на прикладі існуючого натюрморту потрібно передати різний стан освітлення (сонячне, сутінки, контражур, розсіяне світло), допоможе використати асоціації пов'язані з зоровою пам'яттю.

Різноманітні кольори володіють неоднаковою здатністю викликати психологічні реакції. Для архітекторів, декораторів і дизайнерів при проектуванні та фарбуванні будь-якої речі, яка призначена для людини, необхідно враховувати кольорові переваги індивідуума, також фактори фізіологічного порядку. Зазвичай перевагу віддають не тільки окремим кольорам, але їх поєднанням – “теплі” та “холодні кольори”, групи кольорових сполучень: сусідні (схожі кольори) і контрастні або додаткові кольори (розташовані на протилежних кінцях кольорового кола), монохроматичні (сполучення кольорів, які мають відтінки одного тону).

Вправа «Колір в інтер'єрі» навчає студента бачити колір та кольорові сполучення цілісно, в об'ємі інтер'єру. Основою для розробки береться виконаний студентами проект житлового приміщення. Робота складається з трьох варіантів: «інтер'єр у теплій гамі», «інтер'єр у холодній гамі», «інтер'єр у нейтральній гамі». Рекомендується використовувати кольорові композиції, які характеризуються ознаками за світлотою, кольором тону, насиченістю хроматичних і ахроматичних кольорів, або композиції з перевагою будь-якого одного кольору. Використання обмеженої палітри допоможе досягти гармонійного й цілісного ефекту. Кольорове поєднання створюється на основі двох, трьох, або чотирьох кольорів.

Можна зробити висновок, що проблема асоціативності кольору в інтер'єрі та художньо-декоративному оздобленні – актуальна завжди тому, що розкриває багатство фантазії та творче мислення людини-митця.

Позняк А. Г., аспірантка

Бондаренко Ірина Володимирівна, канд. архітектури, доцент

каф. «Дизайн інтер'єру», Харківська державна академія дизайну та мистецтв

ПРИЙОМИ СЦЕНОГРАФІЇ В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ МАГАЗИНУ В КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФІЇ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Останнім часом в Україні спостерігається помітний ріст споживчої активності, що супроводжується значним посиленням конкуренції серед торгових підприємств. Окрім різноманітних маркетингових акцій і пропозицій, що спрямовані на активізацію споживання, магазини намагаються емоційно «зачепити» покупця, заволодіти його увагою і ввести в унікальну атмосферу, яка слугує тлом для здійснення покупки. Основною причиною такої тенденції є сучасний стиль життя суспільства і поява нової філософії споживання, що сформували специфічну модель поведінки покупця. Необхідність купувати товари перетворилася на природну потребу отримувати нові враження та емоції.

Архітектурно-дизайнерська діяльність не може бути осторонь таких змін. Так виникла нова форма проектної діяльності – сценографічне проектування інтер'єру, що гармонійно розвивається в контексті сучасних постмодерністських проявів. Як стверджує Н. Барсукова: «внедрение «сценографической» технологии в средовой дизайн стало стойкой тенденцией постмодернистской проектной культуры, что обусловлено стремлением к театрализованному, игровым формам общественной жизни, которые раскрепощают человека, снимают усталость и напряжение» [1, с.224]. В театрознавчих джерелах термін «сценографія» визначають як просторове рішення вистави, все те, що будується в театральному дійстві за законами візуального сприйняття [5]. Якщо розглянути визначення в контексті дизайну інтер'єру, то основою сценографії середовища є просторові «мізансцени», сформовані різними засобами виразності. Так «формируется архитектурная среда, в которой процесс заключения торговой сделки напоминает интерактивный спектакль в богатых декорациях» [2, с. 154]. У деяких дослідженнях проводиться пряма аналогія: «...основой реализации художественных идей в театре является композиция сценических процессов и их материального оснащения, – аналогия с дизайном среды почти полная» [6, с.28].

Описаний феномен зачіпає всі аспекти формування інтер'єру магазину – і простір, і обладнання, і організацію процесу продажу. До засобів реалізації відносяться: простір, тектоніка, форма, світло, колір, і навіть «діючі особи» – покупці. Важливо, що всі перераховані засоби спрямовані на створення активної взаємодії простору з глядачем (покупцем) і послугують внесенню в емоційно-художню та матеріально-фізичну складову середовища яскравих рис видовищності. Помітна відмова від нейтральної подачі образів, що обслуговують середовищні процеси, образно-композиційної орієнтації на умовно «видовищне» сприйняття. Так формується «...способность среды служить, благодаря ярко выраженному художественному образу, активным

декорационным фоном реальных жизненных процессов, пробуждать в посетителе активное творческое со стояние» [3].

Приклади сучасних інтер'єрів магазинів ілюструють стійку тенденцію використання в торгових просторах елементів з інших художніх мов, використання неординарних прийомів, характерних для видовищних видів мистецтва, у тому числі театру. Шимко В. Т. стверджує, що при проектуванні середовища «применяются приемы практики драматургии и сценографии, где уже много веков успешно и наглядно наращиваются приемы и способы конструирования художественного замысла в разного рода моделях человеческого поведения и оснащения этих условных моделей декорациями и реквизитом» [6, с.26]. В рамках постмодерної культури використовується широкий діапазон засобів створення образу середовища. Розглянувши приклади реалізованих проектів, можемо виділити основні методи.

Найбільш виразним є метод *стилізації*. «В качестве объекта деконструкции выступают стили, сюжеты, жанры, отдельные произведения искусства любых времен и культур» [4, с.232]. Стилізація виступає провокатором, викликає з минулого оригінальні форми культури, але пародіює їх переміщенням в несумісні з ними контексти і тим самим руйнує їх сенс. «Стилизация вносит в культуру ироническую интонацию, показывая, что все в ней не более чем стиливые игры, что все искусственно возникает и так же искусственно может быть разрушено, что каждый участник этих игр — художник, творчество которого состоит в бесконечной комбинаторике» [4, с.233].

Іншим методом є *цитування* – буквально використання фрагментів історичного стилю чи художньої системи. Джерелом цитування служать патерни – жанрові, стильові, мовні та інші моделі, цілісні одиниці художнього досвіду, зафіксовані попередніми поколіннями і які сприймаються як формотворчі елементи тексту. Особливість даного методу в тому, що автентичні зразки (орнаментика, текстиль, меблі і т.д.) стилізуються, набуваючи нове сучасне звучання.

Наступний метод формування художньо-образного змісту об'єкта – *гротескна стилізація* – стилістичний синтез через контраст і парадокс (досягнення нової цілісності). Парадокс у вирішенні художнього образу підприємств торгівлі найчастіше виражений в розташуванні деталей інтер'єру у невластивій для нього площині.

Яскравим методом гротескної стилізації є *алюзія*. Алюзія, виражена в полістилістичну з'єднанні деталей, що належать різним напрямкам, але викликають асоціації та майже невловимі посилання на культурну приналежність, що дозволяють учаснику середовища домислити проектну концепцію.

Культура постмодерна спонукає розширювати методи дизайн-проекування в формуванні художнього образу сучасного конкурентоспроможного магазину. Характерна театралізація життєвих процесів змушує включати в процес дизайнерської діяльності компоненти, що направлені на активну емоційну взаємодію простору з покупцем.

Література:

1. Барсукова Н. И. Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма конца XX-начала XXI веков : дис. докт. мистецтвознавства : 17.00.06 / Барсукова Н. И. – М., 2008. – 367 с
2. Литвинов В. Дизайн: магазин, витрина / В. Литвинов – Изд-во «Рудизайн», 2007. – 398с.
3. Театрализация среды [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <http://algenubi.ru/theatricality-environment/>.
4. Устюгова Е.Н. Стиль и культура. Опыт построения общей теории стиля / Е.Н. Устюгова. – СПб.: Изд. Санкт-Петербургского университета, 2003. – 260с.
5. Шеповалов В. М. Сценография — пространственное решение спектакля.
6. Шимко В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории / В. Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2004. – 296 с.

Порожнякова Наталья Евгеньевна

канд. искусствоведения, доцент кафедры рисунка, живописи и архитектурной графики Одесской государственной архитектурно-строительной академии; Высшее учебное коммунальное заведение “Одесское художественное училище имени М. Б. Грекова”

**ПРОБЛЕМА ОСМЫСЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ ТВОРЧЕСКОЙ СВОБОДЫ
В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ**

Проблема свободы творчества в период постмодернизма крайне актуальна. Для того чтобы попытаться разобраться в этой сложной теме, обратимся к определительным терминам. По словам автора нового энциклопедического словаря В. Власова постмодернизм – это, во-первых, «условное наименование исторического периода развития европейского искусства во второй половине XX в.», во-вторых – «в самом общем смысле постмодернизмом называют “дух времени радикального плюрализма”» [2, с. 648]. Считается, что постмодернизм является «эстетикой переходной эпохи, в которой осмеяны идеалы предшествующего времени, а новые не созданы» [2, с. 651], отсюда постмодернистское «ощущение мира как хаоса, в котором отсутствуют ценностные ориентиры» [2, с. 649].

Одна из важных тем: «как понимать творчество и искусство в частности? Что мы называем искусством и всё ли то, что сегодня называется искусством, является таковым?»

Рассмотрим понятие художественного творчества. Согласно словарному определению, – «художественное творчество – часть культуры, деятельность человека (мыслительная и материальная) по созданию художественных образов. <...> Ключевое слово “образ” предполагает создание некоей новаторской модели, целостной структуры отсутствующей в природе, выражающей мысли, идеи, чувства и представления человека. В художественном образе такая психологическая структура обретает конкретную форму по принципу общего в единичном <...> и объективного в субъективном. Поэтому художественный образ <...> всегда конкретен, индивидуален (субъективен) и чувственен (эмоционален). В искусной материальной работе – простом ремесле, а также в эстетической деятельности (к примеру, в собирании цветных ка-

мешков на берегу<...> этого не происходит. <...> Специфику художественного творчества человека определяют целостным взаимодействием четырех основных функций: гносеологической (познавательной), ценностно-ориентационной (эстетической), синергетической (сотворческой) и знаково-коммуникативной (функцией общения). <...> Реализуется художественный процесс в форме композиции. Это понятие является также ключевым» [3, с. 348–349]. Итак, определение художественного творчества напрямую связано с понятием художественного образа (в плане содержательной основы произведения) и с понятием композиции (в плане адекватного формального выражения какой-либо идеи).

В современном искусстве наметилось резкое разделение и противостояние разрушительных (антиэстетических) и созидательных (эстетических) тенденций, соответственно сдвинулось понимание искусства как такового. В СМИ искусством могут назвать любую самую абсурдную выходку. Приведем примеры. Эстетические: произведение Рафаэля «Сикстинская мадонна» (высокий идеал, вневременной, внеидеологический, внеполитический); Венера Мелосская (вечный идеал женской красоты). Антиэстетические: М. Дюшан «Фонтан» (на постамент поставлен писсуар, подписанный фамилией автора); Хьорст «Реквием» (на крюк подвешена туша убитой коровы с вывороченными кишками). И картины Рафаэля и «композиции» Хьорста в настоящее время называется искусством. М. Дюшана европейцы занесли в число великих художников, так как он обычный бытовой предмет преподнес якобы в другом виде и подвел под это действие концепцию. С тех пор любая даже хулиганская выходка стремиться оправдаться концептуальностью и соответственно современностью.

Чтобы начинать разбираться в вопросе «что же есть искусство», обратимся к его утилитарной функции – украшать. Каждый из нас (я имею в виду нормальных вменяемых людей) стремиться как-то украсить своё жилище (то есть приобрести лучшую мебель и т. д.). Для нас это в порядке вещей и навряд ли кто-то захочет подискутировать по этому поводу. Есть, конечно персонажи, которые несут в свою квартиру мусор со свалки, но их считают ненормальными и такое отношение также не вызывает у нас желание поспорить. Почему же тогда в области понимания искусства у нас происходит такое смещение понятий? Обратимся вновь к словарю. Искусство в дословном переводе со старославянского – «опытные знания, навыки и умения; то, что делается мастерски, искусно» [1, с. 168]. «В романских языках значение слова «art» тождественно «искусству». <...> Производное: артист – виртуоз, исключительно одаренный мастер, творческий эмоциональный человек. Если рассуждать далее, очевидным становится, что не всякий артист – художник. Психически больные люди могут писать <...> загадочные картины. Но творчество визионеров отлично от творчества художников. «Поток сознания» не оформлен, а талант художника проявляется в способности к оформлению. Поэтому художественное творчество состоит не в отражении действительности, а в ее особом, художественном преображении <...>. Далее, искусство

как художественное творчество отражает и преобразует не столько окружающую человека действительность, сколько самого человека (художника и зрителя). «Преобразовательную функцию» искусства необходимо трактовать как «со-созидательную» (сотворческую), или синергетическую, преобразующую самого человека, и только через человека – окружающий мир» [1, с. 171].

В свете этого определения обращаем особое внимание на отношение автора словаря к творчеству психически больных людей. Оно вызвано далеко не субъективным восприятием, а продиктовано знанием тех законов, на основе которых строится любое художественное произведение. (Эти законы наиболее полно и логично изложены в учебном пособии для ВУЗов Ф. Ковалева «Золотое сечение в живописи» (К., 1989)). Поэтому художник, прежде чем назваться и стать таковым изучает законы создания художественного произведения теоретически и практически, подобно тому, как студент медицинского университета, прежде чем стать врачом также изучает теорию и практику медицины. Ведь никому же не приходит в голову пригласить в операционную в качестве хирурга психически больного человека. Почему же тогда в сфере искусства считается правомочным вторжение творчества сумасшедших, да еще предлагается называть их деятельность художественным творчеством?

Столетие назад о путях развития искусства, о роли художника в творческом процессе размышлял великий новатор В. Кандинский. В труде «О духовном в искусстве» он писал о том, что «художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу» [4, с. 45]. То есть в процессе создания картины для художника важно, чем наполнена его душа, т. к. это наполнение будет являться скрытым содержанием произведения. Мы подошли к очень важной теме на пути к пониманию искусства – к ответственности художника за свои творения. Взаимодействие произведения и зрителя затрагивает проблему, связанную с экзотикой и глубинной экологией – это ответственность художника не только за то, что он делает, но и за то, в каком эмоционально-ментальном настрое он это делает. Мы знаем определение Платона, который сказал: «Тот, кто способен созерцать Прекрасное, возвышает себя». Продолжение мысли напрашивается само собой – соответственно тот, кто созерцает безобразное – разрушает и обезображивает себя.

В свете обозначенной темы на сегодняшний момент времени выявляется ещё одна не вполне здоровая тенденция: стремление к славе любой ценой. Не важно, что иногда эта слава сравнима со «славой» Герострата или Иуды. Оба имени стали нарицательными в веках и выражением самых отвратительных качеств. Некоторые современные деятели сказали бы о том, что это колоссальный успех. Ведь о них же говорят! Неважно что, главное, чтобы говорили и это считается мерилом успеха и славы. Примеры: выходка девиц из печально-известной группы; «перформанс» Тер-Оганьяна; экспериментальный автопортрет Мартина фон Островски.

Не только художник, но и зритель потерял ориентиры в объяснении искусства. Там, где отсутствуют ценностные ориентиры, а именно это определяет эпоху постмодернизма, легко подменить традиционные ценности другими. Какими они будут – все зависит от того, кто стоит, а по сути, руководит всеми этими процессами обесценивания. То есть, все упирается в этику.

На фактическое обесценивание всех ценностей в эпоху «радикального плюрализма» легко одевается лозунг «Свобода». Свобода, свобода выбора является одним из ключевых понятий в любой философии, религии или индивидуальном мировоззрении. Но, даже материалистическое определение (имеется в виду классический материализм) говорит о том, «для того чтобы в полной мере была достигнута индивидуальная свобода, цели, которые ставит перед собой каждая отдельная личность, должны согласовываться с интересами остальных составляющих общество людей» [5, с. 15680]. В нашу постмодернистическую эпоху свободу преподносят как анархию и как следствие в искусстве: либо это не оформленный поток «бессознательного» (что мы имеем в выставках сумасшедших или медиумов), либо откровенная антиэстетика, переходящая в акты глумления над уже созданным в так называемом перформансе.

Как же научиться понимать красоту? Этот путь начинается с детства. С чтения традиционных, действительно народных сказок. Не случайна притча: «сказка ложь, да в ней намек – добрым молодцам – урок». В волшебных национальных сказках, в мифах, былинах через удивительные метаморфозы персонажей посредством символического языка показан путь преображения человеческой души. (Это отдельная большая тема, не будем ее здесь касаться).

Более века назад, русский писатель Ф. Достоевский сказал, что «Красота спасет мир», но в нашей сегодняшней реальности саму Красоту нужно спасать. Другой великий художник Н. Рерих сказал, «что осознание Красоты спасёт мир». Поэтому художникам, стоящим на позициях красоты и гармонии приходится активно отстаивать эти фундаментальные категории искусства, улучшая своим творчеством экологию духа.

Литература:

1. Власов В. Г. Искусство // Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – Т. IV. – С. 168–171.
2. Власов Виктор. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – Т. VII. – 912 с.
3. Власов Виктор. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – СПб. : Азбука-классика, 2010. – Т. X. – 928 с.
4. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М. : Архимед, 1992. – 110 с.
5. Свобода [Электронный ресурс] // Философская Энциклопедия. – М. : Директ-Медиа Паблишинг, 2006. – С. 15669-15695. Систем. требования: IBM PC 486 и выше, 16 MB RAM, CD-ROM, SVGA, Windows 95/98/ME/NT/XP/2000.

Потапенко Ганна Михайлівна

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

УДОСКОНАЛЕННЯ СУЧАСНИХ ЗАСОБІВ ОБ'ЄМНОГО МОДЕЛЮВАННЯ ДИЗАЙН-ОБ'ЄКТІВ

У моделюванні й побудові креслення існує поділ на двовірну й тривірну технологію. Ще їх називають 2D і 3D технології (D, перша буква англійського слова «dimension», що означає розмірність).

За лаштунками 3D захований дуже серйозний математичний апарат, реалізований у ядрі графічної системи й виробляючий тривірні зображення. Математичні залежності, що описують формування цифрової моделі реальних об'єктів, а також алгоритми для прорахунку висвітлення тривірних сцен (областей віртуального простору, що містять тривірні об'єкти й джерела світла), були розроблені ще в 1960-х роках. Однак слабкі можливості апаратного забезпечення не дозволяли в той час створювати навіть зовсім нескладні 3D-зображення. Перші комп'ютерні програми, що формують прості тривірні моделі на основі ескізів, були створені в 1960-х роках в університеті міста Юти (США) Іваном Сазерлендом і Девідом Евансом. Починаючи із середини 1970-х років їх послідовники Ед Катмулл, Джим Блінн, Бі Тюн Фонг (усі троє минули студентами все тієї ж кафедри комп'ютерної графіки в Юті) продовжили розбудовувати технології роботи з 3D-Графікою й анімацією. Спочатку мало хто сприймав всерйоз студентські й аспірантські роботи з формування об'ємних зображень на екрані комп'ютера. Однак фундаментальні дослідження, проведені в цей період, стали початком розвитку наймогутнішої технології, яка докорінно змінила виставу про можливості застосування комп'ютерної графіки. Дотепер при візуалізації використовуються матеріали Blinn, створені по Млинцевому, спеціальна модель висвітлення Phong Shading, заснована на розрахунках інтенсивності світла в кожній крапці поверхні об'єкта й розроблена Фонгом, а також багато чого іншого.

Згодом геометричні форми створюваних на екрані моделей ускладнювалися: поряд із простими геометричними примітивами і їх комбінаціями (куб, сфера, тор, різні тіла, описувані нескладними алгебраїчними рівняннями) з'явилася можливість поверхневого моделювання. При цьому формована модель являє собою поверхню, яка може складатися з безлічі полігонів (найчастіше трикутників). Розвиток поверхневого моделювання став більшим кроком уперед і дозволило створювати моделі практично будь-якої форми, включаючи моделі живих організмів: людей, рослин і т.п. Паралельно зі складністю форм 3D-моделей завжди поставале питання їх реалістичності. Крім властиво математичного опису геометрії моделі, яке б максимально відповідало формі моделюємого й відображуваного об'єкта, було потрібно його гарне візуальне зображення. Отут дуже до речі прийшлися досягнення вчених-фізиків, що вивчають оптикові й різні форми випромінювання. Результати їх робіт переломлення, що стосуються, відбиття, поглинання світлових променів, були покладені в основу різних методів візуалізації.

Стабільний ріст продуктивності персональних комп'ютерів на початку 1990-х років дав поштовх розвитку щодо недорогих додатків для тривимірного моделювання. Поява таких програмних пакетів зробила 3D доступною для простих користувачів. При цьому саме моделювання перестало бути привілеєм невеликих груп учених, що займаються нудними дослідженнями, або кінематографістів, що мають доступ до потужних графічних станцій. Легкість в освоєнні, відносно невеликі вимоги до апаратного забезпечення й воістину дивні можливості таких систем забезпечили їм швидке поширення й більшу популярність. Крім того, розвиток графічних бібліотек суттєво сприяв популяризації програмування 3D-Додатків, що ще більш прискорило розвиток і поширення тривимірної графіки. В області дизайну й анімації разом з виробниками таких відомих програм, як 3ds Max, Maya, SOFTIMAGE/XSI, Lightwave 3D, на ринку з'являються компанії, що займаються розробкою вузьконаправлених спеціалізованих модулів (плагінів) (Digimation, Nabware та ін.). В інженерному 3D-Моделюванні у «важких» Сапр-Пакетів (CATIA, Unigraphics, Pro/ENGINEER) ініціативу перехоплюють більш «легші» і прості в освоєнні 3D-Пакети нового покоління: Solidworks, Solid Edge, Inventor.

Слідом за дизайном тривимірна графіка непомітно проникнула й в інженерне проектування. Історично склалося так, що сфера промислового проектування жорстко обмежена вимогами стандартів, які стосуються лише площинного креслення. Із цієї причини перехід на тривимірне моделювання в машинобудівному або архітектурному проектуванні не був безболісним. Однак багатство можливостей по створенню моделей складних форм, легкість у проектуванні й плануванню, набагато кращі можливості для виявлення помилок на етапі проектування й, найголовніша, більш наочна вистава об'єкта проектування зробили свою справу. Із середини 1990-х років тривимірна графіка стала широко застосовуватися в інженерії та дизайн-проектуванні.

Література:

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.

Прусак Володимир Федорович

канд. педагогічних наук, доцент, зав. кафедрою дизайну Національного лісотехнічного університету України, член Спілки дизайнерів України, член-кореспондент ЛАН України

ЕКОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ В ДИЗАЙН-ОСВІТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Тенденція розвитку дизайну та проектної культури в цілому залежать від двох найважливіших факторів. З одного боку, це бурхливий розвиток науково-технічного прогресу, з іншого – викликані ним соціальні й екологічні зміни.

У світі дизайн розглядають як *концепцію способу життя*. Тому він не може обмежуватись тільки формуванням естетичних ідеалів, а має визначати потреби та направляти суспільство на ті продукти й матеріали, які існують в достатній кількості і не шкодять навколишньому середовищу. Також не тільки впливати на економне використання ресурсів, але головне творити здорове середовище життєдіяльності людей.

Техноцентризм, техноцентристські орієнтири сучасної цивілізації визначали до останнього часу розвиток не лише технічних і природничих, а й гуманітарних наук. На зміну технократичному мисленню сьогодні приходять гуманістичні форми усвідомлення перспектив розвитку суспільства й цивілізації.

Реакцією на катастрофічні явища, викликані некерованим перебігом технологічної революції, став екологічний підхід у дизайні, що виник наприкінці 1970-х років, основні положення якого скеровані на максимальну економію ресурсів та матеріалів – мінімізацію відходів виробництва, урахуванні фактора довговічності з метою оптимізації співвідношення витрат і матеріалів, тривалості життя виробів.

Процес осмислення ролі екологічного фактора у дизайн-діяльності, спричинив світоглядні, стилеві та технологічні зміни в дизайні. Екологізація дизайну, вимагала концентрації світового досвіду в художньому осмисленні проблем екології, гармонійної взаємодії людини та навколишнього середовища.

Терміном „екологічний дизайн” характеризують ситуацію, пов’язану з процесом становлення цілого напрямку дизайнерського проектування, що формується під впливом екологічного світогляду.

Екологічний дизайн відображає тенденції розвитку людського суспільства, спрямовані на розв’язання екологічних проблем шляхом зміни підходу до процесу проектування. Екодизайн – це дизайн, який включає в себе екологічні аспекти під час формування об’єктів і сприяє виникненню досконалішої культури виробництва і споживання; це дизайн, естетична цінність якого з плином часу зростає, або, принаймні, не зменшується.

На сьогодні прикладів, які б демонстрували ефективність включення екологічного фактора у процес проектування в нашій країні, не так багато. Але й ті нечисленні роботи в цьому напрямку, тенденції до гуманізації та екологізації дизайнерської освіти, що особливо посилюються в останні роки, демонструють важливість і актуальність впровадження екологічного фактора у сферу проектно-художньої діяльності. Щоб цей процес був ефективнішим, необхідно починати впровадження екологічної проблематики в робочі програми навчального проектування.

Досягнення балансу між природою та продуктами, створеними людиною, має першочергове значення і є однією з основних ідей екологічного дизайну. Екологічний напрям у дизайні загострив і по-новому поставив питання про місце й значення “природного фактора” у формуванні середовища життєдіяльності людей.

Сьогодні багато країн розробляють системи комплексних підходів, що стосуються охорони та поліпшення стану довкілля. Їх досвід, безумовно є цінним для нас і його варто адаптувати до вітчизняної практики. Крім цього, залишається відкритим питання про переорієнтацію самого процесу дизайнерського проектування і про введення екологічної складової до навчальних методик.

На протязі декількох останніх років в теорії і практиці дизайну стверджується екологічний напрямок, який кафедра дизайну Національного лісотехнічного університету України (м. Львів), активно підтримує і впроваджує в своїй освітній діяльності. Дизайн, який враховує екологічні аспекти, може стати ланкою між потребами людини, культурою та екологією. Ми цілком підтримуємо думку проф. Даниленка В.Я., що екологічний дизайн не повинен бути окремим незалежним напрямком в дизайні, і не одним з периферійних елементів у загальній його системі, а невід'ємною складовою будь-яких дизайнерських розробок. Цільова установка: на захист середовища, за допомогою дизайну, повинна органічно входити в концепцію створюваної речі, групи чи системи виробів. Виходячи з цього освіта майбутніх дизайнерів, має відповідати вимогам екологічного дизайну. Але щоб він став органічним компонентом проектної діяльності дизайнера, необхідно розвивати в процесі його фахового навчання *екологічне мислення*. Отже, професійне дизайнерське мислення має мати компоненти екологічного мислення, яке виникає на ґрунті знань із галузі екології.

Екологічні знання мають давати розуміння того, як досягти органічної взаємодії техніки, виробництва і природи. Найбільш важливі з прикладних аспектів екології для сфери дизайнерської діяльності є соціальні та технологічні. Велике значення у підготовці дизайнера мають предмети, які вивчають людину та її місце в системі *людина – світ речей – середовище*. Значне місце екологічні аспекти займають в фахових і професійно-орієнтованих дисциплінах. Ми вважаємо, що на стадіях навчального проектування, завдяки програмним цілям та педагогічній дидактиці: прищеплюється ошадливе ставлення до природних ресурсів; надається пріоритет екологічно чистим матеріалам; програмується модель тривалості повноцінного існування запроєктованих речей; передбачається можливість “деконструкції” виробів довготривалого використання, з прорахуванням “долі” складових елементів цих виробів тощо. В плані екологізації фахової освіти, вважаємо за необхідне в методиці проектування переходити від проектування речових об'єктів до проектування процесу їх функціонування і після вичерпання експлуатаційного ресурсу, можливості подальшого використання чи переробки.

Як-бачимо, усі дисципліни навчального плану підготовки дизайнерів в тій чи іншій мірі, можуть мати екологічний зміст. Ця ідея, була втілена в “Програмі наскрізної екологічної підготовки студентів спеціальності “Дизайн”. Програма розроблена автором цих рядків і вперше впроваджена кафедрою дизайну у 2004 р. З кожним роком, зростає інтерес студентів до розробки дизайн-об'єктів

з яскраво вираженим екологічним спрямуванням, які експонувались та нагороджувались на форумах, оглядах-конкурсах, спеціалізованих виставках, салонах. Зокрема: на IV Міжнародному форумі “Дизайн-освіта 2007”, магістерська робота Кріль Д. відзначена Почесною грамотою Спільки дизайнерів України у номінації “Державна ідея”; на II Всеукраїнській виставці наукових розробок (2008 р.), курсовий проект Зайцева Ю. – Дипломом II ступеня МОН України у галузі гуманітарних наук; на V Міжнародному форумі “Дизайн-освіта 2009”, бакалаврська робота Шестаковича О. – Почесною грамотою СД України у номінації “Екологічна ідея” та Дипломом I ступеня у номінації “Дизайн меблів”; на тому ж форумі, концепт-проект Волівача А., Гриневича Д. “Будинок сонячного променя – Український “Passivhaus” – Почесною грамотою СД України у номінації “Національна ідея” та ін.

Яскравим прикладом впровадження екологічного компонента у програму підготовки дизайнерів, в окремо взятій дисципліні “Основи композиції”, є введення практичного завдання – створення тематичних художньо-образних структур з предметів, які втратили первинну ужиткову функцію, під гаслом “Мотлох в іншому ракурсі”. Такі роботи експонувались на різноманітних виставках соціального, екологічного звучання і завжди викликали інтерес у відвідувачів.

Виходячи з вищесказаного, кафедрою дизайну НЛТУ України визначені основні напрями екологізації дизайн-освіти та виховання екологічної свідомості майбутніх дизайнерів, які набувають подальшого, якісного розвитку в навчальній практиці.

Прусак Ольга Романівна

викладач циклової комісії з дизайну, Технологічний коледж Національного лісотехнічного університету України, м. Львів

ІННОВАЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ СЕРЕДОВИЩА НА ПРИКЛАДІ ВИКОРИСТАННЯ ПРИРОДНОГО ПРОТОТИПУ «ХМАРА»

Вплив сучасних соціальних, екологічних тенденцій на розвиток архітектурної думки, сприяє винайденню нових рішень в організації міських ансамблів і дизайні архітектурного середовища.

Прогресивні архітектори і дизайнери є у постійному пошуку нових образів міст майбутнього. Прагнення відійти від традиційних архітектурних форм, канонів, породжує протестні напрями і стилі в мистецтві та архітектурі. Подібні відхилення від традиційної архітектури та прагматичного дизайну призвели до появи футуристичних експериментальних, прогностичних проєктів.

У зв'язку з розробкою інноваційних будівельних матеріалів і стрімким прогресом комп'ютерних технологій, в розвитку теми втілення «ефемерного» в дизайні відбувся якісний стрибок. Тому в сучасному художньому комплексі важливим є розгляд та застосування природоморфних образів при вирішенні тих чи інших проблем сучасного дизайну.

Вивчення законів природи привело до розуміння біологічних (природних) об'єктів, як еталонів високого ступеня цілісних, інтегрованих систем. Опора на біологічні прототипи і закони їх функціонування на сьогоднішній час визначається одним з напрямів науково-технічного прогресу.

Можна сміливо стверджувати, що в даний час з'явився новий підхід до архітектурного об'єкту. Архітектурна спадщина, яка надихалася ідеєю осягнення природи, властива пізнаваність образів або наявність рис, які наближують до законів природи та еволюції. Сьогодні розглядаються не зовнішні фактори, а складові, що створюють основу природних творінь. Архітектурний об'єкт розглядається не як статичне утворення, а як система, здатна до зростання і змін у часі.

Активний сплеск інтересу до проблематики змінного ефемерного образу в просторових експериментах архітектурної та дизайнерської творчості спостерігається в другій половині ХХ ст. З'являються споруди, в основу яких покладені метафори на природні явища – «хмара», «вода», «вітер». Сьогоднішнє суспільство ще не готове до реального сприйняття фантастичних футуристичних проєктів, до ідеї «неявного» та «нематеріального». Предметом інтересу дизайнерів стають підкреслена ілюзорність фасадних площин і мімікрія архітектурних об'єктів в сучасних урбаністичних просторах.

Сюжет, пов'язаний з ідеєю «нематеріального» в предметно-просторовому середовищі, виявився позбавленим формальної спадкоємності і теоретичних обґрунтувань в рамках однієї дисципліни. Витоками інтересу до образів «невимовного», «неясного», «повітряного», «розсіяного» в мистецтві можуть служити вчення про легкість «повітряної перспективи» в живописі, літературних працях, філософських і наукових концепціях нового періоду.

Ідеї створення архітектурних споруд подібно живому організму рослини містяться в роботах відомих архітекторів: Л. Саллівена, А. Гауді, Ф. Райта, Ле Корбузьє, В. Отто, П. Солері, А. Мутняковича, М. Матвєєва, С. Калатрава, Ю. Лебедева, В. Колейчука, О. Лазарева та ін.

Сьогодні ж архітекторів і дизайнерів, приваблюють невидимі, приховані й недоступні раніше сторони природного життя, що стали реальністю для кожного завдяки новим технологіям – телебаченню, Інтернету і т.п. Їх приваблює не поверхня самої природи, а пульсуюча енергія постійно мінливого, динамічного стихійного існування. Формуються нові ідеали краси, засновані на постійній трансформації і видозміні, поєднання невлонимості, плинності і динаміки.

У теоретичному обґрунтуванні цієї тенденції часто вказується на те, що абстрактні пошуки досконалої форми безглузді, оскільки по-справжньому чудово лише те, що природно. Якщо раніше таким еталоном служили структури ієрархічно впорядковані, як, наприклад, будова кристалів, бджолині соти, то зараз увагу привертають, швидше, невлонимі форми. Наприклад, рух ко-

сяка риб, що миттєво змінюється або щезає і не зрозуміло звідки з'являється, стрімкий політ зграї птахів; невидиме і те, що зникає в природі – подих вітру, хмари, удар блискавки тощо; відображення внутрішньої будови структури на генетичному, фрактальному, геологічному, топологічному рівнях.

Вивчення природних форм та систем неможливе без певної їхньої формалізації, спрощення, послідовного аналізу складових частин. Характер спрощення таких систем у припустимих межах часто визначається конкретними цілями дослідження. Методика дослідження передбачає отримання моделей різного рівня і призначення, що дає змогу виявити ідею побудови, структуру, композицію, колористику природного аналога або його частини, формалізовано відтворити природну форму шляхом копіювання способу утворення поверхонь, структури, імітувати функціонування природної форми на подібних моделях.

Моделювання форм «Хмари» має евристичний характер, що поєднує аналітичний підхід з інтуїтивним. Образ «Хмари» спрямований на глибокий логічний аналіз принципів структурно-функціональної організації об'єкту з метою використання законів і принципів формотворення для ефективних композиційних і конструктивних вирішень архітектури і дизайну середовища. Використання природних принципів формотворення дає можливість урізноманітнювати форми об'єктів, вводити нові конструктивні рішення, підвищувати їх раціональність та економічність.

Важливе значення має розуміння логіки природної форми, її аналіз, виділення найсуттєвішого, а потім моделювання на цій основі нових об'єктів та структур. Також важливим є вивчення можливостей застосування принципів природного формотворення в проектуванні, яке в творчому процесі відбувається в таких напрямках:

- вивчення тектоніки біологічних конструкцій;
- вивчення способів і механізмів трансформування форм у живій природі;
- вивчення можливостей використання різних властивостей і форм природних об'єктів.

Основними напрямками творення метафоричного об'єкта «Хмара» в архітектурі та дизайні середовища, ми визначаємо:

- асоціативні образи «Хмари», що відображають її форму;
- імітація фізичної структури хмари;
- властивості хмари, які базуються на її динамічності.

На основі проведеної науково-дослідної роботи на кафедрі дизайну Національного лісотехнічного університету України у 2014 р. був розроблений автором цих рядків під керівництвом завідувача кафедри Володимира Прусака, проект-пропозиція, власного бачення, метафоричної пнемо-структури «Хмара».

Традиційний підхід до організації середовища життєдіяльності людини викликає невдоволення і бажання «оживити» його, дати можливість йому мінятися, як в живій природі. Прагнучи відійти від консервативних, стандартних форм, канонів в інтер'єр з відкритого простору, якби «втягнуто» «Хмару», яка невимушено витає в його просторі, рухається над людьми від

порухів повітря. Основна ідея дизайн-пропозиції – створення пневмо-структури, яка формується з легких, динамічних об'єктів, що пересуваються чи зависають в просторі інтер'єру. Структура «Хмари» складається з окремих одиниць (геометричних об'єктів) скріплених між собою. Для виконання такої задачі за основу було взято легкі та надлегкі матеріали та газу. З їх допомогою об'єкт підіймається вгору без будь-яких зусиль, таким чином творячи стелю в інтер'єрі.

«Хмара» є мобільною конструкцією і може використовуватися в інтер'єрах з високими стелями, в основному релаксаційного призначення. Доречною вона буде і в громадських інтер'єрах типу «лофт», у виставкових залах, кінотеатрах, вокзалах, розважальних центрах та фітнес клубах тощо.

Пузур Михаил Викторович

*старший преподаватель кафедры дизайна,
Харьковская государственная академия дизайна и искусств*

МИМЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ КАК ОСНОВА ФОРМООБРАЗОВАНИЯ РЕМЕСЛЕННЫХ ПРЕДМЕТОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

Познанием, осознанием, заимствованием, подражанием и переосмыслением закономерностей пластики природного формообразования человек занимался с самого начала своего существования, протекал этап накопления начального опыта, период, когда появились первые признаки осознания человеком полезности формы предмета и образовалась ранняя реальность понятия о общности ценностных, целесообразных, эстетических и художественных свойств пластики формообразования. В глубине культурных слоев форм ремесленной предметно-пространственной среды накопилось множество особенностей моделирования гармоничной формы на основе таких традиционных ценностей как преемственность, естественность, подлинность.

Среду формирования и развития форм ремесленных предметов Республики Молдова можно рассмотреть в виде системы, в которой присутствуют, действуют, взаимодействуют как различные объективные и субъективные факторы, так и ценностные потребности населения, выражающиеся в функциях ремесленных предметов, оказывая комплексное влияние на процесс формообразования ремесленных предметов, в результате чего на миметической основе моделируется и реализовывается самобытная пластика формы изделий. Мудрость, знание и умение местных жителей создали неповторимую пластику формообразования предметного окружения, характерную для ландшафтно-локализованного регионального пространства. В структуре образа жизни местного населения, с определенными видами жизнедеятельности, для их обеспечения сформировался региональный перечень предметного окружения. Фундаментальная черта ремесленного производства, коренящаяся в самой человеческой природе, в стремлении к подражанию, в готовности к творческому воспроизводству, отражена миметическим моделированием пластики формы с разной степенью проникновения в глубинные

слои закономерностей формообразования естественной окружающей природы. Применяется вечный и эффективный распространенный прием подбора естественных форм дерева, камня, камыша и др. с последующей доработкой форм природных элементов, с помощью традиционных средств и технологий обработки. Например, широко применяется естественный рисунок и силуэт как глыб, так и бутового колотого камня известняка. Необычен прием использования прямых углов, фактуры поверхностей, разнообразия размеров и пропорций параллелепипедальной формы распиленных нестандартных блоков известняка при изготовлении элементов сельской архитектуры, культовых сооружений, межтеррасных лестниц др. Прямое использование форм больших валунов, более мелких глыб, естественных силуэтов береговых линий небольших рек создают редкостную гармонию мест для рыбалки. Добыча известняка кустарным способом создает углубления и полые пространства на участках разработок. Эти образовавшиеся гроты с самобытной пластикой формы используются местными жителями для разных бытовых и общественных целей. Например, если в гроте обнаруживали родник, то производилось дополнительное укрепление породы вокруг грота и грот с родником эксплуатировался как самостоятельное общественное сооружение: либо как источник питьевой воды в совмещении с местом для стирки белья; либо просто как питьевой источник. Гроты без родников часто используются монахами как религиозные помещения.

Испытанные временем, сохранившиеся до наших дней, естественные и подлинные миметические принципы моделирования пластики формы хорошо видны в ремесленных орудиях народного виноделия. Например, колья для создания вручную лунку (при посадке виноградной лозы или при установке опор для виноградного куста) имеют максимально приближенное к природному формообразованию, ярко выраженный миметизм. Изготавливались колья каждым хозяином индивидуально: подбирались и дорабатывались естественная форма веток фруктовых деревьев и поэтому каждое приспособление редкостного формообразования. Иные особенности проникновения в глубинный слой закономерностей природного формообразования создали пластику формы, например, мельничных колес. Ко времени появления водяных мельниц накопленный и осмысленный опыт реализовался в организации формы с многообразной разноплановой структурой. Форма каждого мельничного колеса и его пространственная организация отражали местные ландшафтные и климатические условия, способ функционирования водяных мельниц (недвижимые наливные и пошвенные (подливные), движимые наплавные), физические нагрузки, воспринимаемые каждым элементом конструкции, свойства использованных материалов и множество других составляющих, в том числе миметические принципы моделирования пластики формы.

По мере внедрения в ремесленное производство более совершенных устройств и технологий возрастает разнообразие выразительности миметических принципов моделирования пластики формы. Это способствовало развитию самобытности форм местного предметного мира.

Романенко Наталія Григорівна

*д.т.н., професор, завідувач кафедри дизайну,
Черкаський державний технологічний університет*

**ПІДГОТОВКА МАГІСТРІВ
ТА СКАСУВАННЯ ОСВІТНЬОГО РІВНЯ «СПЕЦІАЛІСТ»**

З метою підготовки конкурентоспроможного людського капіталу в Україні в умовах євроінтеграції, новим Законом України «Про вищу освіту» (далі Закон) передбачене скасування освітнього рівня «спеціаліст» й прирівнювання його до рівня «магістр» [1]. Цей перехід (прирівнювання) сьогодні не прописаний відповідними документами МОНУ і дуже слушно, що питання може бути винесене на обговорення учасників міжнародної науково-методичної конференції: «Концепція сучасної мистецько-дизайнерської освіти України в умовах євроінтеграції» в рамках форуму «Дизайн-освіта 2015» (м. Харків, Харківська державна академія дизайну і мистецтв).

Кафедра Дизайну Черкаського державного технологічного університету здійснює освітню діяльність з підготовки магістрів з 2009 року і свої напрацювання дидактики навчального процесу неодноразово висвітлювала у фахових виданнях [2–4]. Сьогодні перед закладами, де спеціальність «Дизайн» не профільна, але кадровий склад випускаючої кафедри відповідає вимогам МОНУ для здійснення освітньої діяльності у цій галузі й спеціальність 8.02020701 «Дизайн» пройшла неодноразову планову акредитацію, стоїть стратегічне питання подальшого здійснення освітнянської діяльності у цій галузі взагалі, набору та навчання студентів магістратури, зокрема.

Стаття 5 Закону: «Рівні та ступені вищої освіти», пункт 1 передбачає два вектори набуття магістерського рівня освіти: освітньо-професійний й освітньо-науковий, а саме: «...здобуття особою поглиблених теоретичних та/або практичних знань, умінь, навичок за обраною спеціальністю (чи спеціалізацією), загальних засад методології наукової та/або професійної діяльності, інших компетентностей, достатніх для ефективного виконання завдань інноваційного характеру відповідного рівня професійної діяльності» [1]. Обсяг освітньо-професійної програми підготовки магістра становить 90-120 кредитів ЄКТС, обсяг освітньо-наукової програми - 120 кредитів ЄКТС. Освітньо-наукова програма магістра обов'язково включає дослідницьку (наукову) компоненту обсягом не менше 30 відсотків.

Вищенаведене надає можливість припустити, що підготовка магістра за освітньо-професійною програмою може здійснюватися 1,5 року, за освітньо-науковою – 2 роки. Вартість навчання за другим вектором буде вище на чверть. І якщо бюджетні місця для закладів, де спеціальність не профільна, виділятися не будуть, то слід чекати, що бажаючих навчатися за другим вектором не буде.

Слід зазначити також, що навчання за другим вектором в якійсь мірі дублює третій освітньо-науковий рівень вищої освіти. Здобуття особою рівня доктора філософії «передбачає набуття теоретичних знань, умінь, на-

вичок та інших компетентностей, достатніх для продукування нових ідей, розв'язання комплексних проблем у галузі професійної та/або дослідницько-інноваційної діяльності, оволодіння методологією наукової та педагогічної діяльності, а також проведення власного наукового дослідження, результати якого мають наукову новизну, теоретичне та практичне значення» [1], але це на перший погляд. Чотири роки навчання в аспірантурі з освітньою складовою 30-60 кредитів ЄКТС передбачає 75 % самостійної роботи й публічний захист дисертації. Обсяг дослідницької компоненти у два рази вищий.

Освітньо-кваліфікаційна характеристика ступеня «спеціаліст», 7.02020701 «Дизайн», від якого ми сьогодні відмовляємося, майже відповідає ступеню магістра освітньо-професійної діяльності і може бути механічно перейменована, але вимоги щодо кадрового професорсько-викладацького складу інші – 95% викладачів, які мають науковий ступінь або вчене звання, повинні читати лекції, на кожні 25 студентів ліцензійного обсягу повинен бути доктор наук за фахом або професор кафедри дизайну.

Виникає питання, яких фахівців – магістрів нам треба готувати: професіоналів – практиків, науковців чи тих та інших одночасно, тобто:

- окремо, за вектором освітньо-професійної програми магістра – професіонала (практика), 1,5 роки, 90 кредитів ЄКТС;
- по накатаній стежині освітньо-наукової програми магістра – науковця (викладача), 2 роки, 120 кредитів ЄКТС;
- за двома векторами (освітньо-професійної й освітньо-наукової програм): магістра – професіонала (практика) й магістра – науковця (викладача).

Довідник типових професійно-кваліфікаційних характеристик професій працівників «Дизайн та дизайнерські роботи» [5], магістр з дизайну – це фахівець, що здобув фундаментальну магістерську освіту в області дизайну, розробив і захистив концептуальний дизайн-проект, тому може бути керівником творчих колективів, відповідальним за творчі методи, процеси і результати художньо-технічного проектування середовища, художніх і промислових виробів, їх комплексів і систем, орієнтованих на досягнення якнайповнішої відповідності створюваних об'єктів можливостям і потребам людини, як естетичним, так і утилітарним, може здійснювати концептуально-проектну, творчу і консультаційно-викладацьку діяльність.

Ступінь магістра дає випускникові можливість працювати у вищих ешелонах творчих і керівних кадрів різних галузей і форм власності, надає право на вступ в аспірантуру.

Вищенаведене, а також враховуючи низький рівень художньої і загальної підготовки абітурієнтів в школах, менталітет творчої особистості, досвід світових закладів [5,6] з підготовки дизайнерів, досвід вітчизняних провідних закладів з дизайн-освіти, а також власний досвід, наштовхує на думку, що слід надати перевагу програмі дворічної підготовки магістра.

Список використаних джерел:

1. Закон України про вищу освіту / Відомості Верховної ради / 2014, № 37-38, ст. 2004 / [Електронний ресурс] / режим доступу: <http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/1556-18>.

2. Романенко Н.Г. Дидактика освітньої діяльності підготовки магістрів спеціальності 8.02020701 «Дизайн» в ЧДТУ / Збірник матеріалів ІУ міжнародної наукової конференції: Соціально-гуманітарні вектори педагогіки вищої школи, м. Харків, ХДАДМ, 25-26 квітня 2013. – С.114-117.
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.
5. Довідник типових професійно-кваліфікаційних характеристик професій працівників «Дизайн та дизайнерські роботи» / Розробники: О. Бойчук, канд. мистецтвозн., проф.; В. Даниленко, д. мистецтвозн. проф.; В. Євсеєнко; С. Мельник, к.е.н.; С. Рибін, доц.; А.Рубцов; В.Свірко, к.психол. наук; Ю. Юров. – Харків, 2010. – 68с.
6. EducationIndex / Центр інформації и помощи поступающим в вузы мира / Стоимость обучения в США [Електронний ресурс] /режим доступу: http://www.educationindex.ru/articles_tuition-fees-usa.aspx.

Сергєєва Наталія Вікторівна

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
Черкаський державний технологічний університет*

ДИЗАЙН ЯК НАУКА: ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ ТЕОРІЇ

Знання будь-якої сфери людської життєдіяльності є тією особливою ціннісною категорією, яка набуває своєї ваги та значущості лише в процесі застосування. Логічно продовжити, що знання, якими має користуватися дизайнер в своїй професії повинна продукувати наука дизайну.

В 60-ті роки минулого століття, надаючи характеристику сучасного стану тогочасного дизайну як науки, відомий філософ та ідейний натхненник «методологічного руху» Г.П. Щедровицький наголошував на більш явному розвитку його проєктувальних підрозділів і значно слабшому — методичному. Причину такої ситуації він вбачав у тому, що «засоби методологічного дослідження і методологічного проєкування розробляються, зрозуміло, поза межами самого дизайну і всіх досліджень, що його обслуговують та повинні бути привнесені зі сторони — теоретичних дисциплін, котрі забезпечують загальну методологію й складають її ядро». На його думку, побудову теорії дизайну варто розглядати як проєкування науки, подібне до того як інженер конструє машину чи виріб [2]. Силами потужного наукового потенціалу К. Александера, З. Бегенау, М. Гайдеггера, З. Гідіона, Б. Дзеві, Л. Корбюз'є, К. Лінча, Т. Мальдонадо, Л. Мамфорда, А. Моля, У. Морріса, Д. Нельсона, Ф.Л. Райта, Р. Оуена, П.Ж. Прудона, К.А. Сен-Сімона, відомих теоретиків радянського дизайну: О.І. Генисаретського, Г.Б. Минервина, В.Ф. Сидоренка та багатьох інших до кінця 70-х-80-х років ХХ-го століття було сформоване визначення та розуміння дизайну як «технічної естетики» епохи урбанізму.

Разом з тим, очевидна підпорядкованість дизайну загальній тенденції розвитку культури зумовлює постійний пошук його нових ціннісних універсалій, оновлення ієрархії цінностей в ідеології самого дизайну. Сучасний період інтелектуально-образної рефлексії культури постмодернізму викликав фундаментальні зміни як у світоглядній свідомості, так і у формуванні безпосереднього життєустрою, що в, свою чергу, не змогло не відобразитися на ролі дизайну у розбудові нового постіндустріального світу.

На думку одного з авторів сучасних посібників з теорії дизайну В.Ю. Медведєва, дану галузь гуманітарного наукового знання, за аналогією з мистецтвознавством, варто називати дизайнознавством, структуру якого складатимуть підрозділи: історія світового та вітчизняного дизайну, історія дизайнознавчих теоретичних концепцій, теорія дизайну, філософія дизайну, соціологія дизайну, методологія дизайну [1]. Так, можна погодитися з тим, що аналітичному впорядкуванню закономірностей еволюції процесу дизайну сприятиме вивчення не лише історії виникнення підгрунтя, етапів становлення та масового поширення професійної дизайнерської діяльності, а й основних груп впливу соціальних змін — науково-технічних, соціально-культурних та соціально-економічних. Логічним виглядає й дослідження поглядів і точок зору різноманітних концепцій дизайну з метою вивчення становлення та розвитку його науки. В цьому випадку, безпосередньо до теорії дизайну відноситиметься розгляд та формулювання естетичних, утилітарних, ергономічних, техніко-технологічних та інших вимог як до об'єктів дизайн-розробки, так і до предметно-просторового середовища, в якому вони функціонують. На філософію дизайну, як один з найменш розроблених розділів дизайнознавства, В.Ю. Медведєв покладає дослідження антропологічних, соціологічних та екологічних аспектів взаємозв'язків дизайну в системі культури. Окреме вивчення низки соціально важливих функцій дизайну віднесено до соціології дизайну. Методологія ж дизайну спрямована на впорядкування та систематизацію практичної дизайн-діяльності з метою досягнення конкретних результатів в найбільш ефективний спосіб.

Не зважаючи на очевидну недорозвиненість деяких окреслених вище напрямів, теорія дизайну, як і теорія будь-якої іншої галузі наукового знання, представляє собою достатньо повну та несуперечливу систему, яка забезпечує цілісне уявлення про закономірності та особливості художньо-проектної діяльності дизайну. Подібна систематизація структури змісту теорії дизайну дає можливість формувати сутність наукового знання його природи, виявляти напрями (наприклад, філософія дизайну), які відповідають за змінні аксіологічні чинники, що, в подальшому можуть вплинути на визначення методології та ціннісних домінант самої дизайн-діяльності.

Література:

1. Медведєв В.Ю. О структуре содержания теории дизайна [Електронний ресурс]: / Режим доступу: <http://sutd.ru/publish/sddesign.pdf>.
2. Щедровицкий Г.П. Дизайнерская практика, наука дизайна, методология [Електронний ресурс]: / Режим доступу: <http://www.fondgp.ru/lib/chteniya/xvi/text/concept/3>.

Скляренко Наталія Владиславівна

доцент, канд. мистецтвознавства, Луцький національний технічний університет

БАГАТОАСПЕКТНІСТЬ МАКЕТУ ЯК ДИЗАЙН-СИСТЕМИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ КУРСУ «МАКЕТУВАННЯ»)

Пластичне опрацювання поверхні, трансформація її в об'ємні елементи та композиційна взаємодія з оточуючим середовищем окреслює специфіку дизайну як проектного моделювання. Макет у навчальному процесі розглядається переважно як об'єкт та проектний документ. Проте макет у сучасній культурі виступає багатоаспектною дизайн-системою, що ґрунтується на фізичному, психічному та соціально-культурному сприйнятті дійсності.

Дисципліна «Макетування» потребує не лише зміни традиційних методів і матеріалів створення макетів на тлі інтенсивного розвитку комп'ютерних технологій та технологій швидкого прототипування, а й переосмислення підходів макетування як цілісної і одночасно різноаспектної дизайн-системи.

Метою роботи є розкриття сутності макету як багатоаспектної дизайн-системи. Завданнями роботи є: 1) проаналізувати поняття макету; 2) виявити аспекти формування макету як цілісної дизайн-системи.

Макет у добу постмодернізму виступає багатоаспектною дизайн-системою. Він забезпечує формування предметно-просторового (в т.ч. архітектурного) та соціально-культурного середовища.

Макет зазвичай розглядається **як проектна практика**, яка пов'язана із фізичним представленням реальності. У освітньому процесі і в умовах виробництва макетування як одна із форм проектного моделювання представляє собою реальні фізичні робочі чи демонстраційні макети або діючі моделі майбутніх реальних об'єктів. Це виступає одним з важливих завдань, які доводиться вирішувати дизайнерам. Зараз макетування стало невід'ємним компонентом дизайнерської діяльності, а макет – складовою частиною дизайнерського проекту. Макет трактується як *проектний документ*, що демонструє об'ємно-просторове рішення об'єкта, тобто конструктивну й утилітарно-споживчу структуру форми, пластику, колір, фактуру (рис. 1:1,3). Макети дозволяють отримати інформацію про взаємодію об'ємів або отримати уявлення про те, як вони виглядають з різних ракурсів.

Макетування як *метод*, пов'язаний із розробкою естетико-технічних параметрів побутових предметів, різних приладів, машин, з'явилося лише з появою дизайну ХХ ст. (за В. Даниленком). Іноді макет виготовляють для вивчення і дослідження певного питання, пов'язаного з проектуванням виробу, що наділяє макет проектно-дослідною функцією (рис. 1:2). На макеті (моделі) виробу можна перевірити не лише естетичні переваги його зовнішнього вигляду, але і зручність користування (наприклад, макети салонів транспортних засобів забезпечують дослідження розміщення, посадки і евакуації пасажирів). Макет як метод у багатьох випадках служить основою побудови графічних зображень складних поверхонь. Отже, основна мета макетування – подати найповніший пластичний образ проектного

виробу і отримати реальне уявлення про співвідношення частин, зовнішній вигляд в цілому, відпрацювати в об'ємі ергономічні, експлуатаційні та естетичні якості виробу. Макет як проектна практика забезпечує реалізацію і презентаційної функції (на виставках, презентаціях, у відділах продажів, у музейних експозиціях).

Прагнення підсвідомості людини до змін сприйняття простору забезпечило появу макетів-образів, що окреслило використання макетування **як мистецької практики**. Мистецька практика пов'язана із психічним сприйняттям дійсності. Завдяки такому баченню макет набуває статусу *арт-об'єкту*, що містить художній образ як особливу форму естетичного освоєння світу, за якою зберігається його предметно-чуттєвий характер.

Макети як самостійні арт-об'єкти забезпечують досягнення простими засобами і в абстрактній формі образів, що запам'ятовується (будинок для Михаеля Шумахера (рис. 2:1), піксельні вежі хмарочоса для Копенгагена з LEGO та ін.). Макет-образ може стати частиною навколишнього середовища (наприклад, ландшафт з порожніх будівель Голандії над простором галереї). Наведені приклади в макетуванні представляють різні підходи до подачі проєктів. Макети-образи виступають творами мистецтва, що пов'язані із захопленнями, життєвою позицією, відображають психоемоційний стан автора.

Основою творення макетів-образів виступають різні матеріали, що формують типологічну різноманітність. Загалом макети-образи поділяються на три великих групи: макети з промислових виробів та відходів виробництва (предметів побуту, деталей машин тощо) (рис. 2:2), макети з вторинної сировини (з порожніх пляшок, одноразового посуду та ін.), макети з органічних продуктів (цукру, тіста, солодощів, консервів тощо). Органічну сировину дизайнери використовують і для створення ефектів у макетуванні (наприклад, макети італійського дизайнера Данієля дель Неро, вкриті цвільлю (рис. 2:3)).

Фізична і психічна реальність, які реалізовані через макети, інтегруються у **антропосоціальну практику**. З цієї точки зору, макет виступає як подія (значне явище як факт суспільного або особистого життя). Туристично-навігаційна функція макетування знайшла реалізацію у найбільшому проєкті «Гранд макет Росії» (м. Санкт-Петербург) площею 800 кв. м (за <http://www.spb-guide.ru>). Такі проєкти існують в Європі (макет Мадуродаму (за <http://mmaryniak.livejournal.com/40923.html>)), в США (рис. 3:1). Істивні макети стають елементом соціальної культури країни, включаючи елементи ідентифікації, презентацію рівня розвитку та організацію масового відпочинку з дегустаціями (рис. 3:2). З прогресом новітніх технологій відбулася трансформація способів макетування, що забезпечило появу макетів, виготовлених за допомогою 3D-друку. На основі процесів інтеграції науки і технологій проводяться дослідження 3D-друкованих архітектурних споруд, меблів, їжі, одягу (рис. 3:3), і навіть, живих органів людини. Інтенсивний розвиток 3D-технологій за останні роки засвідчив перехід масштабного макетування у макетування в натуральну величину. Макет, представлений як автономна дизайн-система (замкнута), сьогодні стає в той самий час інтегрованим як елемент антропосоціальної організації (соціальної культури).

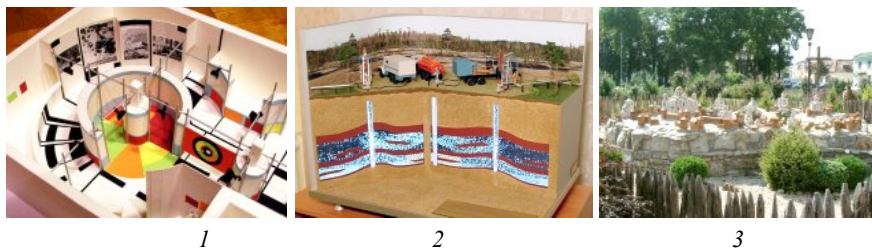


Рис. 1. Макет як проектна практика: 1 – макет виставкового залу; 2 – геологічний макет; 3 – багаторакурсний макет-реконструкція Старого Галича

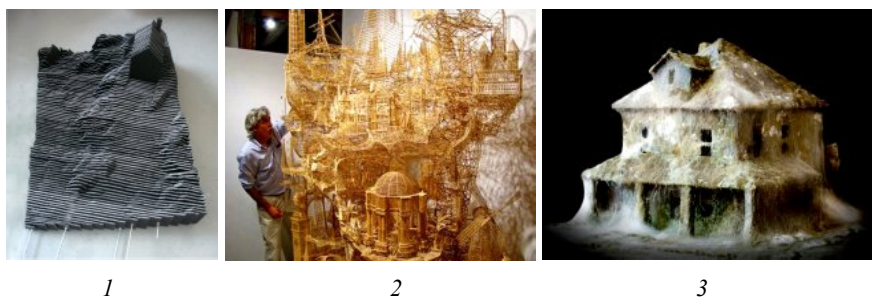


Рис. 2. Макет як мистецька практика: 1 – макет будинку для Михаеля Шумахера з пінокартону (студ. К. Бросалін, Д. Баранов і Д. Соколов); 2 – макет Сан-Франциско із зубочисток (Scott Weaver); 3 – макет з цвіллю «After Effects» (Даніель дель Неро)



Рис. 3. Макет як антропосоціальна практика: 1 – макет космічного центру ім. Кеннеді (США) з конструктора LEGO; 2 – істівний макет (Лондон, 2013 р.); 3 – 3D-друкований одяг.

Таким чином, у роботі вперше здійснено комплексний аналіз макету як багатоаспектного компонента предметно-просторового та соціально-культурного середовища життєдіяльності людей. Макет (модель) одночасно реалізується як проектна практика (фізичний об'єкт, проектний документ), як мистецька практика (арт-об'єкт) та як антропосоціальна практика (подія). Макет стає інтегрованим фрагментом соціально-культурної дійсності, що доводить багатоаспектність дизайн-системи за рахунок досягнення мультифункціональності та зміни її організації.

Сосницький Юрій Александрович*аспірант, Харьковская государственная академия дизайна и искусства***ПРИЕМЫ РЕОРГАНИЗАЦИИ НАРУЖНОЙ РЕКЛАМЫ
КАК ЭЛЕМЕНТА «ВИЗУАЛЬНОГО ШУМА» ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ**

Исходя из современной городской ситуации, очевидно, что вопрос изъятия крупноформатных конструкций из исторической и рекреационной части городов - это вопрос ближайшего времени. Для максимально эффективного перехода от использования щитовых конструкций к малым архитектурным формам необходимо наличие трех факторов: городской системный подход, наличие политической воли к изменениям и этапность. Поэтапный переход здесь особенно важен тем, что единомоментные изменения невозможны с точки зрения готовности бизнеса, готовности производственной и технологической составляющих. Именно концептуальный подход ведет к гармонии с городской средой и является залогом успешности перехода от применения щитовых конструкций в центральной части города к малым формам.

Опираясь на последние практические и научные работы, можно выделить такие инструменты достижения поставленных целей, как уменьшение форматов, сокращение плотности размещения рекламоносителей и комбинация двух первых решений. Необходимо обозначить основные задачи реорганизации информативной предметно-пространственной среды:

- упорядочивание рекламных конструкций в исторической части города;
- формирование полноценной архитектурно-художественной городской среды;
- разработка художественных решений вывесок, гармонично сочетающихся с архитектурными, стилистическими и колористическими особенностями зданий;
- применение передовых технологий и материалов на основании изучения отечественного и зарубежного опыта.

Эти задачи можно осуществить путем использования следующих приемов:

- для размещения вывесок из отдельных символов должны быть отведены специальные области на фасадах, которые называются «зелеными зонами»;
- витрины должны быть открытыми и сообщать о товарах и услугах;
- соотношение цветовых характеристик рекламного объекта, со зданием на котором или возле которого он будет располагаться;
- запрет на размещение рекламных щитов на крышах исторических зданий;
- запрет на использование рекламных растяжек вдоль транспортных магистралей;
- использование умеренного дизайна рекламного шрифта, адекватного человеческому восприятию;
- введение правил на использование логотипов и брендов в исторической части города;
- использование современных цифровых технологий в сочетании с природными материалами для создания дизайна объектов рекламы;

- использование единых для всего города, по габаритам и цветовому решению, выносных зонтов и временных беседок для кафетериев.

Проектируя любой рекламный объект, дизайнер прежде закладывает рабочую функцию – агитационную и пропагандирующую. Однако каждая из проектируемых форм наружной рекламы выполняет также множество других функций. Познавательную функцию в объектах рекламы могут нести фирменные шрифты и графические элементы, товарные знаки и т.д. Одним из важнейших принципов дизайн-методов наружной рекламы является эстетичность. Суть этого принципа лежит в поле гармонизации элементов наружной рекламы с визуальными характеристиками городской среды. Важным для дизайнера рекламы выступает принцип технологичности. Принцип экономичности выражает стоимость рекламного проекта, куда закладывают цену материалов, работы дизайнеров, престиж, уровень совершенства формы и т.д. Еще одним принципом проектирования рекламных объектов является эргономичность.

Главным эргономическим требованием к функционированию элементов наружной рекламы является восприятие рекламной информации человеком без лишней физиологической и психоэмоциональной нагрузки. Также недопустимы «агрессивно-атакующие» методы воздействия (такие, как установление носителей близко друг от друга, размещение объектов с повторяющимися изображениями и текстами, дублирование рекламной информации различными рекламными средствами, расположенными рядом), что приводит к локальному перенасыщению рекламой, и в то же время, ее неэффективность из-за психоэмоционального напряжения человека и вследствие этого – негативного восприятия информации.

Важнейшей задачей дизайна городской среды является упрощение порядка размещения информационных конструкций (вывесок) для предприятий сферы потребительского рынка и услуг. Анализ существующей ситуации выявил неудовлетворительное состояние наружного информационного оформления рассматриваемых территорий. Значительная часть конструкций устарела, кроме того, большое количество вывесок выполнено из некачественных материалов и установлено хаотично, без учета архитектурных, исторических и стилистических особенностей зданий, из-за чего создается «визуальный шум» на улицах города. Однако нельзя не отметить, что за последние годы предпринимались меры по улучшению внешнего облика города.

Дизайнер при разработке схем расположения объектов наружной рекламы должен руководствоваться исключительно принципами дизайнера, что обеспечит рациональное развитие глобальной информационной среды города. С учетом рациональных средств внешней рекламы, продуманных элементов городского дизайна и малыми архитектурными формами, можно существенно нейтрализовать «визуальный шум» и его негативное психологическое воздействие на жителей.

Супрун Олександр Данилович*к.т.н., доктор філософії, доцент кафедри графіки ХДАДМ***ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ФОТОГРАФІЇ**

Реформування системи освіти в Україні, що перманентно триває від початку незалежності поки ще досить далеке від свого завершення бо й досі не відповідає критеріям довершеності що до відповідності стандартам освіти країн демократичного світу.

Вперше зі згаданими стандартами демократичного світу я познайомився в січні 1991 року, коли в складі делегації мені довелось відкривати фотовиставку трьох фотографів-харків'ян в м. Цинцинаті (США). Пригадую, що тоді мене приємно здивував високий соціальний статус фотографії в американському суспільстві. Як дисципліна вона введена в їх систему середньої та вищої освіти. Дипломи та кваліфікацію «фотограф» надають своїм випускникам в багатьох університетах США. Це говорить не тільки про факт надзвичайної популярності фотографії в американському суспільстві, але й про розуміння та визнання її статусу на державному рівні. Наші гостинні хазяї зокрема відзначали, що вамериканському суспільстві культурна людина повинна мати три обов'язкові чесноти, а саме: уміє керувати автомобілем, оволоділа на рівні користувача персональним комп'ютером та вміє фотографувати і користуватись фотографією нехай і на аматорському рівні. Американська фотографічна асоціація (PSA) надає підтримку багатьом міжнародним фотографічним виставкам і салонам в усьому світі. Патронат PSA як і рівний йому патронат FIAP належать до найрейтинговіших маркерів салонів. В числі нагород фотосалонів медалі FIAP і PSA вважаються найбажанішими, належать до найавторитетніших нагород.

Ми, зі свого боку, розповідаючи нашим американським друзям про стан розвитку нашої фотографії, пишалися тим, що і у нас також у населення існує масове аматорське захоплення фотографією. Тоді в нашій країні, насправді, існувала розгалужена система фотоклубів, котрі існували завдяки фінансовій підтримці профспілок. Вони поєднали в своїх лавах численних аматорів фотографії, котрі пишалися своєю приналежністю до цього найпоширенішого виду самодіяльної народної творчості. У такий спосіб держава, на рівні профспілок, стверджувала аматорський статус фотографії. Що стосувалося професійного підходу до фотографії, то тут усе виглядало значно скромніше. В УРСР дипломовану професію фотографа - побутовика могли отримати лише випускники побутового технікуму в Києві. Кваліфікацію фотографа на рівні вищої школи отримували лише фотожурналісти, котрих готували на деяких відділеннях журналістики ВИШПВ. Як учбова дисципліна фотографія входила до учбових планів окремих з ВИШПВ, наприклад, в Київській філії ВГІКу або в Харківському художньо - промисловому інститутів. Аматорський підхід до фотографії позбавляв її офіційного державного статусу на рівні середньої освіти.

В ХДАДМ вивчення фотографії має практичне та прикладне спрямування, і відбувається на протязі 3-4 курсів після засвоєння азів загальношкільних дисциплін. Достатньо скромний ліміт часу в учбових робочих планах для дисциплін фотографічного спрямування, вимагають не тільки належного врахування набутих раніше фахових знань від предметів-попередників і рівня загальноосвітньої підготовки студентського контингенту академії, але й специфічного, назовем його “реперним”, підходу до побудови робочих програм за для системного вивчення фотографії діюча система державної освіти забезпечує потрібну загальноосвітню підготовку абітурієнтам академії, а відповідну спеціальну художню середню освіту вони отримують в спеціалізованих закладах середньої художньої освіти. Вступні конкурсні змагання не тільки контролюють підготовку абітурієнтів, бо ще вони мають сприяти визначенню та відбору найбільш талановитих серед вступників. Фотографія не є дисципліною спеціалізації в ХДАДМ, але вона є профілюючою. Зазначений вище аматорський статус фотографії, що традиційно притаманий їй в Україні не передбачає ніяких стандартів що до визначення рівня еквівалентного рівню середньої освіти. Таким чином на момент початку вивчення дисципліни рівень підготовки окремих студентів ускладнює і їм і загалу її досконале засвоєння.

Перехід фотографії на цифрові рейки покращив ситуацію з розповсюдженням фотографії в суспільстві, оскільки не тільки спростився технічний бік її засвоєння та застосування, але й поширились фотоапарати масового ужитку (“мільниці”). Зріс і загальний рівень аматорської фотографії, бо виробники фотокамер були зацікавлені в поліпшенні технічних характеристик фотоапаратури різних рівнів. Останні два-три роки технічна політика виробників спрямована на те, щоб ще більше розширити коло користувачів. Вони прагнуть, щоб мобільний телефон з вбудованою камерою прийшов би на зміну традиційній “мільниці”. Технічні можливості та якість фотографій дещо погіршились, та виробники розраховують на тих користувачів, котрі надають перевагу фотографіям для соціальних мереж та відеозйомці, які, окрім іншого, менш вибагливі до технічних параметрів камери. Фотографічна самоосвіта в добу “цифри” отримує сприятливі умови та ширші можливості, але простота засвоєння азів цифрової фотографії не надто сприяє набуттю глибини та якості знань з фотографії.

Для підвищення рівня фотографічної підготовки абітурієнтів можна було б ввести розгляд портфоліо їх робіт з фотографії, як це робилось, наприклад, під час вступу на операторський факультет київського відділення ВГІКУ. Портфоліо не впливає на підсумки екзаменів і буде сприяти підвищенню рівня фотографічної підготовки абітурієнтів. Інший з можливих шляхів - це проведення бесіди з першокурсниками в першому семестрі про місце та роль фотографії в сучасному мистецтві, аби вони мали два роки для набуття пристойного рівня в фотографії до початку її вивчення в академії.

Сухорукова Людмила Андріївна

канд. мист., доц. кафедри мультимедійного дизайну,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ОСНОВНІ ВИДИ ТА ФУНКЦІЇ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТВОРІВ

Термін мультимедіа, зокрема, означає використання різноманітних видів медіа для створення презентації або продукту, який може використовуватися для цілей мовлення, розваг, освіти тощо. Слово «мультимедіа» є поєднанням двох, а саме «мульти» і «медіа», що може бути визначене, як багато медіа. Іншими словами, мультимедіа є одночасне використання даних з різних джерел медіа.

Мультимедійні твори за ступенем інтерактивності розділяють на інтерактивні та неінтерактивні. До популярних інтерактивних творів належать: веб-ресурси, мультимедійні підручники, комп'ютерні ігри, інтерактивні галереї тощо. До неінтерактивних відносять рекламні та соціальні ролики, мультимедійні презентації, мультимедійні інсталяції, натомість музичні кліпи можуть бути як інтерактивними, так і неінтерактивними.

Вельми модний напрямок розвитку мультимедійних технологій — *віртуальна реальність*. Віртуальна реальність — це отримання майже реальних відчуттів людиною от нереального світу. Моделювання такого нереального світу непогано виконується за допомогою сучасного комп'ютера. Комп'ютерні засоби створюють такі зорові, звукові і інші відчуття, що користувач забуває про реальний навколишній світ і із захоплення занурюється у вигаданий світ. Особливий ефект присутності досягається можливістю вільного переміщення у віртуальній реальності. Це надзвичайно популярна комп'ютерна технологія, що дозволяє користувачу імітувати проникнення в комп'ютерний світ, ототожнюючи себе за допомогою підключених до тіла датчиків (шолом, рукавички) з вибраним комп'ютерним персонажем, фізично переживати всілякі відчуття [3].

Мультимедійні твори виконують різноманітні функції, і це має дуже вагомий вплив на використання тих чи інших художньо-виразних та технологічних засобів. Основними функціями застосування продуктів є: маркетингова, освітня, науково-дослідна, розважальна. Розглянемо послідовно кожен з них.

Маркетингову функцію уособлюють мультимедіа-презентація та рекламний ролик, а також музичний кліп, тому що він рекламує виконавця. Важливою складовою *освітнього* процесу поступово стають комп'ютерний тренінг, мультимедійна підтримка майстер-класів, електронні підручники. Засоби мультимедіа як *науково-дослідний інструмент* можуть застосовуватися на етапі візуалізації підсумків дослідження, коли замість звичних «твердих» поліграфічних видань ми отримуємо мультимедійний продукт. У сучасних бібліотечній, музейній та архівній справах для документування колекцій, джерел і експонатів, їх каталогізації та поширення у мережі Інтернет і на електронних носіях неможливо обійтися без використання мультимедійних технологій. Лазерне об'ємне сканування об'єктів архітектури з подальшою тривимірною реконструкцією дозволяє створювати мультимедійні бази даних для

каталогізації цих об'єктів з метою їх вивчення, вимірювання, використання для демонстрації. Як тільки графічні системи стали володіти достатньою продуктивністю для створення складних динамічних зображень, вони знайшли застосування як середовища для моделювання реальної обстановки на різного роду тренажерах. Тривимірні сцени є основою систем віртуальної реальності, які вимагають додаткового специфічного устаткування для взаємодії з комп'ютером і дозволяють створити ефект присутності у віртуальному світі. Розважальний сектор Інтернету і телебачення представлений комп'ютерними іграми, дизайном телевізійних програм, мультимедійними інсталяціями для підтримки розважальних. Основним призначенням музичного кліпу у поданій системі функціонування мультимедійних творів є розважальне, що накладає специфічні вимоги до художнього рішення мультимедійного твору.

Нині дизайн мультимедійних творів значною мірою формується під впливом нових напрямків у дизайні візуальних комунікації, який і досі ербує на етапі становлення. Нові напрямки тісно пов'язані з технологічною базою, наявною у розробників мультимедійних творів, останнім часом для створення частіше використовуються різноманітні засоби анімації та технологічні прийоми комп'ютерної графіки. Специфіка мультимедійного продукту зумовлена тим, що, на відміну від інших дизайн-продуктів, основним інструментом його створення і зберігання є комп'ютерна техніка і програми, електронні носії. Комп'ютерний інструментарій і специфічні технологічні прийоми (захоплення руху «motion capture» — технологія цифрового запису рухів; хромакей — технологія поєднання двох і більше зображень чи кадрів в одній композиції; морфінг — технологічний прийом, який полягає в трансформації одного об'єкта в інший на основі плавної, поступової деформації початкової форми тощо) надають можливості створювати виразнішу композицію мультимедійного твору.

Література:

1. Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание: избр. ст. / М. С. Каган. — М.: Изд-во ЛХУ, 1991. — 383 с.
2. Каптерев А. Мультимедиа как социокультурный феномен: учеб. пособие / А. Каптерев; МГУК, Каф. виртуал. коммуникаций. — М.: ИПО Профиздат, 2002. — 223 с.
3. Орлов А. М. Виртуальная реальность / А. М. Орлов. — М.: ГЕО, 1997. — 336 с.
4. Vaughn T. Multimedia: Making It Work / Tay Vaughn // McGraw Hill Professional, 2008. — P. 4.

Тараненко Тетяна Олександрівна, викладач

Кучер З.С., канд. пед. наук, доцент

Криворізький національний університет, Криворізький педагогічний інститут

МАКЕТНО-ГРАФІЧНИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ ТЕХНОЛОГІЧНОЇ ОБРОБКИ МАТЕРІАЛІВ

Якість підготовки робітників для швейного виробництва безпосередньо залежить від рівня кваліфікації інженерно-педагогічних працівників профтехучилищ. Специфіка їх професійної діяльності обумовлена взаємозв'язком

інженерного та педагогічного компонентів. Тому перед суспільством стоять завдання знайти оптимальні засоби та підходи для формування відповідних компетентностей інженера-педагога. До вирішальних чинників розв'язання цих завдань слід віднести комп'ютеризацію навчального процесу.

Проблема підготовки інженера-педагога є актуальною у сучасній вищій професійній освіті. Для нашого дослідження були цікавими дослідження за такими напрямками: Н.М.Боритко – професійно-педагогічна компетентність педагога; Л.З.Тархан – макетно-графічне моделювання як засіб вивчення технології швейних виробів майбутніми інженерами-педагогами; Н.А.Рочегова – комп'ютерне моделювання у процесі формування основ композиції на початковій стадії вищого професійного навчання; О.А.Тарасова – особливості індивідуалізації самостійної графічної діяльності студентів коледжу.

Використання засобів наочності і розвитку графічної грамотності висвітлено у наукових доробках О.Д.Ботвіннікова, А.П.Верхоли, Б.Ф.Ломова, В.К.Сидоренка, І.С.Якиманської.

У процесі дослідження нами встановлено, що майбутні інженери-педагоги відчують труднощі у графічній діяльності через недостатньо розвинуті просторову уяву та здатність образно мислити. Ми вважаємо, що вільне оперування просторовими образами є тим вмінням, що об'єднує різноманітні види навчальної, художньої та трудової діяльності як одна із професійно важливих якостей інженера-педагога. Як стверджує Л.З.Тархан, в основу діяльності спеціалістів швейної галузі покладено відповідні знання та вміння створювати образи і оперувати ними, кожна операція має бути представлена в образах подумки для передачі у вигляді словесного викладу і схематичного зображення [3 с.11].

Відомо, що знання є основою компетентності. У розумінні компетентності Н.М.Боритко розрізняє інформацію як звичайні відомості про будь-що, а знання як форму існування та систематизації пізнавальної діяльності студентів. Науковець переконаний, що знання тільки у такому розумінні можуть стати основою компетентності спеціаліста та компонентом його професійної діяльності. Такі знання автор називає «живими знаннями», оперуючи якими педагог оптимально реалізує свій професійний потенціал [1].

Л.З.Тархан запропонувала засіб наочності, що доцільно застосовувати при вивченні технології швейних виробів – макетно-графічні моделі. Під макетно-графічною моделлю автор розуміє наочний засіб, що являє собою поєднання умовно-об'ємного зображення вузла швейного виробу, яке дає уявлення про його форму, функції та дозволяє виконати його графічне зображення на площині [3 с.12].

Ми переконані, що виконання графічних макетів активізує образне мислення студента, допомагає йому абстрагувати матеріальний об'єкт, виконати його площинне графічне зображення. Макет ми розуміємо як проект, як етап роботи з характерними операціями, прийомами, обладнанням, що дає точне уявлення про майбутній вузол, і має бути зрозуміло побудованим і грамотно виконаним.

Науковці та практики макетування розглядають як один із методів проектної діяльності, а макет – як втілення ідеї у матеріальний об'єкт, що має практичну чи мистецьку значимість. Л.З.Тархан макетами називає елементи запропонованої наочності, а процес їх створення – макетуванням. Одне з найважливіших завдань, яке вирішується за допомогою макетування є розвиток у студентів навичок об'ємно-просторового моделювання [3 с.12].

У дослідженнях проектної діяльності обґрунтовано можливість синтезу природничо-наукового, технічного та образного мислення (О.В. Загребина, О.Г.Яцюк), де комп'ютерна графіка представлена як ефективний засіб просторового моделювання та візуалізації процесів та об'єктів.

Разом з тим потенціал сучасних комп'ютерних технологій у підготовці інженерів-педагогів використовується далеко не в повній мірі і носить переважно стихійний характер. Мало використовуються креативні можливості комп'ютерних технологій, недостатньо вивчені особливості вирішення з їх допомогою проектно-композиційних задач, що сприятиме формуванню професійного мислення, відповідатиме сучасному запиту суспільства.

Світовий та вітчизняний досвід сучасної вищої професійної освіти свідчить, що процес комп'ютеризації розвивається за двома паралелями: перше – технологічний супровід проектування; друге – дослідження, що проводиться у віртуальному середовищі і активізує творчий потенціал проектувальника. Впровадження віртуального комп'ютерного макетування значно скорочує час, що витрачається на проектування об'єктів графічного дизайну. Віртуальне макетування дає можливість створити на екрані тривимірне зображення, що уможливило роздивитися об'єкт з різних сторін, уточнити конструкцію, взаємно замінювати матеріали проекту, забезпечує наочність, динамічність, інтерактивність.

Крім того, віртуальне моделювання є об'єднуючою ланкою між графікою та макетуванням за рахунок того, що робить динамічним та наочним процес трансформації об'єкту із двовимірного стану у тривимірне і навпаки. Останнім часом комп'ютерне макетування є основним методом створення оригінал-макетів. Завдяки сучасним комп'ютерним графічним програмам інженер-педагог може більше зосередитись на творчій стороні справи, а комп'ютер виконає точну графічну роботу. Проте необхідно досконало оволодіти знаннями як із комп'ютерної графіки, так і знаннями зі спеціальних дисциплін, зокрема технологією обробки матеріалів.

Спираючись на результати дослідження багатьох науковців та практиків, для забезпечення ефективної самостійної роботи студентів нами розроблено комплекс методичних матеріалів, що спонукають студентів до вивчення основних стандартів графічного оформлення креслень з використанням векторних комп'ютерних програм, побудови вузлів технологічних з'єднань деталей швейних виробів, граф-моделей у цілому. Наявність у комплексі завдань різного рівня складності дає студентам можливість вибору і створює умови для посиленого формування умінь та навичок у графічній підготовці.

Комп'ютерні графічні програми уможливають використання комбінованого режиму моделювання, а саме: створення форми, миттєвий її пово-

рот, відображення, перенесення, масштабування та ін., сприяють активній композиційній діяльності водночас формуючи активну позицію студентів у процесі продуктивного створення творчих проектів із їх практичною доцільністю. Їх основне призначення – активізувати просторове мислення студента, надати допомогу в абстрагуванні матеріального об'єкта і формуванні здатності без утруднення виконати його графічне зображення.

Сьогодні комп'ютер насправді займає чільне місце для будь-якого фахівця, особливо там, де у виконанні графічних робіт потребується достатньої точності та швидкості повторення (тиражування) макетів.

Література:

1. Бoryткo Н.М. Професіонально-педагогическая компетентность педагога. /Н.М.Борытко //Интернетжурнал «Эйдос». – 2007. – 30 сентября. [Электронный ресурс]. <http://www.eidos.ru/journal/2007/0930-10.htm>.
2. Тарасова О.А. Особенности индивидуализации самостоятельной графической деятельности студентов колледжа /О.А.Тарасова/ Межвузовский сборник научных трудов «Теория и практика графических изображений, Магнитогорск, 2008. – 53 с.
3. Тархан Л.З. Макетно-графічне моделювання як засіб вивчення технології швейних виробів майбутніми інженерами-педагогами / Лєнуза Запаївна Тархан/ Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук. 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти. – Київ – 2002. – 23с.

Тарарак Наталія Григорівна

к. пед. н., доцент, докторант каф. історії педагогіки та порівняльної педагогіки, Харківський національний педагогічний університет ім. Г.С. Сковороди

ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ СТУДЕНТІВ-ДИЗАЙНЕРІВ В СИСТЕМІ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

У ситуаціях особистісної кризи або духовної кризи суспільства в цілому, людина опиняється перед необхідністю засвідчити актуальність своїх ціннісних установок, або зазнати потребу в їх корекції чи радикальній зміні. Проблема формування ціннісних орієнтацій, моніторинг їх змін набуває особливої гостроти у вищих мистецьких ВНЗ, що пояснюється тим, що саме творча діяльність маніфестує зміст суб'єктивних настроїв людини і суспільства в цілому.

Замислюючись над сенсом життя, молода талановита людина часто знаходить протиріччя у спектрі цінностей, якими користувалася ще до недавня. Молодість – це пора надій, відкритих можливостей, вибору свого майбутнього, закладення його основ. Звертаючись до постулатів вікової психології, характерним для цього періоду розвитку особистості стає формування стійкої системи цінностей, становлення самосвідомості і формування соціального статусу. Час студентських років співпадає із здатністю молодої талановитої людини до засвоєння величезного потоку інформації, особливою сприйнятливістю до всього нового, «оголеністю» душевних переживань майбутнього митця. З одного боку, у цей період розвиваються критичність мислення, прагнення сформувати свою особистісну позицію та думку, нада-

ти власну оцінку різним явищам, приймати нехай незрілі, але свої рішення. А з іншого боку, така доволі активна ціннісно-творча діяльність майбутнього митця носить лімітований характер через відсутність достатніх знань та навичок, практичного досвіду творчої діяльності, а також незавершеність та недосконалість особистої системи цінностей студента через використання ним установок і стереотипів, що були сформовані ще у попередньому віку.

Інтерес до формування ціннісних орієнтацій студентів мистецьких вишів сучасних педагогів-науковців обумовлений їх зацікавленістю в збереженні самобутності національної культури й свідомості у зв'язку із духовним розвитком, соціально-культурним становленням особистості та, загалом, системи виховання.

Географічні, економічні, соціальні, культурні та релігійні відмінності розвитку регіонів України зумовлені самою історією українського народу, традиції і культура частин якого обумовлена територіальною належністю у певні історичні часи до різних держав, а саме: Російської та Австро-Угорської імперії, згодом СРСР й Польщі, а також Румунії та Чехословаччини.

Отже, географічне розташування України між Центральною Європою та Росією зумовлює й різноманітність набору цінностей етносу кожної з її частин. Так, східна частина населення України тяжіє до російської ціннісної системи, найбільш вагомими в ієрархії яких є колективізм, державність, справедливість розподілу матеріальних благ, а також індустріальний розвиток. Прагнення верств населення західної України зумовлювалися такими цінностями, конкретизують гуманізм (безпека, благоустрій, гідність людини, її свобода та всебічний розвиток), а також демократія, індивідуальність, особистісний успіх та сільськогосподарська праця.

У результаті проведення у межах регіонального підходу порівняльного аналізу діяльності вищих мистецьких закладів різних регіонів України другої половини ХХ століття встановлені певні відмінності у змістових домінантах, що були закладені в основу ціннісних орієнтацій студентської молоді досліджуваного періоду. З'ясовано, що у ВНЗ мистецького профілю західних регіонів країни переважали етномистецькі цінності із певною національно-романтичною забарвленістю, що знаходило реалізацію у розвитку усього різноманіття видів народного декоративно – прикладного мистецтва та фольклору.

Формування ціннісних орієнтацій студентства вищої мистецької школи східних регіонів характеризувалося більш низькою позицією етнічного компонента в ієрархії цінностей, що рефлектувалося у превалюючий художньо-промисловій спрямованості, яке сприяло зародженню саме технічної естетики дизайну саме у зазначених ВНЗ. На розвиток вищої школи за профілем мистецтва центрального регіону завжди базувалися на цінностях європейської духовної культури й безмежному потенціалі національно-культурних традицій, що відзначилося на гармонійному поєднанні декоративно-прикладного мистецтва із художньо-промисловим напрямом із поступовим домінування останнього.

Отже, цілісне вивчення педагогічної спадщини України, що є базовою умовою об'єктивного розуміння педагогічних проблем в системі сучасної

мистецької освіти, є неможливим без порівняльного аналізу регіональних особливостей формування ціннісних орієнтацій студентства України. Саме регіональний підхід зосереджує увагу кожного мистецького вишу України на прицільному вивченні специфічних для кожного регіону цінностей, що скорегує створення відповідних педагогічних умов задля забезпечення ефективного формування ціннісних орієнтацій студентства.

Томашевський Володимир Володимирович

*канд. пед. наук, доцент, ДВНЗ «Криворізький національний університет»,
Криворізький педагогічний інститут*

ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ. ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

На сучасному етапі цивілізаційного розвитку українського суспільства особливої гостроти й актуальності набуває проблема формування естетичної культури майбутніх дизайнерів, здатних глибоко сприймати, розуміти та творчо використовувати на практиці матеріальні і духовні цінності, організувати професійну діяльність за законами краси. Уміння взаємодіяти зі світом природного, встановлювати з естетичними цінностями дійсності та мистецтва непрямий діалог, привносити у навколишнє середовище елементи естетичної виразності має важливе значення, і тому вимагає відповідної суспільної уваги та педагогічного забезпечення у системі професійної підготовки майбутніх дизайнерів, покликаних створювати умови для естетизації найважливіших суспільних відносин, предметів побуту, засобів виробництва, способів життєдіяльності людини.

Узагальнення основних положень наукових праць в галузі філософії, культурології, естетики, соціології, психології та педагогіки надає можливість визначити такі напрями наукових досліджень, що пов'язані із розв'язанням означеної проблеми: теоретико-методологічні засади навчально-виховного процесу в системі вищої школи (В.Кремень, О.Сухомлинська, Н.Ничкало, М.Євтух та ін.); питання формування художньої культури особистості (К.Ушинський, А.Макаренко, В.Сухомлинський та ін.); філософські основи формування естетичної свідомості (Л.Печко, Н.Крилова, М.Овсянніков, І.Зязюн та ін.); психологічні особливості естетичного ставлення до дійсності і мистецтва (С.Максименко, І.Бех, Л.Виготський та ін.); питання культурологічного змісту естетичної діяльності (В.Біблер, В.Вікторов, Л.Левчук та ін.); соціологічні аспекти функціонування естетичних і художніх цінностей (Є.Квятковський, О.Семашко, Ю.Фохт-Бабушкін та ін.); теоретичні питання естетичного виховання молоді (В.Бутенко, С.Коновець, С.Мельничук, Н.Миропольська, О.Рудницька, Г.Шевченко та ін.); теорія і практика дизайн-освіти (Є.Антонович, В.Даниленко, М.Рогожин та ін.).

Аналіз наукових праць із проблем формування естетичної культури майбутніх дизайнерів свідчить про те, що окремі її аспекти отримали ґрунтовну розробку. Водночас на рівні теоретико-методичних досліджень проблема фор-

мування естетичної культури майбутніх дизайнерів вирішується недостатньо, зокрема, розкриваються лише окремі способи, форми та методи впливу на естетичну свідомість майбутніх дизайнерів, акцентується увага на розрізнені спеціальностях дизайну, визначається зміст дизайн-освіти, пов'язаний з вимогами індустріального суспільства минулого. Це зумовлює необхідність систематизації змісту естетичної освіти дизайнерів, уніфікації існуючих принципів і методів формування естетичної культури дизайнера як цілісного і багаторівневого духовного утворення, динамічного за характером розвитку і функціонуванням, здатного до самореалізації та самовдосконалення.

Провідна ідея дослідження полягає в розгляді формування естетичної культури майбутніх дизайнерів як складової цілісного процесу їх професійної підготовки, конкретизація її змісту і визначення шляхів забезпечення її ефективності за певних педагогічних умов. Розуміння естетичних ідеалів щодо продуктів дизайнерської діяльності повинно виходити, перш за все, з доцільності їх подальшого використання людиною, збереження природних ресурсів та принесення користі природі та людству. З огляду на вищезазначене актуальною є проблема, що спрямована на підготовку майбутнього дизайнера в єдності професійно-практичного досвіду та формування його естетичної культури в сучасних умовах зміни пріоритетності дизайнерської освіти, тобто цілісного підходу до фахової, психолого-педагогічної, методичної та науково-дослідницької діяльності, формування особистісних смислів не лише в межах моно художнього простору дизайну, але й в умовах вирішення проблеми його глобального розвитку в контексті інтеграції, взаємопроникнення різних видів художньої діяльності, їх взаємозв'язків та активної взаємодії.

Методологічну основу дослідження становлять філософські та загальнонаукові положення про об'єктивність, діалектичність, науковість, історизм людського пізнання, взаємозв'язок у ньому теорії та практики; системності – про цілісність і багатоаспектність явищ і процесів, онтологізму – про контекст пізнання суперечностей процесів ХХІ століття і вихід у соціокультурне середовище нового часу; теорії інтеграції різноманітних наукових знань; інтерпретаційні засади розуміння наукових, художніх фактів і закономірностей; гуманістичної педагогіки і психології – про особистісно-орієнтований характер професійної підготовки майбутнього фахівців в галузі дизайну.

Провідні ідеї концепції знайшли своє відображення у загальній гіпотезі дослідження – в процесі підготовки майбутніх дизайнерів у вищих навчальних закладах ефективність формування їх естетичної культури буде залежати від певних педагогічних умов, і її рівень буде тим вищий, чим досконалішими будуть теоретико-методологічне обґрунтування і науково-методичне забезпечення цього процесу Ми припускаємо, що:

- ефективність процесу професійного становлення майбутніх дизайнерів зростатиме, якщо створені умови сприятимуть розширенню та засвоєнню світоглядних принципів пізнання світу та самопізнання, інтеграції у власній

свідомості майбутнього фахівця духовно-особистісних та професійних аспектів мистецької діяльності; усвідомлення ціннісного смислу своєї професії, визначення свого місця, ролі і значення в естетичній культурі та її перетворюючому впливу на світ засобами мистецтва за принципами природовідповідності та доцільності;

- процес професійного становлення майбутніх дизайнерів у вищих навчальних закладах буде успішним, якщо забезпечити особистісно-смыслову організацію рефлексивного мислення і мистецької діяльності на засадах гармонійного розвитку, стане дієвим фактором їхнього духовно-особистісного самопізнання і професійного самовдосконалення.

Федоровская Татьяна Дмитриевна

Заслуженный художник России, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства Гжельского государственного университета, член правления и главный художник АО «Гжельский фарфоровый завод», декоративно-прикладное искусство в области керамики (Россия)

ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ ГЖЕЛЬСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ (ГГУ)

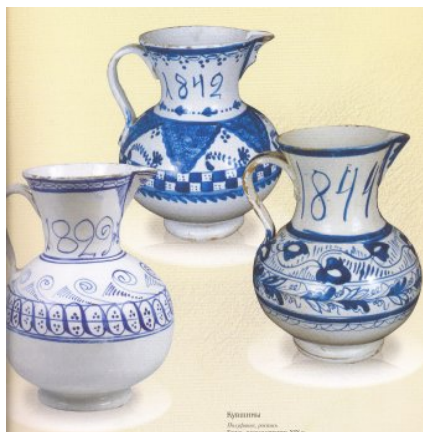
В статье высвечены аспекты традиции и инноваций в конкретном Гжельском народном художественном промысле. Кратко описано становление народного промысла, причины возникновения, этапы развития. Характер и значимость данной традиции, а так же как эта традиция живет и развивается сегодня на конкретных примерах художественного образования в ГГУ. Ключевые слова: народный промысел, традиция, инновация, художественный образ, развитие, опыт.

Становление художественного образования в Гжельском государственном университете неразрывно связано с возникновением и развитием народного промысла. Это главное, так как в этом специфика учебного заведения и специфика художественного образования.

Давным-давно, более 7 веков назад, на русской земле, недалеко от Москвы на юго-восток, люди, поселившиеся здесь, обнаружили залежи разноцветных глин, пригодных в керамическом деле и стали использовать ее, а в силу того, что при этом отсутствовали земли, пригодные для сельского хозяйства, то гжельцы и стали определяться в керамическом ремесле, продвигаясь от гончарки, лепных игрушек к изделиям из майолики, полуфаянса, фаянса и фарфора.

Первое упоминание о Гжели обнаружено в духовной грамоте Московского князя Ивана Калиты – 1339 год.

Близость Москвы, как центра культуры и торговли, заставляла гжельских мастеров всегда соответствовать требованиям времени. Появление все новых и новых видов керамики (майолики, полуфаянса, фаянса и фарфора) так же способствовало созданию новых форм как в художественном, так и в технологическом выражении. За более чем семивековую историю мастера Гжели освоили все виды керамики. Освоение этих материалов и технологий обогатило художественно и развило культурно традицию.



Кувшины. Полуфаянс, роспись кобальтом. Гжель. Втор. четв. 19 в.



Квасник Зима. Автор Неплюев. 1990-е годы



Зарисовки растений, декоративная переработка



Использование переработки в росписи кувшина. Работа студентки Сивовой И. 2011 г.

*Творческое освоение традиции Гжельского народного промысла.
Традиции и инновации:*



*Скульптурная композиция Бабы.
Сивова И. 2013 г.*



*Проект декоративной
вазы. 2014*



Проект столового набора. Гжельские мотивы. Сивова И. 2014 г.

Традиция культурная складывалась, прежде всего, из социально-экономической формы бытия. Люди во Гжели никогда не знали крепостного права. Гжель издавна рождала энергичных, оборотистых крестьян, которые всего добивались сами, а не ждали указа сверху. Чуть ли ни в каждом дворе был свой заводик по производству керамики и жгучее желание сделать изделия лучше, красочнее, чем у соседа, было тем самым стимулом к развитию традиции и становлению характера-менталитета гжельского мастера.

Гжель, тот самый случай, когда промысел возник стихийно, естественно, как сама природа, как дерево, выросшее само по себе. Традиция, возникшая здесь, глубоко проникла корнями в глубь веков, а ветви дерева широко раскинулись в культурном наследии русского народа.

«Образное и поэтическое осмысление гжельцами окружающего мира подняло значимость их керамики на уровень уникального в отечественном искусстве явления» (Галкина Е., Мусина Р. Кузнецовы. «Династия. Семейное дело»).



Трансформация. Пластическая переработка растений на основе мазковой и других видов кистевой росписи. Построение орнаментов и букетов. Работа студ. Шимбиревой В. 2012 г.

Сегодня Гжельский художественный промысел – это не завод по производству фарфора с кобальтовой росписью. Гжельский промысел – это культурное пространство, земля, район Подмосковья, с несколькими десятками заводов и заводиков по производству гончарки, майолики и фарфора с цветной и кобальтовой росписью. Пространство, населенное людьми, генетически объединенными самобытным творческим мышлением. Людьми, работающими, думающими, изучающими традицию во всех возрастных фазах развития личности, начиная с детского сада, через общеобразовательную и художественную школу, колледж, университет.

Традиция, это особая память всей художественной культуры, наследие, которое живо сегодня и которое необходимо для современников. С одной стороны, традиция обусловлена стремлением к сохранению уже накопленного художественного опыта, с другой – необходимостью его творческой интерпритации. Это и позволяет традиции оставаться актуальной в пространстве исторического развития духовной культуры. Традиция признается, как неотъемлемая база творчества, может и должна постоянно обогащаться инновационными подходами (в частности: композиционными, технологическими, орнаментальными и др.).

На примере художественного образования ГГУ посмотрим как изучаются, сохраняются и как развиваются художественные традиции гжельского керамического промысла. Нужно выделить два основных вида обучения:

I. *Теория.*

II. *Практика.*

К теоретическим дисциплинам, на которых студент знакомится с историко-культурным наследием, относятся:

1. *История искусств.*

2. *История гжельского народного промысла.*

3. *Изучение наследия в музеях страны: музей керамики «Кусково», музей Гжели, Егорьевский художественный музей, заводской музей Дулёво, ГМДПиНИ. Москва и др.*

Практические занятия, где непосредственно через опыт осуществляется познание, освоение традиции:

1. *Мастерство керамики.*

а) *изучаются способы изготовления гончарных изделий, майолики, способы декорировки (освоение приемов росписи по сырой эмали);*

б) *изучение способов изготовления архитектурной керамики: изготовление копий изразцов;*

в) *обучение техники мазковой и других приемов кистевой росписи;*

г) *изучение приемов и способов изготовления моделей и форм из гипса;*

2. *Музейная и технологическая практики. Изучение музейных образцов. Зарисовки, отмывки. Снятие обмеров с музейных образцов, изготовление чертежей, выполнение в материале.*

Осваивая предыдущий опыт (в форме теории и практики), студент получает продуктивно-творческие силы. Обращение к опыту и историко-куль-

турным истокам (традиции) является сильнейшим двигателем творческого процесса и способствует творческому формированию личности.

Занятия по дисциплине «*Проектирование*» выстроены так, что уже на первом курсе, в первом задании по зарисовке растения и переработке его в декоративную форму, закладывается инновационное начало, так как студент не повторяет уже готовое, а на основе природных форм создает композиции с новыми элементами.

Далее это имеет развитие. Так, в задании «*Формообразование*» (2 семестр 1 курса), студент учится не повторять и копировать старые формы (это задачи других дисциплин), а создавать новые на основе грамоты, законов построения форм (объемов), исходя из логики, принципа гармонизации, принципа выразительности и целесообразности. И так поэтапно, все время в поступательном движении, в развитии.

Один из ярких примеров возникновения инноваций – задание на 2 курсе: Пластическая переработка растительных форм с помощью техники наборного мазка, а так же различных других приемов кистевой росписи – трансформация живого растения в декоративное, делаю его приемлемым для росписи по керамике, в организации орнаментов и букетов. Работая с живым растением, студент обязательно трансформирует его по-своему и, используя его в росписи, привнесет это «свое» в традицию росписи кобальтом по фарфору.

Можно и далее приводить примеры по всему этапу образования.

Оглядываясь на свой личный опыт художника и на опыт обучения и подготовки специалистов в области декоративно-прикладного искусства, хочется сказать: инновация – это сама жизнь, и, если создаваемое художественное произведение будет соответствовать основным принципам построения художественного образа, – гармонизации, выразительности, целесообразности и смысловой целостности, то это произведение будет работать содействием установления традиции и продолжения ее жизни.

Используемая литература:

1. Фотоальбом «Гжель». Керамика 18-19 вв. Керамика 20 век. – М.: Планета, 1982.
2. Максяшин А.С. Декоративно-прикладное и народное искусство: их сущность и содержание. Екатеринбург, 2012.
3. Галкина Е., Мусина Р. Кузнецовы. Династия. Семейное дело. –М.: Галерея «Времена года», 2005.

Холявка Анастасія Богданівна, магістр дизайну

Прусак Володимир Федорович, кандидат педагогічних наук, доцент

кафедра дизайну Національного лісотехнічного університету України, м. Львів

ПІЗНАННЯ СВІТУ ЯК ОСНОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДИЗАЙНЕРА

Багато спеціалістів, а серед них дизайнери і архітектори, працюють над покращенням умов життя людини. Воно можливе завдяки нашій здатності перетворювати світ, якій передують дослідження і пізнання його. Саме тому нам видається важливим розглянути філософські підвалини та-

ких видів діяльності. Проблематикою, пов'язаною з природою пізнання світу займається гносеологія яку ще трактують як теорію пізнання [1, 26]. Практично кожен мислитель намагався дати відповідь на питання про джерело знання, про його ймовірність і достовірність, про зв'язок психічної і фізичної реальності. Як мету пізнання визначають істину, але різні школи і напрями розходяться у тлумаченні цього поняття. Найвідоміші представники філософії Античної Греції класичного періоду Платон і Арістотель яскраво ілюструють такі протиріччя. Згідно з Платоновою концепцією пізнання є лише пригадуванням світу ідей, спричиненим поривом душі до істини і найвищого Добра. Проникнути у той світ з допомогою чуттів неможливо. Результатом такого пізнання-пригадування має бути втілення ідей в світі речей і, таким чином, вдосконалення його. На противагу своєму вчителю Арістотель визначав пізнання як відображення дійсності, і чим точніше це відображення, тим достовірніше знання [1, 265].

Отже суперечка ведеться навколо вихідного пункту пізнання. Такі мислителі як Френсіс Бекон, Томас Гоббс визнавали початковим досвід на якому базується емпіричний спосіб. Цей підхід стає зрозумілим з порівняння Джона Локка людської душі з чистим аркушем (*tabula rasa*) який на основі даних чуттєвості заповнюється. Інші представники серед яких Піфагор та Рене Декарт вбачали основу в апіорному знанні, тобто такому, що не ґрунтується на досвіді і передує йому. А визначний репрезентант німецької класичної філософії Імануїл Кант спробував примирити і пояснити їх взаємозв'язок. Пізнання він позиціонує не як дзеркальне відображення, а як творче конструювання свідомістю. У «Критиці чистого розуму» розмірковує про зв'язок між пізнанням і предметами, і визнає за такий споглядання, а відчуття є шляхом через який предмети даються нам і з допомогою розуму мисляться. Споглядання і пізнання можливі за умови апіорних форм чуттєвості. Їх філософ виводить дві: час і простір. Кожен дизайнер зустрічається з останнім у своїй практиці проектування просторово-предметного середовища і повинен розуміти підходи до його трактування. Поняття «простір» не походить з досвіду тому, що воно саме є умовою емпіричного пізнання, яке можливе тоді коли ми усвідомлюємо, що щось існує за межами нашої свідомості. Ще одним доказом на користь такої думки є неможливість уявити відсутність простору. Також, простір є єдиним, його поділ відбувається умовно і часто є суб'єктивним. Можна зауважити і те, що геометричні форми якими оперує людина є апіорними, бо не зустрічаються у природі і не почерпнуті з неї (йдеться про коло, квадрат, трикутник).

Щодо істинності, то, на думку Імануїла Канта, вона не є характеристикою знання. Нам невідомі предмети поза нашою чуттєвістю. Ми знаємо їх тільки через наше сприйняття, яке, до того ж, може відрізнятись. Наприклад, уявлення про світ людей з вадою зору, формою дальтонізму тританопією (нечутливість до синьо-жовтої частини спектру), буде відмінним від більшості, неповним. Чи навпаки люди, які працюють з кольором розрізняють більше відтінків і їхній світ відрізнятиметься «кольоровістю». На початку 20 ст. російський фізіолог Іван Павлов вважав, що середньостатистична людина розрізняє

100 тис. відгінків, художник – до 10 мільйонів. Роботи відомих художників, що страждали порушеннями зору чудово демонструють відмінність середовища в очах різних людей і відносність чуттєвої картини світу (Врубель, Дега, Репін). Тож, дані органів чуття характеризують не стільки предмети, як наші можливості. Кант представляє позицію агностицизму, на його думку ми пізнаємо лише явища (феномени), тобто лише те як предмети являються нам, а не їх самих.

Швейцарський психіатр Карл Густав Юнг збагатив психологію, філософію і, зокрема, теорію пізнання вченням про колективне несвідоме. Він визначає це явище як частину психіки, що «своєю екзистенцією не завдячує особистому досвіду» [2, 64]. Особливістю є те, що воно розвивається не індивідуально, а успадковується. Визначав пізнання як перетворення фізичних подій на психічні процеси [2, 84], і застерігав, що немає ймовірності у результаті отримати об'єктивний образ світу. Деякі наші ідеї беруть початок не з пізаного світу, а в архетипових уявленнях, є продуктом психіки. Цю думку ілюструє фактом давньогрецького атомізму Демокріта, який при першому знайомстві викликає подив. Доцільно подати цей приклад: «... істинним є те, що цілком пристойна атомарна теорія древніх Левкіпа і Демокріта у жодному разі не ґрунтується на спостереженні за розпадами атомів... . Ця ідея мала свій початок у так званих архетипових уявленнях, тобто у праобразах, які ніколи не були відображенням фізичних подій, а – власними продуктами душевного фактору» [2, 85-86]. Ще одним доказом на користь своєї теорії Юнг наводить паралелізм міфологічних мотивів, які називає архетипами, сюди віднесемо і подібне трактування геометричних фігур у різних культурах.

Архитектори і дизайнери створюють світ який нас оточує. Справедливим буде визнати, що їхня діяльність базується не тільки на знаннях почерпнутих з чуттєвого досвіду, але має глибше підґрунтя. І завдяки його наявності цей світ зрозумілий для людей. З допомогою різних засобів (об'єму, кольору, лінії) представники цих професій візуалізують ідеї, що не усвідомлюються, але притаманні нам споконвіків і, таким чином, сприяють самопізнанню людства. Для ще одного представника класичної німецької філософії Георга-Вільгельма-Фрідріха Гегеля саме мистецтво, релігія і філософія є вищим етапом самопізнання Духу, на якому він доходить до абсолютного знання [1, 186]. Як зазначає Юнг: «Цілковитої втрати архетипу людина знести не може» [2, 101], без нього світ для людини незатишний, вона вже не почуває себе як удома. Колективні апріорні знання це, наче, універсальна мова, що дозволяє знайти порозуміння різним людям і не слід нехтувати нею.

Метою роботи дизайнера, тобто метою проектування, є задоволення потреб людини, але дослідник поведінкової географії Дж. Голд, стверджує, що існують проблеми в оцінці цих потреб. Причиною є недостатній діалог між дизайнером і споживачем, соціокультурна різниця між ними [8, 257-267]. Отож, дослідження пізнавальних процесів і культурного контексту дає дизайнеру розуміння засад власної діяльності, але окрім цього є умовою створення людиновимірного середовища і необхідне для його покращення.

Література:

1. Скринник М. А., Скринник З. Е. Предмет і проблематика філософії: Навчальний посібник. – Львів: Львівський банківський інститут Національного банку України, 2001. – 485 с.
2. Юнг К. Архетип і колективне несвідоме/Переклала з німецької К. Котюк; науковий редактор українського видання О. Фешовець. – Львів: Астролябія, 2013. – 588 с.
3. Голд Дж. Основы поведенческой географии. Пер. с англ./авт. предисл. С. В. Федурлова. М.: Прогресс. 1990 – 304 с.

Целуйко Федор Владиславович

*ст. преподаватель кафедры графического дизайна,
Харьковская госдугарственная академия дизайна и искусств*

**КОМПЬЮТЕРНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ЦВЕТА
ПРИ РАЗРАБОТКЕ ОБЪЕКТОВ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА**

XX век ворвался в традиционную полиграфическую деятельность по тиражированию носителей информации начальных периодов существования «Галактики Гуттенберга» совершенно уникальной с технологической точки зрения и динамичной по темпам распространения дизайнерской практикой. В терминологию современных издателей вошел и стал общепринятым термин «редактируем дизайн», масштабность приобщения к техническим возможностям которого способствуют повышению таких экономических показателей, как эффективность полиграфического производства, оперативность полиграфии, снижение себестоимости, повышение потребительского спроса на видовое разнообразие печатной продукции, создание рынка конкурентоспособных полиграфических производств с минимальными рисками инвестиционных вложений и амортизационных затрат. Наряду с экономическими показателями современной дизайнерской практики в полиграфическом производстве, следует говорить об уникальной эстетической составляющей дизайна в полиграфии. Свобода творческого полета в графическом дизайне сформировала возможности для появления уникального стилового разнообразия в оформлении печатной продукции. Функциональность самого носителя информации, в его типе – видовом разнообразии, дополняется оригинальным дизайнерским видением относительно формы, символически-знаковой структуры текста, содержания информации, что создает в целом систему привлекательных характеристик издания для потребителя. Такая система работает на различные мотивационные действия потребителя. Идея гармонизации в графическом дизайне современности отвечает потребностям современного информационного общества, где основной продукт производства – информация, обладания которой создает условия формирования общества знания.

Современные информационные технологии присутствуют во всех традиционных видах печати. К наиболее распространенным видам печати сегодня можно отнести офсетную печать. Офсетная печать привлекает своей

оперативністю, економічно привлекателна і востребована обществом с точки зрения участия ее в процессе продвижения товара на рынке и формирования потребительского спроса. Особая эстетическая составляющая офсетной печати связана с цветом. Цвет в полиграфии наиболее значимая часть оказываемых полиграфических услуг. Акцент на цвет как доминирующую услугу полиграфии отражается даже на выборе названия полиграфического производства. Например «Фабрика цвета» на рынке полиграфических услуг Харькова.

Цвет – органическая составляющая всего многообразия видов печатной продукции: от справочных и энциклопедических изданий, научных, научно-популярных, учебных и производственных изданий, несущих, прежде всего, системное знание для узкого профессионального круга потребителей, до продукции рекламно-информационного характера. Последний вид изданий сегодня наиболее востребован в системе маркетинговых коммуникаций общества. Функции цвета рекламно-информационных изданий соответствуют общей стратегии маркетинговых коммуникаций, направленных на создание мотивационной установки на приобретение товара у покупателя. Неотъемлемая составляющая маркетинговых коммуникаций «фирменный стиль» всецело выстроена на пафосности, яркости, узнаваемости цветового изображения производителя.

Несмотря на разнообразие мотивационного использования цветовой гаммы в изданиях, различающихся по своему целевому назначению, офсетная полиграфия сегодня, как форма массового производства источников информации, нуждается в технологически совершенных методиках выстраивания цветových взаимоотношений. Моделирование цветových взаимоотношений не только чисто технологический процесс, предполагающий необходимые формы контроля над цветопередачей, но и создание определенной эстетической концепции полиграфического издания. Эстетико-технологическая направленность моделирования цветовой гаммы в системном выражении всегда направлена на функциональность носителя информации в обществе. Например, современная практика журнального дизайна, в рамках популярного сегодня стиля «минимализма» в оформлении, направлена на использование максимально светлых и наиболее темных цветových решений, в которых исчезает дробность и контрастность. Такая «гармония» цвета не случайна, а скорее носит характер закономерного, моделируемого процесса, поскольку в рамках стиля одновременно принимаются дизайнерские решения относительно композиции журнала. Речь идет об отказе от дробного фона и обилия элементов. Процессы принятия творческих решений в дизайне периодики за последние тридцать лет в мировой практике журнальной полиграфии сформировали несколько стилевых направлений, в которых цвет одновременно это и выразитель содержательной направленности издания, и форма рекламирования себя. Наиболее ярко данная тенденция проявляется в стилях журнального дизайна: минимализм, неомодернизм, неоконструктивизм, новая фактурность.

Дизайнерское решение относительно процесса моделирования цвета в полиграфии должно иметь оптимальные, по возможности стандартизированные, критерии качества и допустимые нормы по цветности продукции. Главной целевой установкой моделирования цвета является оптимизация трудозатрат при разработке дизайнером макета полиграфической продукции. При этом мировой опыт организации офсетной печати диктует необходимость унификации технологического процесса цветомоделирования. В этом направлении актуальным является достаточно высокая степень наукоемкости при определении основных закономерностей моделирования цветовых палитр с точки зрения физических свойств цвета: длина волны, видимый спектр, температура цвета. Также, в круг вопросов дизайнера при разработке оригинал-макета входит определение принципов использования цветовых моделей и их настроек при печати с учетом типа носителя (мелованная бумага, картон, офсетная бумага, текстурные и твердые материалы).

Моделирование цвета как сложный технологический процесс предполагает поэтапность, создание этапов контроля цветовой информации. Этап «входа» при работе с цветом в процессе создания оригинал-макета с использованием калибровочных таблиц сканера и монитора. На этапе «выход» осуществление контроля пробных офсетных оттисков на предмет соответствия шкале цветопробы.

Изложенные выше параметры современного компьютерного моделирования следует охарактеризовать как носящие методологический характер при формировании стратегия работы дизайнера с объектом графического дизайна. Стратегия дизайнерской практики должна быть подкреплена четкой разработкой тактических методик, носящих характер универсальных в современной полиграфии, а именно:

- систематизация приемов цветокоррекции изображений относительно точки стандартного баланса цвета, при котором самые яркие участки изображения (блики) в исправленном изображении становятся нейтральными по цвету и баланса цвета по Эвансу;
- применение цветовых методик цветовых палитр Hexachrome, Focoltone, Pantone, Duotone при создании и последующей печати оригинал-макета;
- формирование цветопередачи в различных видах полиграфической продукции в зависимости от использования амплитудно-модулируемого, стохастического и гибридного растривания изображения;
- определение влияния свойств офсетных и гибридных красок на готовый тираж полиграфической продукции с точки зрения основных параметров цветового моделирования в интерактивной среде (цветовой тон, светлота, относительная яркость, насыщенность, чистота света);
- определение значения использования интерактивных цветовых моделей HSB, RGB, LAB, CMYK в построении цветовой палитры оригинал-макета полиграфической продукции; проведение контроля цветности на этапе обработки цветных изображений в отдельно взятой цветовой бреде.

Цуркан Катерина Сергіївна*аспірантка, Львівська національна академія мистецтв***ПЕДАГОГІЧНА Й ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИПУСКНИКІВ КАФЕДРИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ ЛНАМ У КІПДМ ЛНАМ, ВКПМ ІМ. В. ШКРІБЛЯКА, ПРИДНІСТРОВСЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТУ ІМ. Т.Г. ШЕВЧЕНКА ТА ЛДКДУМ ІМ. І. ТРУША**

Чимало випускників кафедри художнього текстилю ЛНАМ сьогодні зайняті на педагогічній роботі – більшість викладачів кафедри художнього текстилю ЛНАМ: Т.Г. Печенюк, Г.Д. Кусько, З.М. Шульга, М.В. Токар, М.П. Жиліна, І.О. Муращик, В.С. Дубовик, Г.Ф. Стеблій, Х.К. Чабан, С.Я. Бурак, Д. Я. Пшеничний, та педагоги інших учбових закладів: В.В. Дутка-Жаворонкова, Л.В. Покусинська, М.М. Шеремета, О.О. Борисова, О.С. Хоменко, Н.А. Сенік, О.Я. Петрашук-Гинга, Л.М. Амбіцька-Квасниця, О.А. Барна, С.П. Канас, М.М. Янко та ін.

Доцент, канд. мист. В.В. Дутка-Жаворонкова – завідувач кафедри ДПМ КІПДМ ЛНАМ (Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв). 1985 року закінчила ВУДПМ (тепер ВКПМ ім. В. Шкрібляка). 1990 р. – ЛДПДМ, кафедру художнього текстилю. Організатор виставок «куруленківських» килимів (1992, 1996, 1999, 2002), конференцій з історії та проблем гуцульського художнього ткацтва. 2007 року в ЛНАМ захистила кандидатську дисертацію «Килим Північної Буковини ХХ ст.: традиції та новаторство».

Випускниця 2000 р. кафедри текстилю ЛНАМ Покусинська Людмила Василівна зайнята на викладацькій роботі на кафедрі ДПМ Придністровського державного університету ім. Т. Г. Шевченка. Читає лекції та практичні курси з «технології різноманітних матеріалів» (гобелен), теорії ДПМ з практикумом, дизайну та художнього конструювання (дизайн одягу), кольорознавства та колористики, методики викладання дизайну, веде курсові та дипломні роботи [4]. Крім викладацької роботи, Л. Покусинська активно займається творчою діяльністю, про що свідчать неодноразові перемоги державних конкурсів («Рідне Придністров'я», «Древнє місто на Дністрі» та ін.), та науковою роботою, у 2012 році вийшла друком книга «Борщівська народна сорочка: матеріали, крій, техніки шиття» (автори Л. та О. Покусинські) [5].

Шеремета Мирослава Миколаївна – завідувач кафедрою художнього ткацтва в ЛДКДУМ ім. І. Труша, закінчила ЛНАМ 1975 р. (тоді ЛДПДМ). Після закінчення інституту Мирослава Миколаївна прийшла в ЛДКДУМ ім. І. Труша за направленням на посаду викладача живопису. В кінці 1980-х рр. була у Всесоюзній групі «Мінігобелен», брала участь у виставках групи, зокрема у будинку «Дзінтарі», Седнев. В цей час викладала також і на відділі вишивки, де з І. С. Базилевич та С. І. Янко розробила навчальні програми для відділу. У 1987 р. разом із З. М. Шульгою, Н. М. Дяченко-Забаштою та Л.П. Іськів створювала костюми для Заслуженого академічного українського хору ім. Г. Г. Верьовки. У 1999 р. прийшла викладати на кафедру ткацтва,

невдовзі стала завідувачем кафедри [1]. На кафедрі викладають й інші випускники кафедри художнього текстилю ЛНАМ: Борисова О.О., Хоменко О.С., Сенік Н.А.

Борисова О. О. закінчила ЛДПДМ 1987 р. Починаючи з 1988 року бере активну участь у всеукраїнських та міжнародних виставках, показах моди та організовує власні покази. Серед останніх виставок: «Бінале текстилю» (м. Кросно, Польща), «Всеукраїнське трієнале текстилю» (м. Київ, Україна) та ін. З 2003 року О. Борисова – член спілки дизайнерів України.

Цього року на кафедрі ткацтва ЛДКДУМ ім. І. Труша відбулись зміни, що стосуються розподілу дисциплін: було вирішено замінити предмет «технологія ткацького виробництва» на «реставрацію ткацтва». Для ведення нового предмету було запрошено реставратора Національного Музею у Львові — Н. А. Сенік. Надія Андріївна закінчила ЛДКДУМ ім. І. Труша (тоді ЛХУПДМ) 1989 р., 1996 р. - ЛНАМ (тоді ЛДПДМ). Після закінчення працювала в Музеї релігії, там почала займатись реставрацією релігійних тканин. Через деякий час потрапила в Національний музей, де був народний відділ. Н. Сенік багато досліджувала тему реставрації тканин, стажувалась в Польщі та Київському реставраційному центрі. План розробила на основі практичного реставраційного досвіду. Проведення курсу передбачається в другому семестрі четвертого курсу та першому семестрі шостого курсу.

Оксана Яківна Петрачук-Гинга (2001 р. вип. ЛНАМ) викладає у Вишницькому коледжі прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка. З 2007 року бере активну участь у всеукраїнських та міжнародних виставках. В 2011-2013 рр. була зав. кафедрою ткацтва в ВКПМ ім. В. Ю. Шкрібляка. Є організатором Всеукраїнського конкурсу молодих обдарувань «Текстильний первоцвіт», який проводиться з 2012 р. за трьома віковими групами: I категорія – молодші, II категорія – діти, що навчаються в гуртках (9-15 років), III категорія – учні коледжів (III ступ. акредитації). Цей конкурс вже дав позитивні результати: учасники конкурсу з різних художніх шкіл після закінчення вступають до ВКПМ.

Важливою ланкою залишається мистецьке виховання молодшого покоління. Так, в Дитячій школі народних мистецтв у Львові є чотири текстильні майстерні: Лілеї Квасниці, Ольги Барни, Марії Янко та Ковінько Маріанни. Л. М. Квасниця, О. А. Барна та М. М. Янко є випускницями кафедри художнього текстилю ЛНАМ. Амбіцька Л. М. (1982 р. вип.) з 1994 працює у Дитячій школі народних мистецтв. У 2009 році їй присвоєно звання керівника гуртка-методист. Відзначена подякою міського голови «За вагомий внесок у розвиток освіти міста Львова». Окрім педагогічної діяльності творчо працює у галузі художнього текстилю та інсталяції. З 1982 року – учасниця регіональних, всеукраїнських, міжнародних виставок, симпозіумів, пленерів. З 1993 р. – член Національної спілки художників України.

Барна Ольга Антонівна закінчила 1986 р. ЛХУПДМ ім. І. Труша, у 1992 р. – ЛДПДМ. З 1985 є учасницею регіональних, всеукраїнських, міжнародних виставок, симпозіумів, пленерів. З 1994 р. працює у Дитячій школі народних

мистецтв на відділі художнього текстилю. 2010 р. нагороджена грамотою ГУОН ЛОДА за впровадження та розвиток сучасного трактування народного декоративно-прикладного мистецтва в навчально-виховному процесі. З 2012 р. присвоєно звання керівник гуртка-методист. Окрім педагогічної діяльності працює творчо у галузі художнього текстилю, в техніці пастелі, писанкарстві.

Янко Марія Михайлівна працює ДШНМ з 1992 р. Освіту здобула у ЛХУПДМ ім. І. Труша (1980 р. вип.), працювала керівником гуртка народної вишивки в «Будинку піонерів» у м. Самборі Львівської обл., 1988 р. закінчила ЛДПДМ. Вихованці Марії Янко є учасниками регіональних, всеукраїнських та міжнародних виставок, переможцями численних конкурсів на Україні та за кордоном. Член Національної спілки народних майстрів України. Творчо працює в різних жанрах образотворчого і народного мистецтва.

Випускники кафедри художнього текстилю, що знаходяться на педагогічній роботі в розглянутих навчальних закладах стабільно та наполегливо працюють в галузі художнього текстилю зокрема, а також в інших галузях декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва. Аналіз викладацької діяльності випускників кафедри художнього текстилю ЛНАМ різних років часто звертає нашу увагу на їх організаторські здібності, які постійно підтверджуються шляхом організації персональних виставок, участі у численних всеукраїнських та міжнародних виставках, конкурсах, симпозіумах та пленерах різних видів декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва.

Література:

1. Інтерв'ю з М. М. Шереметою 16.09.2015
2. Інтерв'ю з Н. А. Сенік 18.09.2015
3. Інтерв'ю з О. Я. Петрашук-Гинга 08.10.2015
4. Інтерв'ю з Л. В. Покусинською жовтень 2014
5. Покусинська Л., Покусинський О. Борщівська народна сорочка: матеріали, крій, техніки шиття. Колекція борщівського краєзнавчого музею. – Київ: Новий друк, 2012. – 368 с.
6. Сайт дитячої школи народних мистецтв (Львів) <http://dshnm.at.ua>

Чен Чжоу

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

КИТАЙСКАЯ КАЛЛИГРАФИЯ:

ГЕНЕЗИС, ФОРМООБРАЗОВАНИЕ, СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Каллиграфия, насчитывающая 3000-летнюю историю, является одним из древнейших видов художественной деятельности в Китае. Несмотря на то, что каллиграфия как особая область творчества, восходит к 3 ст. н.э., большинство китайских исследователей считает, что от самого своего рождения иероглифика обладала эстетическими качествами. Археологические материалы свидетельствуют о довольно раннем применении иероглифики в дизайне различных бытовых и ритуальных предметов.

В епохи Инь и Чжоу иероглифы на бронзе широко использовались для сообщений о заслугах, событиях. В этих бронзовых изделиях также были записаны сведения о его функции и символическом значении. Примером могут служить знаменитый треножник Маогун, мечи из погребения времен царства Чу. В них органично сочетаются красота иероглифики, формы предметов и технологии бронзы.

Способы начертания иероглифических знаков не оставались неизменными в течение веков. При сохранении принципов конструирования иероглифа из т.н. «базовых черт», менялся стиль графики знаков. От протоиероглифов и до формирования каллиграфии как осмысленной работы с графическими качествами написанного знака, в иероглифике отмечается последовательная смена стилей: цзягувэнь, надписи на бронзе, циньский чжуань, ханьское лишу.

В последние годы Восточной Хань появились записки каллиграфов (Чжун Яо, Хуан Сян, Чжан Чжи). В династии Восточная Цзинь утверждается стиль написания иероглифов цаошу, а в аристократической среде появляются первые образцы стиля кайшу. Ван Сичжи и Ван Сяньчжи способствовали своей деятельностью не только развитию каллиграфии, но и осознанию ее эстетической ценности. Согласно легендам, император Тайцзун очень любит «предисловие Лантин» от Ван Сичжи и, когда Ван Сичжи умер, император Тайцзун захоронил «предисловие Лантин» в гробнице Чжаолин. Составить представление об этом знаменитом произведении каллиграфии возможно только по копиям эпохи Тан.

Таким образом, уже в древности каллиграфия ценится не только красотой написания знаков, но и как способ повысить эстетическое значение предметов. Кроме того, важную роль в формообразовании знака играет не только установленный графический состав знака, красота формы и линии, но и образность, выражение мысли, чувства, духа. Примером может служить чайник эпохи Тан из города Чанша пров Хунань.

С изобретением туши каллиграфия стала любимым занятием интеллигенции. Тушь, как один из важнейших инструментов письма, была причислена к «четырем драгоценностям кабинета ученого». Знаменитые каллиграфы Чэн Цзюньфан и Фан Юйлу (династия Мин) оставили образцы каллиграфических текстов, написанных тушью. Разные начертания иероглифов (в стилях чжуаньшу, лишу, синшу, цаошу) соперничают в красоте и необычности. С одной стороны структура иероглифа и линии каллиграфии играют декоративную роль, с другой стороны -- значение афоризма, стиха, слов повышает культурный и литературный смысл нанесенных знаков, соответствуют стремлению к нравственности. В скором времени любованию тушью стало обычным явлением в Китае, а сама тушь стала цениться наравне с золотом.

Важную роль в развитии каллиграфии играла полиграфия. Уже в древности к печатным изданиям предъявлялись высокие требования, включавшие не только аккуратность, но и художественность каллиграфии. Картина «четырёх достоинств», которая была напечатана в Пиньяо в эпоху династа-

тии Цзин, является самой ранней из печатных реклам, где текст и изображение составляют единое гармоничное целое.

Китайские древние вывески и мемориальные доски в играли важную роль в торговле. Торговцы, занимавшие низкое положение в социальной иерархии, не жалели средств для каллиграфии своих вывесок. Это выражало его стремление к красоте и повышало его культурный статус в глазах современников.

В своей зрелой форме каллиграфия стала ядром национальной культуры, соединяя в себе самые различные области художественной деятельности: графический дизайн, прикладное искусство, моделирование одежды и т. д. Современные китайские дизайнеры соединяют это искусства в своем проектировании.

Одним из ярких примеров современной каллиграфии является графическое решение эмблемы «Танцующий Пекин» для Олимпийских игр 2008 года. В ней использована иероглифика, напоминающая по своим силуэтам фигуры танцующих людей. Красный цвет в знаке является пожеланием счастья, а также означает радость, силу, энергию. Эмблема как бы выражает китайскую поговорку «если недостаточно слов, то нужно петь, а недостаточно Песни, то танцевать». Эмблема «Танцующий Пекин» в качестве знака-репрезентанта страны, принимающей Олимпийские игры, является одним из ярких свидетельств богатого и всегда актуального содержательного и образного потенциала китайской каллиграфии.

Чепелюк Олена Володимирівна, доктор технічних наук, професор,
завідувач кафедри дизайну

Артеменко Марія Павлівна, канд. техн. наук, доцент кафедри дизайну

Якимчук Олена Володимирівна, канд. техн. наук, доцент каф. дизайну
Херсонський національний технічний університет

РОЗВИТОК КРЕАТИВНОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТА ШЛЯХОМ ВПРОВАДЖЕННЯ В НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС СУЧАСНИХ ТРИКОТАЖНИХ ТЕХНІК

Сфера предметного дизайну сьогодні є потужною галуззю, що постійно потребує якісно підготовлених фахівців з неординарним мисленням, здатних бачити в звичайних речах креативні рішення проектних задач різного характеру. Вибір творчого джерела, його переосмислення, на думку провідних науковців [1,2], є основою для вдалого дизайну об'єктів предметного світу. Трикотаж та трикотажні техніки в даному контексті є невичерпним джерелом нових ідей, які можуть бути використані не лише в дизайні одягу, а й в дизайні предметів інтер'єру, організації середовища тощо.

Методологія розвитку креативного мислення в студентів творчих спеціалізацій полягає в застосуванні різного рівня абстрагування, яке, в свою чергу, дозволяє долати чисельні психологічні бар'єри мислення [3]. Стратегії досягнення студентами заданого результату, що використовує викладач в своїй

педагогічній практиці, можуть бути різними, але здебільшого направлені на новизну переосмислення традиційного навчального матеріалу.

Трикотаж як результат активної творчої діяльності людей в освоєнні світу та предмет матеріальної культурної спадщини набуває широкої популярності в проектуванні одягу завдяки своїм фізико-механічним та естетичним властивостям. Проте, при абстрагуванні від його утилітарно-практичного традиційного значення та розгляду його структури як формотворчої й концептуальної основи, можна допомогти студенту вийти на новаторський дизайн різних об'єктів предметного світу. Зазначеними алгоритмами переосмислення трикотажних структур вдало користуються в своїй творчій діяльності відомі світові дизайнери: Kenneth Cobonpue (Колекція меблів «Cabaret», «Ziggy»), Claire-Anne O'Brien, Bauke Knottnerus («Phat Knits») тощо. Для розвитку креативного мислення студента-дизайнера можливо також використовувати принципи комбінаторного проектування нових трикотажних структур, що ґрунтуються на варіативній зміні розмірів та видів інструментів, підбору нетрадиційних матеріалів в якості пряжі (канати, поліетилен, авторські нитки тощо).

Таким чином, можна стверджувати, що трикотаж як інструмент розвитку креативного мислення студента та впровадження в навчальний процес сучасних трикотажних технік має великі перспективи, оскільки відкриває алгоритми і принципи абстрагування від традиційних стереотипів та дозволяє вийти на нове проектне рішення.

Література:

1. Андросова Э.М. Основы художественного проектирования костюма: Учебное пособие/Э.М. Андросова – Челябинск: Медиа-Принт, 2004. – 184 с.
2. Бердник Т.О., Неклюдова Т.П. Дизайн костюма / Т.О.Бердник, Т.П.Неклюдова – Ростов н/Д: Феникс, 2000. – 448 с.
3. Лагода. О. М. Методологічні підходи в дизайн-проекуванні костюма як соціального об'єкта/ О. М. Лагода [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://lgaki.com.ua>

Шапаренко Олена Миколаївна

асистент, кафедра рисунку і живопису, архітектурний факультет, Київський національний університет будівництва і архітектури; здобувач кафедри «Дизайн», Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ДИГІТАЛЬНІ МЕТОДИ ПРОЕКТУВАННЯ ЯК УНІКАЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ ФОРМОТВОРЕННЯ

Кінець ХХ століття називають „цифровою ерою”, „інформаційним суспільством”. Активний розвиток цифрових технологій, що масово почався у 80-ті роки ХХ століття, значно змінив вигляд суспільства взагалі та багато процесів зокрема.

Радикальні експерименти постмодернізму вичерпали себе, а пошуки дійсно нової пластичної мови формотворення відбувалися головним чином в двох напрямках – стриманих постмодерністських «іграх» з елемен-

тами історичних стилів та в неомодерністській ревізії. Починаючи з 90-х років, пошуки актуальної мови дизайну формотворення мають широкий діапазон від мінімалізму або крайніх проявів конструктивності (хай-тек) до надмірної декоративності. Це свідчить про кризу в пошуках пластичної мови дизайну, що буде актуальна запитам часу. За думкою Ю.С. Сомова зневага раціоналістичним початком в формі, що притаманна постмодернізму, є хибною, адже саме раціоналістичний підхід до формотворення захищає форму від претензійних формалістичних спотворень, що претендують на новий стиль.

В процесі переосмислення базових ідей конструктивізму та функціоналізму виник такий напрямок як деконструктивізм, що поєднав радикальну ревізію модерністських ідей з новітніми технологіями проектування та виробництва, з новими матеріалами. Впровадження технологій комп'ютерного моделювання дозволило розширити кордони формотворчих можливостей, давши світові таке явище як нелінійна архітектура та спростило багато складних трудомістких процесів.

Постмодерний феномен гібридизації методів є унікальним явищем, що відкриває неймовірні можливості перед проектувальниками. Поєднуючи досвід математики, топології, біології, біофізики та можливостей дигітального проектування, ми отримуємо унікальний проектний та формотворчий інструмент.

Наприкінці XIX століття дизайн зародився і сформувався саме в процесі усвідомлення та естетичного осмислення розвитку нових технологій виробництва. Поява і поширення машинних методів виробництва, часткової автоматизації процесу призвели не тільки до низки скандалів таких, як рух лудітів, але й загостили питання про співвідношення естетичного та технічного. Роздумами на цю тему займалися мистецтвознавці, передтечі та піонери дизайну, такі як Дж.Рескін, У. Моріс, Зедльмайр, Г. Земпер.

Г. Земпер наприкінці XIX століття розглядає формотворення в контексті розвитку технологій. Він не був противником машинного виробництва, а шукав нову естетику в промислових виробках, а його погляди багато в чому зумовили ідеї теорії функціоналізму. Земпер підкреслює стилеутворююче значення матеріалів та технологій виробництва. Він розглядав форму як похідне від ряду об'єктивних факторів: призначення, функція речі; матеріал з якого річ вироблена; спосіб обробки матеріалу, тобто технологія виробництва.

Ю.С. Сомов також зазначав, що розвиток форми тісно пов'язаний не тільки з естетичними смаками свого часу, але й з новими технологіями. Технології можуть як вивести форму на еволюційно та якісно вищий рівень, так і призвести до нелогічності через свої безмежні можливості. За його думкою, історичний досвід свідчить про те, що в техніці форма здебільшого відставала від розвитку функції.

Формотворчі пошуки та експерименти першого десятиріччя XXI століття відбуваються головним чином в полі тектонічності та помірної декоративності, чому сприяє стрімкий розвиток цифрових («дигітальних») методів проектування та технологій виробництва, що дозволяють реалізувати ці

проекти. З огляду на сучасні можливості дигітального проектування можна припустити, що метод проектування стає повноцінним і самостійним інструментом формотворення, навіть без прив'язки до матеріалу чи технології виробництва. Найоригінальніші конструктивні та образно-пластичні знахідки сьогодні відбуваються в галузях дизайну, де застосовуються саме дигітальні методи проектування. Нелінійне формотворення, формотворення що базується на алгоритмічних даних, цифрових кодах процесів живої природи та інші підходи в проектуванні дають незвичні, оригінальні результати, які не мають аналогів в світовій матеріальній культурі.

Постмодернізм позиціонується як естетична парадигма нового гуманізму, „повернення до людини”, але надмірне захоплення технічною та технологічною красою, математичною раціональністю ризикує призвести до формалізму, елітарному формотворенню, де людина знову дещо відсувається на другий план першочерговістю смислоутворення та концептуальності.

Шашкова Вера Юрьевна

*аспірант, преподаватель кафедры «Графический дизайн»,
Харьковская государственная академия дизайна и искусств*

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОЙ КАЛЛИГРАФИИ: ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ

В XXI веке, когда компьютерные технологии проникли во все сферы жизни общества, человечество все меньше пишет «от руки». Письма отправляются по электронной почте, сообщения при помощи клавиатуры набираются в смартфонах, конспекты студентами заносятся в ноутбуки и даже в начальных школах все чаще используются компьютерные планшеты. Наблюдается значительное снижение качества почерка каждого человека, поскольку не только отсутствует практика, но и существенно изменились требования к написанию букв по сравнению даже с серединой XX века, когда большинство людей все ещё писало пером и чернилами.

В наши дни каллиграфия, как эмоциональное и выразительное средство коммуникации, является особой отраслью изобразительного искусства. Современная каллиграфия понимается как «искусство оформления знаков в экспрессивной, гармоничной и искусной манере». Приемы каллиграфии используются в качестве дизайн-оформления различной продукции: приглашения и открытки, поздравления, рекламные плакаты, визитки, логотипы, грамоты и дипломы, в граффити. Также каллиграфию применяют в мультимедиа, начиная от оформления телеэфира и рекламных роликов, заканчивая титрами к кинофильмам. Все это делает этот вид письма востребованным, а значит актуальным для изучения студентами в ВУЗах Украины художественного направления.

Студенты должны изучить историю развития письма, основанную на западноевропейской, восточноазиатской, японской, арабской, еврейской, армянской, индийской письменности. Особое внимание стоит обратить также

и на украинскую каллиграфию и ее особенности. История каллиграфии связана как с историей шрифта и орудий письма, так и со стилистической эволюцией искусства в целом. Как замечает В. Истрин, «К. не только преследует цели удобства чтения, но и сообщает письму эмоционально-образную графическую выразительность. Стилистика тяготеет либо к ясности очертаний, возможности чтения на расстоянии, либо к экспрессивному скорописному курсиву, либо к декоративной узорности, подчас идущей в ущерб лёгкости чтения» [2].

Кроме истории, студентам необходимо освоить приемы и особенности письма, материалы и инструменты их создания. Немаловажным является понимание студентами возможности применения каллиграфии в своих творческих работах, как в учебной, так и в профессиональной деятельности. Для этого в рамках курса стоит также рассматривать современные течения и направления в области шрифтового дизайна. Одним из самых ярких и широко применяемых приемов является *леттеринг*. По определению российского графического дизайнера Д. Малиной, леттеринг — это графическое начертание букв и знаков, составляющих единую стилистическую и композиционную систему [1]. Название «леттеринг» происходит от латинского слова *litera/littera* — «буква». Это динамично развивающаяся область, овладение которой актуально для дизайнеров. Для освоения методики создания такого письма для начала необходимо ознакомиться со шрифтами, особенностями гарнитур, усвоить ручную технику написания букв различными инструментами, от перьев до маркеров и мела. Дизайнер может выступать в качестве художника и изобретать новые шрифты в соответствии со стилем разрабатываемого проекта. Особенность леттеринга заключается в том, что он комбинирует в себе искусство каллиграфии, принципы графического дизайна и типографики, а также компьютерные технологии. Это направление позволяет прочувствовать всю пластику букв и создать качественный продукт на основе каллиграфии, который уже является средством художественной выразительности. При помощи леттеринга дизайн продукта приобретает более индивидуализированный и динамичный характер, выгодно выделяется среди конкурентов. Важным является и то, что леттеринг используется и в оформлении интерьеров и фасадов зданий, что делает его, а с ним и искусство каллиграфии, объектом дизайна предметно-пространственной среды.

Литература:

1. Малина Д. Леттеринг: рисуя словом. [Электронный ресурс] / Облака. Центр современного искусства. // Режим доступа: <http://artoblaka.ru/blog/lettering-risuyaslovom/>
2. Истрин В. А., Развитие письма. / В. А. Истрин // М.: Издательство Академии Наук СССР, 1961 — с.395
3. Леттеринг — это не шрифт или как разобраться в терминологии типографики. [Электронный ресурс] / Infogra.Ru // Режим доступа: <http://infogra.ru/typography/lettering-eto-ne-shrift-ili-kak-razobratsya-v-terminologii-tipografiki>
4. Bonacini C. Bibliografia delle arti scrittorie e della calligrafia. / C. Bonacini // Baden-Baden: L'art de l'écriture, 1965.

Шевелина Наталия Юрьевна

*профессор кафедры композиционно-художественной подготовки,
Уральская государственная архитектурно-художественная академия,
г. Екатеринбург (Россия)*

ПОЛИХРОМНАЯ ПЛОСКО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ РЕКЛАМНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

В рамках решения проблем подготовки квалифицированных кадров в области современного художественно-дизайнерского образования представляется возможным обратить внимание на некоторые направления подготовки специалистов, так или иначе задействованных в организации визуальной среды.

Изучение языка пластики как средства гармонизации формы, упорядочение ранее накопленного опыта и дальнейшее перманентное развитие графического языка имеет ведущее значение в подготовке к овладению методами художественного проектирования на начальном этапе обучения студентов художественных ВУЗов и сохраняет свое значение в новом качестве и содержании на последующих ступенях обучения.

Выбор рекламной композиции в качестве отдельной темы для студенческой работы продиктован желанием сделать попытку противопоставить эстетически полноценные графические работы непроходимому нагромождению изображений. Сегодня со всех сторон нас окружают натуралистические фотоизображения из бесчисленных лиц, фигур, фруктов, флаконов. Даже текст используется как можно меньше, чтобы не закрывать поджаристые корочки, румяные бочка, пенящиеся кружки, а потенциальные зрители уже смотрят куда угодно, только не на рекламу. В настоящее время этот жанр графического искусства в подавляющем большинстве случаев демонстрирует исключительно возможности цифровой техники. Авторам таких плакатов достаточно умения нажимать на кнопки, приблизительно ориентируясь в современных компьютерных графических пакетах.

В создавшейся ситуации стал реально востребованным профессиональный дизайн с бесконечным творческим поиском и неординарными композициями. Актуальные задачи плаката требуют высоких профессиональных знаний, большой эстетической культуры. Полноценная школа рисунка, живописи, композиции, знание классических техник, свободное владение всеми инструментами от кисти и карандаша до компьютера должно позволить студентам выбирать любой язык выражения своего замысла, проявлять оригинальность и индивидуальность, рассчитывать на обретение своего собственного творческого лица.

В отличие от шрифтового плаката, где приоритет принадлежит тексту, в рекламной композиции ведущая роль отдана рисунку, изобразительным элементам. Количество минимально необходимого текста во многом зависит от функциональных задач конкретной работы. Например, коммерческий плакат, рекламирующий какой-нибудь бренд, может содержать лишь логотип или торговый знак. Театральная афиша должна указать название пьесы, ее автора, режиссера, действующих лиц и исполнителей. Определение



Рис.1



Рис.2



Рис.3



Рис.4



Рис.5



Рис.6

оптимального балансу между этими ведущими структурными элементами – текстом и изображением – одно из основных условий создания рекламного плаката (рис.1).

Существуют различные виды плакатов – имиджевые, рекламные, агитационные, информационные. Если речь идет о создании рекламной композиции, то во внимание следует принимать функциональные особенности этого жанра. Для начала необходимо найти средства для привлечения внимания зрителя.

Существует классическая схема поэтапного воздействия графического объекта на психику человека, широко используемая в рекламной практике:

- 1 этап – привлечение внимания к тексту (Attention);
- 2 этап – проявление интереса к содержанию информации (Interest);
- 3 этап – возбуждение желания иметь предлагаемое (Desire);
- 4 этап – побуждение к действию (Action).

По первым буквам английских слов и сложилась формула AIDA. Любая реклама, целью которой является побудить потребителя к конкретному действию, в той или иной степени обязана решить эти четыре задачи.

Затем следует совокупное решение вопросов информативности плаката и его эстетической целостности. Это предполагает творческое осмысление темы, выбор художественно-композиционной пластической идеи плаката, типа образно-смыслового решения (шрифтовое, орнаментально-декоративное, сюжетно-тематическое, символическое, абстрактное изображение) (рис.2).

Содержание и грамотное решение плаката должно учитывать постепенное приближение зрителя, что требует более детальной разработки графического изображения в отдельных частях композиции. В определенной степени это усложняет задачу, но она может быть во многом решена за счет дифференциации изображения:

- крупные изобразительные элементы и надписи, воспринимаемые со сравнительно большого расстояния;
- средние, т.е. элементы промежуточного размера, рассчитанные на восприятие вблизи;
- мельчайшие тексты и графические элементы, требующие концентрированного внимания.

Еще один фактор, влияющий на решение графических объектов – длительность восприятия. Вынужденная необходимость видеть одно и то же изображение слишком долго вызывает у зрителя отрицательную реакцию. Можно искусственно повлиять на увеличение или уменьшение

оптимального времени восприятия путем усложнения содержания текста, степени детализации и композиционного решения изображения (рис.3).

Работая над созданием рекламной композиции, решая функциональные задачи, нельзя не уделить должного внимания функции эстетической. Она предусматривает использование всех выразительных средств для создания рекламного плаката, как полноценного объекта художественно-графического творчества. Если проанализировать существующую ситуацию в визуальной среде, то можно отметить, что одни плакаты мелькают в поле зрения и тут же исчезают из памяти, таких большинство, другие стимулируют желание иметь предлагаемое, третьи – просто запоминаются на всю жизнь. Способность объекта доставлять человеку глубокое эстетическое наслаждение напрямую связана с *художественным образом*, как выражением авторского ощущения, личностного видения объективной реальности, предмета, явления, окружающего мира. Основное средство выражения художественного

образа – форма. На ее выразительности держится художественный образ. Плакату свойственна предельная степень обобщения, лаконичность изображения, простота формы. Композиция освобождается от всего, что замедляет ее смысловое восприятие, сводит до минимума количество деталей. Часто используется *прием стилизации*, при котором выявляются наиболее характерные черты предмета и отбрасываются второстепенные детали. Условность в плакате подразумевает использование изобразительной *метафоры*, *гиперболы*, *аллегории*, утрирование размеров, а также цветовой интенсивности. Цвет в совокупности с формой дает богатые по своему содержанию произведения.

Контраст, нюанс, тождество – это средства, помогающие организовать уравновешенную и соподчиненную композицию. В произведениях, требующих моментального, активного визуального воздействия на зрителя, каким в частности является плакат, характерно использование контраста. Контраст большого и маленького элементов композиции, округлого и угловатого, черного и белого, ажурного и массивного, светлого и темного, гладкого и фактурного, выраженный средствами графики, даст возможность быстрого прочтения темы. *Контрастным* считают такое отношение между сравниваемыми объектами, при котором явно преобладает различие, *нюансным* – когда явно преобладает сходство при незначительном различии. Нюанс создает дополнительные связи между элементами, обеспечивает мягкие, живописные эффекты в композиции формы.

Характеризуя одно произведение, мы говорим, что в нем основную композиционную задачу выполнил контраст тона, в другом же художественный образ может быть решен за счет богатства колорита, его нюансной проработанности. Каждому средству гармонизации отведена конкретная роль в организации композиции, а степень его значимости в создании произведения каждый автор определяет самостоятельно в силу своих творческих задач (рис.4).

Плакат может быть выполнен как с использованием, так и без использования технических средств. Предлагается выбрать один их вариантов исполнения оригинала: ручная работа на бумаге в свободной технике или в графической программе на компьютере.

В плакате, выполненном вручную, как правило, используется плоскостное изображение объектов, в силу одного цветового тона. Наличие ведущего цвета – одна из особенностей плакатного искусства. Возможно применение фактуры. Она оказывает заметное влияние на восприятие формы (рис.5).

При исполнении плаката в электронном виде должен быть оправдан выбор применения специфических возможностей и эффектов графических редакторов, подтверждена целесообразность использования средств, которые по мнению автора способствуют наиболее полному раскрытию темы (рис.6).

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДИЗАЙНУ

Андріяка Сергій Олександрович

ст. викладач, Класичний приватний університет, м. Запоріжжя

ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Природний розвиток мистецтва як складової загальної культурної еволюції всього людства так і нації базується на певних складових, одна з яких полягає в притаманних цивілізації загальних цінностях. Інтернаціональність яка взаємозбагачує культуру окремих націй допомагає викристалізації ідентифікаційних складових.

В силу певних історичних подій попереднього століття все людство проходило крізь насильницьку політико-соціальну ломку, українському мистецтву судилася чи не найтяжча доля ,природний розвиток зазнав певної штучної трансформація через нав'язування мертвонародженого ізольованого стилю ,закріпачення митців у підконтрольні організації та художньо-промислові комбінати , спроб змінити сакральню-оберегову сутність народного мистецтва на пропагандистко-декоративну сувенірну продукцію.

Після звільнення мистецтва як складової художньої культури від ідеологічного контролю та ізоляції виявилась певна порожнеча через втрату зв'язку зі світом мистецтвом і власною базовою складовою, але при всьому своєму негативному чиннику резервацій на система контролю дала деякі преференції національному мистецтву у вигляді збереження технічних навичок та академічної системи виховання митців.

В цей складний час коли все були представлені всі андеграундів запаси разом з авторами художниками потрібно було заявити о собі в новому світі. Мистецтво почало рух двома паралельними шляхами які як виявилось у подальшому були тупіковими, але дали змогу зародитися третьому, більш життєздатному сьогоденню.

Перший полягав у множенні колись підпільного з додаванням «сучасного» як тоді здавалось, мистецтва, за рахунок виїзду за кордон та доступності інформації, але без достатньо осмисленої підготовки, перетворив шийся на невдале копіювання.

Другий – спроба образно кажучі влити молоде вино в старі мехи, з цього ніколи нічого гарного вийти не зможе, особливо коли замість вина плодово-ягідна бормотуха. Тобто була спроба трансформації через потреби часу підмінивши те втрачене, потаємне, справжнє сувенірним брендом, залишившись робітником художньо-промислового комбінату. Мистецтво не повинно перетворюватись на заповідник, який рано чи пізно стане національним парком відкритим для всіх. Це не економічне диво, повинен сплинути час, при яко-

му безумовно необхідно зберегти набутки традиційного мистецтва яке переживає дуже серйозну кризу через бурхливий розвиток медіа простору, коли відбувається витискування, заміна певних форм мистецтв, їх трансформація. Спостерігається складність сприйняття через руйнування традиційної подачі. Багатьом здається, що після експериментів мистецтво вмерло, але митці залишилися. Саме тут і виникає потреба звернутись до того первинного, яке збереглося у народній творчості, нехай і у зашифрованому вигляді, відчуті себе невід'ємною частиною того світу, представником якого себе вважаєш, з яких себе ідентифікуєш. Тоді дуже швидко відновиться найголовніший зв'язок: митець-глядач, глядач-митець. Коли інформація про світосприйняття в цьому тандемі буде працювати в унісон, зв'язок відновиться і форма подачі не буде грати ніякої ролі.

Беркович Олеся Александровна, ст.преподаватель

Шарапов Иван Александрович, доцент кафедры

каф. композиционно-художественной подготовки, ФГБОУ ВПО Уральская государственная архитектурно-художественная академия (УралГАХА), г. Екатеринбург (Россия)

ПЛОСКОСТНОЙ ХАРАКТЕР ИЗОБРАЖЕНИЯ. НАТЮРМОРТ.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ СТУДЕНТОВ НАПРАВЛЕНИЯ «АРХИТЕКТУРА»

Работая над этим заданием, студент осваивает организацию плоскости, развивает чувство меры, работает с пропорцией как основой, которая связана с дальнейшего проектированием. Плоскостное изображение является основой проекции, которая связана с последующей проектной деятельностью. Понимание плоскости ее организации как самоценного элемента, который является базовым структурным компонентом объема и пространства в дизайне и архитектуре.

Цель выполнения задания: развитие и наработка практических навыков у студентов в композиционном мышлении, понимание ценности плоскости, способов ее организации средствами композиции, линии, пятна, цвета и тона.

Задание направлено на обучение последовательному ведению работы от эскизов (графического и цветового) к выполнению работы в формате А2.

Материалы: карандаш, бумага для эскизов А4, гуашь, клей ПВА, кисти: щетина, синтетика, колонок, бумага А2. Кол-во академических часов: 8-12.

Перед тем, как начать работу на формате А2, студент исследует натюрморт: структуру изображения, форму предметов, цвет, ритмический строй, находит и строит пластические взаимосвязи между предметами. Они могут быть увидены в натюрморте или сочинены автором на основе наблюдений и их синтеза.

На данном этапе разрабатывается 3-5 графических поисковых эскизов. В процессе эскизирования и консультации с преподавателем студент приходит к пониманию ситуации и нахождению определенного композиционного графического и цветового решения.

Выбор формата также является принципиально важным, он может быть горизонтальным либо вертикально ориентированным. Его необходимо соотносить с композиционной идеей, развиваемой в эскизах.

Выбор цвета зависит от исходной цветовой ситуации, предлагаемой натюрмортом или основываться на гармонии: родственной, родственно-контрастной или контрастной. Цвет может быть выбран на основе индивидуального пластического замысла, окрашенного персональными ассоциациями автора работы.

Цветовое решение направленно на формирование у зрителя определенного эмоционального состояния. Оно сообщает зрителю чувство спокойствия и равновесия, либо даёт ему заряд активности и динамики.

Определение общей тональности. Работа может быть выполнена в светлом, среднем или темном тональном диапазоне. Это исключит дробность и придаст изображению плоскостной характер.

Объемные предметы в натюрморте рассматриваем через призму формальных категорий (размер, силуэт, ориентированность предмета горизонтальная – вертикальная, межпредметные интервалы, и т.д.). Так же мы можем «распредметить» свое видение формы, перевести его из разряда объемной в категорию намеренно плоской и условной.

Исследуя цвет, форму и пространство в натюрморте, сводя его до условных пятен, носящих обобщенный и основанный на синтезе характер, создаём композицию из плоских пятен со своими индивидуальными графическими характеристиками. Сохраняя зрительное равновесие, усиливаем ритмический строй, выявляем композиционный центр и сохраняем условные отношения предмет – фон.

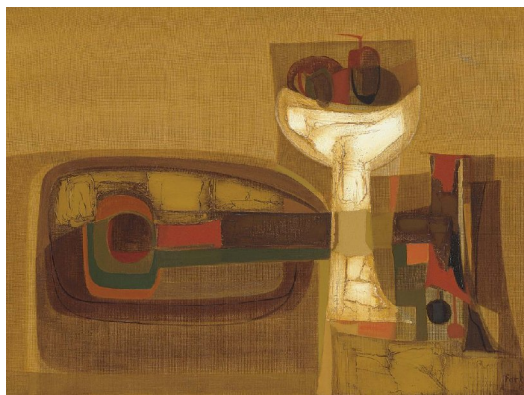
Сделаем поисковые графические эскизы и их цветовые варианты, утвердите совместно с преподавателем их композиционную грамотность и стилистическое направление. Утвержденный вариант переносим в формат.



Ле Корбюзье «Натюрморт. Заполненное пространство», Чикаго, Институт Искусства



Амедео Озафонан «Красные. Рим», Центр Искусств, Мадрид



*Ле Корбюзье
«Натюрморт».
Частная коллекция*

Когда рисунок предметов, пятен, линий, перенесён в формат, можно его закрепить, обведя его, используя тонкую кисть, колером с добавлением клея ПВА. Затем наносим широкой кистью имприматуру (основной цвет, который связывает все цвета формирующие вашу работу). Для каждой живописной задачи выбирается соответствующий цвет, который облегчает и ускоряет процесс. «Этот цвет может играть большую роль в живописи, давая ему, возможность просвечивать через последующие слои красок, таким образом принимать деятельное участие в общем составе живописи». [1]

Применяя имприматуру, мы добавляем своей работе живописных качеств. Работая над изображением, сообщая ему плоскостные качества, важно также развить тепло-холодные свойства цвета и усложнить поверхность работы. Живописные качества работы раскрываются в многослойности, которая достигается применением колеров различной консистенции (жидкой, средней и более укрупненной, густой).

После того, как вы перенесли рисунок, нанесли слой имприматуры, постарайтесь раскрыть формат в целом, наполняя работу пятнами и цветами, сохраняя композиционное и цветовое равновесие. Целесообразно начать работать с крупных пятен, переходя к средним и малым, двигаясь от пятна к линии. Вести работу планомерно, следуя идее, найденной в эскизе. Развить и улучшить ее в большом размере, составляя колера, а не работая отдельными оттенками с палитры..

Избегать резких тональных перепадов, помня о тональном строе. Продумывать и наполнять колористический строй всей работы в целом.

Список литературы:

1. Википедия. Имприматура. Д. И. Киплик. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Имприматура>
2. Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Сост. и ред. А.В. Иконников, «Искусство». – М.: 1972.
3. Иллюстрация №1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/185764?search_no=3&index=3
4. Иллюстрация №2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/reds-rome>

Верховодова Яніна Олександрівна

*кафедра «Дизайн тканин та одягу»,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

СЦЕНОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ХАРКОВА В КОНТЕКСТІ МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

Сучасне мистецтвознавство відзначається полізімовністю свого об'єктно-суб'єктного простору, в якому функціонують як традиційні, так і модерні види мистецтва. Крім цієї, суто галузевої, ознаки сучасного мистецтвознавства слід підкреслити також його міждисциплінарність, що надає можливість мистецтвознавству бути не тільки специфічним знанням про множини артефактів творчого середовища, але й бути глибоко соціальним знанням, яке порушує і досліджує питання суспільної значущості мистецтва в духовній і матеріальній культурі людства. Інтереси мистецтвознавства мають широкі територіальні межі – від глобального світу мистецької практики до локальних ландшафтів. Констатація сучасної тенденції в мистецтвознавстві цілком закономірне явище для суспільства знань сьогодення. Вияв такої закономірності базується на поширеному в гуманітарному знанні методологічному принципі розгляду проблемних питань як системних явищ в загально-історичному процесі еволюціонування людства. В якості додатку до головного методологічного принципу системності можливо використання ще й закону циклічності розвитку всіх соціально-культурних, мистецьких в тому числі, предметів і явищ, які були закономірним винаходом творчої діяльності людства.

Сценографічне мистецтво належить до предметної сфери сучасного мистецтвознавства в напрямку поширення інтересу з боку дослідників, які є фахівцями в багатозмістовному комплексі театрального, декоративно-прикладного, образотворчого, дизайнерського мистецтва. Масштабність артефактів сценографічного мистецтва досліджується за різними територіально-культурними ландшафтами: переважно від континентальних творчих просторів (в контексті нашої теми – це європейський простір), в більшості досліджень традиційно національному просторі та локальних формувань, які визначаються мистецтвознавцями як «місцеві школи сценографічної майстерності». Локальний рівень сценографічного мистецтва в історичних дослідженнях найбільш приваблює сьогодні мистецтвознавців через можливість адаптувати до його історії і сучасності загальні тенденції еволюціонування сценографії в європейському мистецтві. А по друге, загальні тенденції найбільш актуального, з урахуванням підпорядкованості місцевої сценографії, національного рівня сценографічного мистецтва. До таких визначених і закінчених з точки зору принципу історизму слід віднести наукові праці з історії світової та європейської сценографії В.В. Базанова, В.Й. Берьозкіна, М.М. Громова, Л.Й. Гітельмана, М.В. Давидової, О.М. Костіної, Ф.Я. Сиркіної.

В наукових напрацюваннях цих дослідників висвітлено проблеми, які формують у своєму системному вигляді цілісне сценографічне знання. Системний погляд на сценографію розкрито через глибоке вивчення історії сценографічного мистецтва як самостійної творчої практики, сформовану теорію просторового рішення театральної вистави, історіософію театру взагалі. Складність таких досліджень в їх сукупному сенсі надало можливість відійти від традиційного розгляду сценографії як «другорядного» мистецтва в театрі і підняти до обґрунтованої історичною і сучасною практикою ідеї «самостійності» і «комплексності» сценографічного мистецтва в концепції композиційного синтезу мистецтв. З таких методологічних засад дослідження сценографії слід розглядати актуальність звернення до історії і сьогодення української сценографії в національному театрі. Саме на просторі суто українському, національному, можливо розгледіти ті тенденції, які характерні для театральних просторів Європи і світу в цілому вже на рівні усталеної функціонуючої моделі.

З другої половини ХХ століття сценографія відповідає загальній тенденції розвитку сучасної культури світу. Процес взаємодії видів і жанрів мистецтв збагатив сценографію іншими видами мистецтва: кінематограф, дизайн, фотографічне мистецтво і комп'ютерна графіка. Сценографія звертається до таких форм художньої творчості як «сценічний дизайн», «інсталяція», «ready-made об'єкт», «перфоманс» та інші. Починаючи з 70-х років ХХ століття художній простір у сценографії займає лідируючу позицію. Для створення та передачі образу вистави використовуються різні сценографічні прийоми з урахуванням композиційних (проектних) вимог сучасних видів мистецтв. Цьому питанню присвятили свої роботи Ю.М. Барбой, Т.І. Бачеліс, В.В. Базанов, Д.Л. Боровський, М.П. Извеков, А.О. Михайлова, М.М. Соунов, Й. Свобода, М.А. Френкель, В.М. Шеповалов.

Відносно українського сценографічного мистецтва вітчизняні дослідники розглядають проблеми здебільш описово, звертаючись до аналізу практики театрів, окремих постанов і найчастіше, що відзначає українське мистецтвознавство, в персоніфікованих дослідженнях про окремих митців в сценографії. Так інтерес, на наш погляд, мають публікації В.Т. Габелко, В.М. Гайдабури, Д.О. Горбачова, С.П. Папети.

Особливості змістовного наповнення сучасного українського мистецтвознавства є чинниками, що зумовлюють подальше переосмислення, розробку та заповнення відсутніх елементів системи, пов'язаних з історією українського театру. Єдиною узагальнюючою тематичною лінією сучасного мистецтвознавства України, яка прослідковується в багатьох публікаціях є проблема сценографів-шестидесятників, які привнесли і в історію національного театру, і в історію національного образотворчого мистецтва особливі творчі надбання, пов'язані з оригінальним світоустроєм і творчим мисленням художників-сценографів. Сценографи 60-х років ХХ століття гармонічно увійшли в когорту національної і міської

інтелігенції, яка демонструвала волю до спротиву домінуючій «партійно-ідеологічній культурі». Про такий феномен національного театрального мистецтва пишуть: О.В. Ковальчук, О.Л. Резник, Р.М. Корогодський та інші. Про художників 60-х згадують у своїх інтерв'ю В.Й. Кравець, Г.І. Батій, Т.Д. Пасічник.

Як цілісність національної історії і сучасності сценографії слід розглядати крайове сценографічне мистецтво. Україна, враховуючи складність історії її національно-територіального формування, має досить оригінальну історію місцевого театру як культурного феномену символічності і знаковості національної ідентичності. Харків виділяється в історії національного театру своїм професійним корінням. Про це пишуть багато дослідників-театрознавців, режисерів, драматургів. Одним із яскравих прикладів є Д.В. Антонович і його праця «Триста років українського театру. 1619-1919». Крім того театральне життя Харкова завжди органічно поглинало загальногуманістичні тенденції, які були притаманні «світовому театру». Між іншим місцевий театр гармонійно ідентифікував національні ідеї та викристалізував те особливе, що іменується «провінційний театр» в його культурно-змістовному феномені за М.К. Піксановим. Сценографічне мистецтво Харкова потребує в такому сенсі саме системного дослідження. Окремі наукові розвідки відомих театрознавців та мистецтвознавців художньої школи Харкова своїми публікаціями вже внесли вагомий науковий доробок в написання багатозмістовної праці про цей складний інтелектуалізований вид образотворчого мистецтва. Серед авторів: Я.О. Верховодова, З.В. Кучеренко, Т.В. Павлова, Л.Д. Соколюк, Г.А. Фісан, В.В. Чечик, О.В. Шило та інші. Вже усталеними для Харківської когорти мистецтвознавців стали біографічні дослідження про видатних сценографів Харкова. Публікації останніх років про видатних сценографів харківського театру відзначені складним методологічним забарвленням розгляду діяльності художників – від традиційної описовості автори розглядають в цілому формування особистості, світогляду в зовнішньому соціальному середовищі, а також викристалізування творчої зрілості митця під впливом внутрішнього складного процесу мислення. Автори безпосередньо, вдаються до аналізу художніх образів театральних вистав Харкова через головний чинник мистецької творчості – багатство особистісного внутрішнього когнітивного рівня бачення драматургії художником.

На порядок денний наукової праці за означеною нами темою стає виявлення, констатація та дослідження змісту багатьох театральних хронік, описів, фактів театрального життя Харкова і приведення цього фактологічного масиву до науково вивіреної концепції сценографічної творчості представників художньої школи великого міста, який має потужний історичний бренд «Перша столиця» саме в національному професійному театрознавстві, якщо згадати про славнозвісний Харківський «Березіль».

Глебова Татьяна Александровна

*аспирант кафедры теории и истории искусств,
Харьковская государственная академия дизайна и искусств*

**РАЗВИТИЕ КРЕАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ СТУДЕНТОВ
СКУЛЬПТУРНЫХ ОТДЕЛЕНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВУЗОВ УКРАИНЫ**

На современном этапе в жизни мирового сообщества происходят глобальные изменения, которые трансформируют практически все сферы деятельности, требуя от человека высоких творческих способностей для освоения новых навыков. В этой ситуации для системы высшего художественного образования приоритетной задачей является развитие творческого потенциала и креативности художника, способного создавать новые художественные образы, находить оригинальные концепции и нешаблонные решения для воплощения своих идей. Актуальность темы состоит в необходимости усовершенствования подготовки профессиональных художников-скульпторов в Украине путем реформирования учебных программ, внедряя в них современные психологические методики развития креативности.

Проблемы развития креативности исследованы широким кругом ученых прошлого и современности: Дж. Гауен, Дж. Гилфорд, Т. Амабайл, Э. Торренс, Э. Фромм, А. Маслоу, Е.П. Ильин, Д.Б. Богоявленская, Е.Л. Солдатова, и др. В последние годы проведены исследования по проблемам развития креативности у студентов вузов культуры и искусств (Е.М. Базилевич, Т.И. Желткова, О.В. Сорокина, В.Л. Сигова, П.Г. Сергиенко, Ян Чжоу, В.А. Фриццок, и др.). Однако проблема совершенствования методов развития креативности у студентов вузов художественно-изобразительной направленности, в частности у художников-скульпторов, исследована недостаточно.

Сразу следует оговорить, что, в соответствии с теорией Дж. Гилфорда, под креативностью понимается дивергентное мышление, главным критерием которого является уровень творческой одаренности, общая способность к творчеству. Основными параметрами креативности являются: оригинальность; семантическая и образная гибкость; способность к генерации большого количества идей; склонность к анализу и синтезу. Фактор творчества является базовым относительно креативности, которая без творческого компонента не может быть по определению. Под творчеством следует понимать спонтанную психологическую деятельность, которая рождает нечто качественно новое, неповторимое, уникальное. Разница между креативностью и творчеством состоит в наличии прагматичного и технологичного компонента, присущего креативности. Творчество же не имеет прагматичной цели, оно самопроизвольно и определяется вдохновением автора.

Анализ педагогической образовательно-профессиональной программы подготовки художников-скульпторов в художественных вузах показывает, что целенаправленное развитие креативности отсутствует в перечне задач обучения. Для устранения этого пробела предлагается активизировать развитие креативности по следующим направлениям: изучение креативного

поведения и самовыражения; постижение прикладных методов развития креативности применительно к особенностям скульптурного творчества; переформатирование учебно-методических программ по специальности с учетом необходимости развития креативности; знакомство с образцами мирового современного искусства и особенностями новых материалов для активизации творческой деятельности.

Косвенная стимуляция креативного потенциала студентов в виде выработки креативного поведения и самовыражения должна базироваться на следующих принципах: поощрение желания быть самим собой; уважение к индивидуальности и уникальности; формирование толерантного отношения к любой оппозиции и неоднозначности; негативное отношение к конформизму и ориентации на большинство; выработка глобального синтетического стиля мышления; свобода при разработке художественного проекта и право выбора его смысла, цели и формы; увеличения количества сложных творческих задач, которые имеют несколько решений; уменьшение акцента образования на запоминании фактического материала и получении верного решения, что мешает развитию дивергентного мышления.

Использование различных прикладных методов развития креативности, существующих в психологической практике, приведет к самостоятельному поиску креативных решений пластических задач. Например, метод сопоставления и инверсий, который заключается в объединении пограничных или противоположных понятий, подталкивает к поисковой деятельности. Метод фокальных объектов заключается в присоединении признаков случайных объектов к рассматриваемому, в результате чего появляются комбинации, позволяющие преодолеть инерцию мышления. Метод морфологического анализа заключается в построении матрицы, где к главным характеристикам объекта добавляются все возможные варианты решения, что помогает найти неожиданные сочетания. Метод контрольных вопросов предусматривает поиск вариантов возможных решений: сделать наоборот, изменить форму, взять другой материал, увеличить или уменьшить объект или его детали. Изучение и практическое применение различных методов стимуляции креативности позволит студенту развивать образное мышление и воображение.

Существующие учебно-методические программы подготовки студентов-скульпторов также должны быть адаптированы с учетом программы развития креативности, которая содержит следующие этапы: подражание, эксперимент, видоизменение и индивидуализация.

Подражание направлено на мотивацию к дальнейшей самореализации, что подразумевает первичное освоение навыков скульптурного творчества путем имитации различных стилей, характерных атрибутов техник и оригинальных авторских приемов в создании пластического образа.

Эксперимент формирует дивергентное мышление, которое является основой креативности и позволяет адаптировать элементы пластического языка путем их компиляции и комбинации, использовать найденные другими художниками авторские решения для обогащения собственного произведения.

Видоизменение направлено на развитие личностного компонента креативности, активизацию воображения, развитие синестезийных способностей и ассоциативного мышления, импровизацию, формирование способности к аллюзии и синтезу искусств. Этот метод заключается в переносе образов, созданных на других художественных языках (литературном, художественном, музыкальном, визуальном, символическом, знаковом) в пластический образ.

Индивидуализация, как заключительный этап развития креативности, направлен на развитие способности концептуализации идеи, образа, композиции. Сущность этого метода заключается в том, что студент должен, используя все известные методы развития креативности, по предложенной общей теме разработать оригинальную авторскую концепцию, пластический образ, композиционное решение, язык и метод воплощения с учетом конечного материала.

Данная последовательность этапов развития креативности, внедренная в учебно-методические программы подготовки студентов-скульпторов, позволит избежать спонтанности в работе, приведет к генерированию новых идей, нестандартных вариаций пластического моделирования образа и композиционного решения, проявлению фантазии и дивергентного мышления, то есть основных компонентов креативности.

Изучение и подробный анализ современного творчества, как способ активизации креативности, заключается в регулярном анализе образной информации всех видов искусств и применении к ним методов креативной стимуляции: например, на основании проанализированных пластических образов синтезировать подобный, либо абсолютно противоположный образ, выбрать альтернативный метод решения композиции т.д. Эта методика должна демонстрировать студентам практическую пользу развития собственной креативности, творческого мышления, фантазии, воображения.

Таким образом, комплексный подход к развитию креативности позволит продемонстрировать существенный рост профессиональной подготовки студентов-скульпторов, сформирует высокую потребность в творчестве, независимость и открытость новому опыту.

Жердзицький Володимир Євгенович

старший викладач, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

СПРИЙНЯТТЯ КОЛЬОРУ В ЖИВОПISУ

Нашу свідомість пов'язано з реальним світом, тому у всякій різнобарвній побудові вона шукає певний зміст. Оскільки ілюзію кольору художник створює за допомогою фарб, то вміст тюбиків повинен підкорятися світлу, колір часто може бути не притаманним якому-небудь визначеному предмету, але в сукупності колірної побудови картини може викликати в глядача ілюзію «обману зору» у досягненні естетичного впливу на глядача. Світло може будувати композицію, викликати цілком визначені емоції у глядача, що сприймає загальний тон твору живопису.

У ранніх роботах Сар'яна зображення побудоване на поєднанні контрастних кольорів, що дає враження сильного південного світла. Для нього світло – першооснова, від ступеню освітленості залежить відчуття форми предмету і звучності кольору, звільненого від безлічі півтонів, колір набуває максимальної виразності.

У роботах художників, що належать до визначених напрямків і шкіл, можна побачити різні варіанти колористичної побудови живописної площини. Рішення може бути «просторовим» і «площинним». Можна умовно виділити два полюси побудови живописного зображення: звучання локальної колірної плями, наближене до площинного рішення, і побудова глибокого простору та його колірна і тональна розробка. При цьому слід зазначити, що рішення загального тону значно ускладнюється при побудові зображення на локальних плямах кольору, це припускає велику міру узагальнення кольору і точну побудову відношень у цілому. Колір прагне виявити себе, щоб викликати в глядача певний настрій, звідси впливає площинність, декоративність, світлоносність, що можна добре прослідкувати, наприклад, у роботах А. Матісса і художників-фовістів.

«Я положительно стал замечать, что моя страсть обнять форму как можно полнее, мешают моей живописи», – казав М. Врубель.

При розвитку плями і проробленні деталей, виявлення об'єму і простору веде до деякої втрати колірності (декоративності), але дає можливість розкрити психологічний стан, досягти портретної подібності людини, передати глибину простору в пейзажі, об'єм і матеріальність речей оточуючого нас світу.

Вибір ідеї і сюжету твору визначають зображувально-виразні засоби. Основна задача припускає ступінь пророблення деталей і особливості пластичного рішення.

Дивні властивості кольору давно привертала увагу художників, колір не тільки забарвлює поверхню предмету, викликає різні почуття (сум, радість і ін.), а так само створює різні стани і настрої, що ми спостерігаємо в навколишньому середовищі і природі. Часто фарби від зіставлення на полотні самі випромінюють світло. Від ступеню освітленості залежить відчуття форми предмету і звучності кольору. Приведений до локального звучання колір отримує максимальну виразність при побудові колірної плями.

Розглядаючи різні варіанти, якими може скористатися художник-живописець, необхідно відзначити, що пластичне вирішення колірного середовища і живописної площини буде зведено до основної задачі – створенню гармонії, притаманній середовищу проживання людини – природі.

Колірну єдність закладено в будь-якому мотиві природи й обумовлено характером освітлення (сонячне світло). Відображення гармонії природи на обмеженій площині в живописній роботі може бути досягнуто за дотримання трьох основних позицій:

- композиційне вирішення (внутрішня рівновага колірних плям та їхній взаємозв'язок притаманні світосприймання людини);

- визначення загального тону;
- пропорційність колірних відносин.

Чуттєве сприйняття кольору ніколи не зникне і, крім чисто пластичних і технологічних можливостей живописного рішення площини, буде присутнє чуттєве світосприймання і творчий імпульс художника, його внутрішній світ.

Список літератури

1. Унковский А.А. Живопись. Вопросы колорита. – М., 1980.
2. Юон К.Ф. О живописи. – М., 1937.
3. Волков Н. Мысли об искусстве. – М., 1973.

Лазарев Алексей Анатольевич

ст. преподаватель кафедры ИЗО, Харьковский национальный педагогический университет имени Г.С. Сковороды

ЭЛЕМЕНТЫ КНИГИ ТА ИХ НАЗНАЧЕНИЯ В КОМПОЗИЦИИ КНИГИ СТУДЕНТАМИ 3-ГО КУРСА ХУД.-ГРАФА.

20 ноября 2015 года наша кафедра изобразительного искусства (ИЗО) отметила 30-летие со дня образования и 25-летие со дня образования факультета. Это уже исторический факт. Можно создавать книгу, но здесь очень важно знать из каких составляющих элементов создается книга. Уместно вспомнить, что над композицией работали многие известные художники: в Германии – А. Дюрер, в России – В. Серов, О. Агин, в Украине – Г. Нарбут.

Из каких же основных элементов состоит книга: Если это подарочный вариант – то необходима суперобложка, она выполняется красочно, как правило ламинируется.

Обложка может быть мягкой, тонкой или жесткой в зависимости от вида издания, тиража. Может покрываться лидериком или даже кожей с объемным теснением букв. При наличии суперобложки, обложка выполняется в более простом решении: выделяется название и на корешке книги – фамилия автора и мелки шрифтом название, если книга объемная.

Форзац выполняется в 2-х экземплярах – в начале книга и в конце. Говорит с помощью графических и изобразительных элементов о содержании произведения. Например, если в содержании идет речь о жизнедеятельности, а в конце о трагическом, то первый форзац изображает горящую свечу, а второй в конце повествования – погасшую свечу. Также форзац может быть в виде орнамента или даже без изобразительного элемента, может быть тонированным или цветным.

Фронтиспис – это фото или графический портрет автора с автографом – в солидных и книжных изданиях. В детской литературе, как правило, не используется.

Титул – вверху указывается мелким шрифтом инициалы и фамилия автора. Ниже крупнее название и внизу – мелко год и издательство.

Компоновка спусковой полосы – вверху инициал или заставка размером 1/3 или 1/4 спусковой полосы. Ниже буква выделяется по размеру.

В детской книге буква оформляется ярко, красочно с орнаментом или ярким изобразительным элементом. В сказках это, как правило, буква «В» или «Ж». На 1/2 буквы компонуется текст, в макете книги располагаются в перевернутом виде, шрифт подбирается в зависимости от возраста и назначения книги.

Далее в блоке книги следует разработать серию иллюстраций. Существует 3 вида иллюстраций: полосная иллюстрация, полу полосная и на разворот. Цветовое решение всех элементов книги и иллюстраций должно быть с гармонизовано по стилю исполнения и в цвете.

Последний элемент книги – концовка. Располагается в конце литературного произведения, после текста. Следует напомнить о том, что формат книги следует выбирать и выполнять строго по ГОСТу.

Лещенко Тетяна Іванівна, *ст. викладач кафедри «Дизайн інтер'єру»*

Лещенко В'ячеслав Васильович, *доцент кафедри «Живопису»*

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ТЕХНІКА БАТИКУ ЯК НЕВИЧЕРПНЕ ДЖЕРЕЛО ТВОРЧОСТІ

Виконуючи творчі роботи в техніці батик, яка є одним з видів художнього оформлення тканин ручним способом, сучасні митці спираються на споконвічні народні традиції. Авторами виконано багато робіт-пошуків, які дали змогу зупинити свій вибір на класичному варіанті розпису, в якому виконана робота “Бандурист. Щирі думи.”

Малюнок на тканині приваблює несподіваністю, що виникає під час виконання: розтік воску, розлив фарби, неточність зрушення малюнка – все це становить позитивну якість та ефект при ручному виконанні.

Техніка батіку така різноманітна і має стільки суттєвих особливостей, що виявляється лише в процесі виконання творчої роботи.

Особливості класичного гарячого батіку дозволяють доволі досконало виявити ухвалену автором творчу задачу – зробити виразні декоративні композиції для прикрашання житла чи суспільного інтер'єру. Гармонійність та насиченість колоритних робіт придадуть більшу виразність та індивідуальність таким інтер'єрам.

Щоб зробити декоративну композицію у техніці гарячого батіку, тканина покривається розплавленим воском у тих місцях які не підлягають фарбуванню. Після цього тканина фарбується у найсвітліший тон. Надалі після природного просушування знову вкриваються воском нові місця на тканині, залишаючи попередню фарбу незмінною. Таким чином роблять декілька разів, тому що це залежить від кількості тонів на малюнку. Фарби завжди повинні бути прохолодними, щоб віск не розплавився. Для виконання розпису у техніці батик використовують спеціальні квачі які виготовляються за допомогою дерев'яної палички та вати, а також використовують пензлі різних розмірів,профарбовуючи ті місця,що не покриті воском.

Незалежно від методу покриття фарбами, розписні батикові тканини набувають неповторного вигляду, за яким одразу можна визначити який саме метод було використано. В процесі фарбування воскове покриття покривається тріщинками, в які затікає фарба, і тому весь малюнок і його фон покриваються рисочками та зигзагами іншого кольору.

Після останнього покриття фарбою картині дають висохнути і зафарбовані ділянки повністю покривають резервом (воском). Перед прасуванням для знімання резерву всю роботу ретельно перевіряють, щоб на ній не було місць не закритих резервом. Якщо такі місця залишаються, то після прасування на роботі будуть виступати “сухі” плями на загальному зажиреному фоні.

Пропрасування роблять гарячою праскою між двома-трьома шарами старих газет або іншого гігроскопічного паперу. В міру вбирання папером резерву, його змінюють на новий. Прасувати слід до тих пір, поки папір перестане вбирати резерв. Якщо жирні плями деінде залишаються їх знімають тампоном змоченим у бензині.

Композиція “Бандурист. Щирі думи.” Виконана на натуральній бавовняній тканині спеціальними фарбами для гарячого батика. Твір уособлює декоративний характер, хоча і наповнений глибоким філософським змістом.

Звернення до традицій українського епосу дає можливість якнайкраще змалювати тогодення нашої землі. В декоративній композиції “Бандурист. Щирі думи” зображений козак, який сидить з бандурою на фоні українського села, де видно хати з тином, садком та козаки на конях, що рушають у далекий шлях. Колорит композиції – коричнево-золотавий. Силует головного персонажу м’який і розпливчатий, що за задумом авторів говорить про його внутрішній спокій та глибокі думи.

Техніка “гарячого батика” є невичерпною для виконання настінних композицій за національною народною тематикою.

Логінський Я.В.

Приват-доцент, Київський інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

МАЛЯРСЬКІ ТРАДИЦІЇ В.І. ЗАБАШТИ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ПЛЕНЕРНОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ

Творчість В.І. Забашти – відомого українського художника, гідно репрезентує послідовну традицію пейзажного малярства в контексті європейських пленерних здобутків. Його полотна органічно поєднали в собі весь складний шлях розвитку пленерного живопису від барбізонців до кращих надбань новітніх пленерних експериментів. В полотнах майстра простежується чітка послідовна традиція реалістичного малярства початку дев’ятнадцятого сторіччя. Ці традиції розпочиналися французькими майстрами 30-60-х років, зокрема такими постатями як Т. Руссо, Ж. Дюпре, Ш. Добіньї, К. Тройон, Ж-Ф. Мілле та майстрами англійської пейзажної школи репрезентованими Дж. Констеблем та Р. Бонінгтоном. В основі цих

новаційних процесів була закладена мета заміни застарілого класицизму зі своїми умовними підходами до вирішення виражальних проблем на більш прогресивні, які вже почали проявлятися в творчості романтизму. Основною відмінною рисою барбізонської школи було стремління приділити увагу реалістичному трактуванню ландшафтів рідної природи. Саме цей новітній імпульс у власній творчості ріднить барбізонську школу та творчість Забашти. Митці створюють пластичну структуру внутрішнього світу рідного краю. Намагання позбутися умовностей академічного живопису, велика увага приділяється вивченню світла, повітря які створюють характер глибини національної природи. Розроблена система живопису французькими художниками, була підхоплена іншими живописцями європейських шкіл. Зокрема, продовженням цих традицій в нашій школі малярства, являється творчість В. Орловського. Він з особливою увагою дошукується національного звучання в кожній своїй роботі. Виразна продуманість його робіт, це результат його власних спостережень та живописних пошуків, який був покладений на основу французьких попередників. Ці пошуки він озвучує в розмові з М.І. Мурашком, коли зайшла мова про композиційну чистоту та настрої картини: "... потрібно малювати, щоб не заважати загальному. Впіймайте і передайте загально..." [1]. Будучи професором Петербурзької академії мистецтв він безпосередньо впливав на своїх студентів як послідовник ідей барбізонської школи живопису. Такий вплив позначився на становленні творчості М.К. Пимоненка, П.О. Левченка, М.С. Ткаченка, С.І. Васильківського. Кожен з цих художників по своєму впроваджує цей досвід в своїх подальших пошуках власних виражальних засобів. Але це вже нова генерація майбутніх майстрів пейзажного живопису, яка зазнає на собі пришвидшені комунікативні зв'язки сучасної їм цивілізації. Це нове покоління має можливість не тільки відвідувати європейські мистецькі осередки, але й безпосередньо вчитися у різних майстрів. Столиця світового мистецтва Париж, гуртує найкращих митців того часу в потужну творчу лабораторію. В цю атмосферу найпередовішого мистецького життя потрапляють П. Левченко, С. Васильківський та М. Самокиш який приїхав стажуватися до уславленого живописця Едуарда Детайля. З Паризьким мистецьким життям знайомить їх І. Похитонов, який вже з 1977 живе там і працює. Його друзями були уславлені живописці Е. Мейсоньє та Ж. Бастьєн-Лепаж, якого до слова високо оцінив Е. Золя: "... Ми, звичайно, впізнаємо онука Курбе і Мілле. Але в очі також кидається вплив художників-імпресіоністів... Його направляв темперамент, а пленер зробив все інше..." [2].

В цей період часу приїздить на навчання до Академії Кормона, їхній земляк Михайло Ткаченко. Трохи згодом відвідує Париж П. Левченко, який також колись навчався як вільний слухач в Петербурзькій Академії мистецтв.

Отже, як ми бачимо, молода генерація майбутніх майстрів пейзажного живопису монолітним колом впитує все те найпрогресивніше та найвагоміше, що було на той момент. Слід пригадати й художників з інших регіонів, які навчались та зазнали впливу західноєвропейської школи

малярства. Такими представниками новітнього спрямування можна назвати І. Труша, О. Новаківського, М. Бурачека М. Бойчука та ін. Ця когорта молодих художників відноситься до модерністського спрямування, яке сповідувало пост-романтичні ідеї в мистецтві. В подальшому ми можемо відстежити як відбувалось взаємодоповнення цих різних регіональних груп на творчій та педагогічній ниві. Спільні виставки, критичні статті в часописах та педагогічна співпраця, переростає в більш вагомий інтелектуально-творчий згусток енергії. Безумовно тут йдеться про створення Київського та Харківського інститутів. Ці мистецькі навчальні заклади, початку двадцятого сторіччя набувають характеру творчих лабораторій в яких проявляють себе в різних стилістично-філософських спрямуваннях. Період двадцятих, початок тридцятих років проявляється як підйом в національній мистецькій школі. Хоч друга половина тридцятих і позначається мистецьким «геноцидом» радянської влади та все-ж сама ідея чистого мистецтва, котра була закладена ще раніше, продовжує свій рух за «інерцією». В такий важкий і не однозначний період розпочинає свій мистецький шлях В.І.Забашта в Харкові. На самих початках він проявляє своє дарування як відмінний колорист. Середовище яке було сформованим в кінці дев'ятнадцятого, на початку двадцятого сторіч мало сильні традиції в плерному живописі й стає відомим в подальшому як Харківська пейзажна школа. То ж його вроджене дарування колориста та особливий хист тонко відчувати природу були органічно поєднані з пейзажними традиціями харківського осередку. Під впливом життєвих обставин він далі продовжує своє формування як плерист та педагог в Києві. Принципи які Забашта сповідує як художник-педагог акумулюють в собі всі основні засади плеризму, що були сформовані європейськими та українськими пейзажистами. Характерна емоційна чуттєвість імпресіоністів яка була закладена Моне, Пісарро та продовжена тонкими кольоровими пошуками на наших теренах Васильківським, Левченком, Бурачеком це одна з складових творчості Василя Івановича. Інший бік тієї складової можна доповнити експресивною творчістю Сезана, Вангога, Гогена, художників-фовістів та українських живописців, що розвивали цей напрямок - Новаківський, Ерделі, Глущенко та ін. Хоча на перший погляд згадані майстри дещо різняться, та базова риса, яка поєднує їхню творчість це виразна колористична імпресія. Саме така характерна ознака колориста Забашти.

Полотна майстра однозначно впізнавані не тільки за кольоровим строем, але й знаково виразні в композиційному вирішенні в кращих традиціях європейських шкіл.

Література:

1. http://knowledge.allbest.ru/culture/2c0b65635b2ad68b4c53a89421206c27_1.html Другі документи, подібные Європейський вплив на український живопис у картині В.Д. Орловського «На березі моря» [12, с.12]
2. Бастьєн-Лепаж. Галерея Искусств./ Галерея Искусств. Бастьєн-Лепаж.— 2007, вип. 20. — 18-19ст.

Майстренко-Вакуленко Ю. В.

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури*

**ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ МІЖВУЗІВСЬКИЙ КОНКУРС З АКАДЕМІЧНОГО РИСУНКА
У РАМКАХ МІЖНАРОДНИХ ФОРУМІВ «ДИЗАЙН-ОСВІТА»
У ХАРКІВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ**

Вже півтора десятиліття, щодва роки у стінах Харківської державної академії дизайну і мистецтв проводиться міжвузівський конкурс з академічного рисунка. У ньому беруть участь студенти трьох українських Академій мистецтва – Харківської, Львівської та Київської, а з 2013 р. долучилися вихованці КДІДПМіД ім. М. Бойчука та Ужгородського художнього інституту.

Від першого ж року цей конкурс став престижним та вагомим, для участі у ньому відряджають кращих вихованців від кращих мистецьких вишів України. Студенти демонструють найсучасніші досягнення в рисунку вищої художньої школи нашої держави, адже до конкурсантів висуваються вимоги значно суттєвіші, ніж до студентського потоку в цілому.

Відмітною і важливою особливістю цих конкурсів протягом років була демонстрація в студентських роботах настанов різних академічних шкіл, що знаходило вираження у різній трактовці форми. Адже кожна з українських мистецьких академій та інститутів має свою виразну естетичну спрямованість, а відповідно і характеристику вимог до навчальної дисципліни «Академічний рисунок». Львівська школа, яка традиційно розвиває види декоративно-ужиткового мистецтва, тяжіє до монументально-декоративного вирішення завдань; харківська, як провідна українська школа дизайну, іде шляхом конструктивного розбору форми; київська школа ставить питання творчого переосмислення природи.

Розмаїтість у трактуванні, як форми, так і композиції аркуша в цілому, є визначальною якістю рисунків від першого ж конкурсу. Причому відмітною є різниця, як між школами в цілому, так і в межах школи. Доцільним було введення, окрім диплому Академії мистецтв України, як найвищої нагороди, дипломів за оригінальне графічне трактування, за краще конструктивне рішення, за краще тональне рішення, за краще художнє рішення.

Такі номінації дали можливість учасникам конкурсу уповні розкрити свої креативні можливості, продемонструвати власне сприйняття природи, свободу у використанні художніх матеріалів. Адже основну цінність мистецтва складає саме індивідуальність сприйняття оточуючого світу, вміння відшукати найточніший спосіб виразити це засобами художньої виразності. Формування цієї здібності у студентів є кінцевою метою вищої художньої освіти.

Різні номінації підтримували у учасників конкурсу прагнення до пошуку художньої виразності, психологічної наповненості аркуша, до поглибленого усвідомлення таких філософських категорій як рух, енергія простору, час. Студенти відчували, що глибина та об'єм як базові вимоги до виконання академічного рисунка не є достатніми для конкурсного завдання. Адже чотирирівнірність нашого світу (довжина, ширина, глибина і час), як зазначає

М. Опанащук у навчальному посібнику «Емоційна природа рисунку», є «особливо суттєвим композиційним фактором у рисунку» [1, с. 36].

У конкурсних рисунках часово-просторові характеристики відтворено різними засобами художньої виразності, і вони, відповідно, мають відчутно відмінний характер. Викінченим довгостроковим, просторовим аркушам притаманне відчуття завершеного часу, деякої константи (А. Крицун, ЛНАМ, 2005; К. Лизогуб, ХДАДМ, 2007). Рисунки з елементами імпресіонізму та експресіонізму існують у теперішньому продовженому часі (А. Толстухін, ХДАДМ, 2007; С. Кадир-Алі, НАОМА, 2007). Площинно-рельєфне, дещо орнаментальне трактування форми, просторова абстрактність переміщують модель у часовий простір вічності (О. Цугорко, НАОМА, 2001); підкреслено конструктивне рішення аркуша створює відчуття позачасовості (Т. Ковач, НАОМА, 2007).

Досвід проведення семи попередніх конкурсів свідчить про те, що вища художня школа України не застигла у нерухомості, педагогічні настанови є пластичними, відгукуються на потреби часу, йдуть назустріч вимогам сучасного мистецького простору. Індивідуальність художнього бачення і відтворення натури лежить в основі сучасного академічного рисунка, який не ототожнюється із навчальним. На сьогодні ця базова дисципліна є значно ємнішою, її вимоги виходять за рамки суто навчальних завдань, як-то реалістичне конструктивно-просторове відтворення об'єкту й простору. Завдання й мета «Академічного рисунка» полягають в охопленні усієї царини ідей та засобів виразності мистецтва в цілому.

Рисунки, які є результатом цих, уже традиційних конкурсів, дійсно взаємозбагачують вищі художні школи України, сприяють взаємним зв'язкам та популяризації ролі рисунка як фундаментальної художньої дисципліни у студентському середовищі [2, с. 3]. Важливими у цьому контексті є публікація каталогів за результатами конкурсів [2, 3], а також влаштування пересувної виставки рисунків, яка була продемонстрована у стінах навчальних закладів-учасників конкурсів (2014 р.).

Література:

1. Опанащук М. / Микола Опанащук, Ольга Опанащук / Емоційна природа рисунку: навчальний посібник. – Львів: Арал, 2013.
2. Конкурс з академічного рисунка. 2001 – 2003. Харків : ХДАДМ, 2004.
3. Конкурс з академічного рисунка. 2005, 2007. Харків : ХДАДМ, 2007.

Мельничук Людмила Юрївна

канд. мистецтвознавства, доцент, ХДАДМ

МИСТЕЦТВОЗНАВЦІ ХАРКОВА. КАФЕДРА ТЕОРІЇ І ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВ

З часу заснування кафедри теорії і історії мистецтв (1863) у першому виші на Слобожанщині – Харківському університеті – пройшло більше 150 років.

Характерною ознакою зародження мистецтвознавства в нашому регіоні стало те, що біля витоків стояли дослідники-ентузіаста та вчені фахівці

споріднених наук, насамперед філологи словесного факультету. Професори активно цікалися історією мистецтв, розробляли лекції. Наприклад, курс естетики, грецьку археологію з 1820 р. викладав проф. Белен-де Баллю, римські старожитності – проф. Умляуф. Проф. Альфонс Валицький, завідувач мюнцкабінетом, замовив гіпсові зліпки грецьких статуй. Утім, навіть після заснування кафедри теорії і історії мистецтв у 1863 р. за відсутності спеціалістів заняття з мистецтва проводилися нерегулярно. Успіхом користувалися лекції О. Потебні (історія мистецтва стародавнього світу, історія італійського живопису XV–XVI ст.), О. Деревицького (історія стилів), О. Кірпічнікова (історія російського мистецтва, історія італійського мистецтва епохи Відродження, література та мистецтво в перші століття християнства). Окрім лекційної діяльності, О. Кірпічніков також написав мистецтвознавчі нариси: «Легенди про Діву Марію в літературі та мистецтві», «Сказання про Діву Марію та їхнє представлення у середньовічному мистецтві».

Перші ж спроби теоретичних розробок з мистецтва належать Івану Кронобергу, котрий у збірнику «Мінерва» (1830) розмістив статтю про А. Дюрера з детальним описом аркушів «Апокаліпсису» (на той час серія знаходилася у бібліотеці університету). Проф. юридичного факультету Дмитро Каченовський був одним з перших в Україні, хто надрукував дослідження про італійське мистецтво епохи Відродження – «Флоренція та її давні майстри» (цій праці дав високу оцінку відомий історик мистецтва П. Муратов), «Мікеланджело та його час», «Про долю мистецтва у Західній Європі».

Отримавши 1893 р. нарешті завідувача – першого на Слобожанщині професійного мистецтвознавця Стора Редіна – кафедра теорії і історії мистецтв отримала новий поштовх для розвитку. Внесок Редіна у становлення науки про мистецтво на Слобожанщині є ще не до кінця оціненим. Виученик Одеського університету, візантіст, учень Н. Кондакова – на Слобожанщині його наукові інтереси зміщуються у бік вивчення національної художньої спадщини. Він очолював університетський музей з цінними колекціями Ф. Аделунга, І. Бецького, А. Алфьорова, А. Матушинського та писав його історію, був секретарем Підготовчого комітету 12 археологічного з'їзду в Харкові (археологічні розкопки, влаштування виставок, редагування каталогів), брав активну участь у підготовці святкування 100-річчя Харківського університету. А ще викладав не лише в університеті, а й у міській художній школі, жіночій гімназії. Особлива його заслуга у зверненні серйозної уваги до мистецтва Слобожанщини (праці «Церкви м. Харкова», «Харків як центр мистецької освіти півдня Росії», «Музей красних мистецтв і старожитностей ХУ» та ін.). Після смерті Редіна у 1908 р. посада завідувача кафедри теорії і історії мистецтв деякий час залишалася вакантною.

Поруч з Редіним працював його товариш та колега Микола Сумцов – етнограф, історик літератури і мистецтва, один із засновників Харківського історико-філологічного товариства. Серед його праць не тільки етнографічні дослідження, але й роботи про творчість Леонардо да Вінчі, про рисунки та картини Т. Шевченка, культурологічні нариси тощо.

1912 р. кафедру теорії і історії мистецтв очолив мистецтвознавець Федір Шміт. За 9 років харківського періоду, до переїзду до Києва (1921), а пізніше до Ленінграду (1924) він не тільки викладав в університеті, художньому училищі (студенти проводжали його з лекцій оплесками), але й об'єднав своїх учнів у бажанні служити науці. Серед його учнів – О. Білецький, С. Таранушенко, О. Нікольська, Д. Гордєєв, Б. Руднев, О. Берладіна, Т. Івановська, М. Лейтер. Коло наукових інтересів Ф. Шміта та його учнів – мистецтво Візантії, Вірменії, Грузії, України. У роки визвольних змагань 1917–1920 рр. проф. Шміт очолював пам'яткоохоронні структури Харкова, що мали на меті захистити мистецькі цінності й об'єкти від розкрадання та руйнування. Саме тоді з'являється його праця з музеєзнавства («Історичні, етнографічні, художні музеї»). До цього були дослідження з історії візантійського мистецтва, історії давньої Русі-України, одна з перших в Україні праць з теорії мистецтва («Мистецтво – його психологія, його стилістика, його еволюція»).

Після розформування Харківського університету (1920) та створення на його базі Інституту народної освіти, мистецтвознавчі дослідження проводилися на кафедрах європейської культури, української культури, де викладачами працювали учні Шміта. 1926 р. була створена секція мистецтвознавства з двома підсекціями: українського мистецтва на чолі зі С. Таранушенком та східного мистецтва на чолі з Д. Гордєєвим, що була приєднана до кафедри мистецтвознавства при Всеукраїнській академії наук.

Але сталінські репресії фактично припинили розвиток мистецтвознавства як науки у Харкові. Спочатку критиці за відсутність марксистського, класового підходу до наукових проблем було піддано збірник «Мистецтвознавство» (1928–1929) зі статтями С. Таранушенка, Т. Івановської, М. Лейтера, Д. Гордєєва, В. Зуммера, Є. Берченко, К. Берладіної, Т. Степанової, М. Вязьмітіної. 1933 р. було заарештовано усю секцію кафедри мистецтвознавства С. Таранушенка, О. Берладіну, О. Нікольську, Д. Гордєєва, музейників О. Поплавського, П. Жолтовського у справі «Жупани» про російсько-український блок музейних працівників, що мали на меті повалити радянську владу і встановити демократичну республіку. По завершенні слідства чоловіки були вислані з Харкова, а жінок відпустили. 1937 р. у Ленінграді був розстріляний академік Ф. Шміт...

Вже після Другої світової війни поволі починають відновлюватися наукові мистецтвознавчі дослідження. 1963 р. у художньо-промисловому інституті було створено секцію історії і теорії мистецтв при кафедрі марксизму-ленінізму, яку очолив учень І. Падалки – М. Зубар, котра існувала до 1992 р. Зі здобуттям Україною незалежності виникла потреба у підготовці фахівців та наукових кадрів з мистецтвознавства нового часу. Відтак у травні 1992 р. у Харкові після більш як 70-ти річної перерви вже у художньо-промисловому інституті була створена кафедра теорії та історії мистецтв, яку очолив художник і архітектор В. Константінов, з 2002 р. – кандидат мистецтвознавства С. Рибалко. 2002 р. кафедра стала випусковою, а 2007 р. відбувся перший випуск фахівців для українського мистецтвознавства.

У різні часи на кафедрі працювали доктор мистецтвознавства Лариса Савицька (наукова тема – дослідження художнього життя та художня критика України другої пол. XIX – поч. XX ст.), кандидат мистецтвознавства Микола Гуецький (дослідження методології і теорії мистецтва), Юрій Дюженко (дослідження творчості харківських художників), кандидат мистецтвознавства Алла Півненко (дослідження художнього життя Харкова), В. Путятін (дослідження історії мистецтва країн СНД) та ін.

Нині кафедра, очолювана професором, доктором мистецтвознавства Л. Соколюк (дослідження проблем національного стилю в українському мистецтві першої третини XX ст.), має у своєму складі мистецтвознавців, істориків, культурологів, філософів. Усі викладачі кафедри мають наукові ступені. Коло їхніх наукових інтересів зосереджене здебільшого на вивченні проблем розвитку українського мистецтва, що відображають численні публікації, участь у наукових конференціях в Україні та за кордоном, кураторство виставок та артпроектів. Готуються до захисту дві докторські дисертації – Т. Павлова (дослідження у царині фотомистецтва та живопису України), В. Чечик (дослідження у царині театральньо-декораційного мистецтва України). Хочеться вірити, що викладачі кафедри теорії і історії мистецтва зможуть гідно розвивати науку про мистецтво у непрості часи сьогодення і підготувати нові покоління науковців, відданих цій справі.

Метельницька Дарина Георгіївна

*аспірант кафедри теорії і історії мистецтва,
Харківська державна академія дизайну і мистецтва*

САТИРИЧНА ГРАФІКА А. ПЕТРИЦЬКОГО КІН. 1920-Х – ПОЧ. 1930-Х РР.

Якщо у портретистиці А. Петрицького ми стикаємося з елементами шаржування як проявом специфіки творчого мислення, то у журнальній графіці риса ця, спрямована на гіперболізацію певних деталей, зумовлює враження злого дошкульного комізму, експресіоністичної страхітливості. Виразно вона простежується у його роботах для харківського журналу «Червоний перець» (1927-1928 рр).

Ставши художнім редактором «Червоного перцю», майстер задає тон всій образотворчій частині. Найяскравішими однофігурними композиціями цього видання є листи: «Жіноча доля» (1927), «Царів, кровавих шинкарів... У пута кутії окуй...» (1927); «Найвищий всеукраїнський фізкультурний голова О.І. Бутенко» (1927).

Довершеною двофігурною композицією, що характеризується використанням жовтого і синього кольорів, є карикатура «Логіка» (1928): твір збудований на протиставленні фігури кремезного господарника та худорлявого редактора в окулярах. Низку багатофігурних композицій митцем подано за складною ритмікою. Виразним зразком є олівцева карикатура «Щоденний день музики» (1927). Петрицький досягає експресії у тлумаченні кожного типу, а проте зберігає композиційну цілісність.

Багатофігурні карикатури Петрицького будуються на протиставленні умовної чорно-білої «олівцевої» манери та окремих кольорових вкраплень («Два засідання» (1927); «Лицарі пер сталевих» (1927); «Харківський яхт-клуб» (1927); «Не знизити, а навпаки» (1927); «Секрет успіху» (1927).

Певні багатофігурні композиції, навпаки, доволі яскраві за дібраними кольорами: автор вдається до таких сміливих поєднань як яскраво червоний та зелений, або ж поєднує жовтий з помаранчевим («Викрутивсь» (1927); «Жук-кузька» (1927); «Жовтень X» (1927); «За онучу – збили бучу» (1928); «І різниця всього в одній літері» (1928); «Цезар» (1928). Динаміки, оригінальності тлумачення та гіперболізованості досягає митець у карикатурі «Жук-кузька», де автором зіставлено величезну постать селянина з маленькими силуетами приватних хлібозаготівельників, що обсіли сніп пшениці.

Одна з суто політичних карикатур Петрицького – це твір «Цезар» (1928), який суголосний з ладом робіт німецьких експресіоністів О. Дікса та М. Бекмана.

Твори А. Петрицького у галузі карикатури виявляють особливості творчого мислення майстра (відчутні навіть у портретистиці та монументальному мистецтві): емоційну напруженість, експресивність, вільне поєднання у межах карикатур художницького методу та апарату різних напрямів сучасного йому мистецтва (експресіонізм, кубофутуризм, неопримітивізм). Карикатури митця різні за технічними особливостями. Петрицький звертається до м'якого графітного олівця («Щоденний день музики»; «Село у кривому дзеркалі»; «Нарешті пристроїв»); до комбінування акварелі та туші («Національний рух українців»; «Доба в Харкові», «Царів, кривавих шинкарів...»). Подеколи найвагомішого значення набуває кольорова пляма («Викрутивсь», «Жук-кузька», «Образа», «Жовтень X», «За моє жито – мене й побито»). Інколи, Петрицький чітко й скрупульозно моделює лінію і на цьому будується лад роботи («Лицарі пер сталевих», «Секрет успіху», «Царський режим», «Два засідання»). Досить часто композиції Петрицького розімкнені та розкуті, побудовані на перетині діагональних ритмів. Карикатури А. Петрицького є вагомим явищем для української сатиричної графіки.

Осадча Олександра Анатоліївна

*аспірант кафедри «Теорії та історії мистецтв»,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

РЕМІНІСЦЕНЦІЇ АВАНГАРДОВОЇ ЕСТЕТИКИ В РОБОТАХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ 1960-Х – 1980-Х РР. НА БІБЛІЙНУ ТЕМАТИКУ

Тотальний контроль усіх сфер буття, що мав місце за часів радянської влади, сягнувши на певному етапі свого піку, призвів до формування у соціумі протестних настроїв, які оформилися в мистецькій сфері у неконформістський рух. Це явище мало місце практично в усіх найбільших художніх центрах пострадянського простору, ставши частиною інтернаціонального художнього процесу, так само як «західноєвропейський informel, американський абстрактний експресіонізм, поп-арт або arte povera, зберігає свій

неповторний національний колорит» [4]. Своє яскраве, унікальне втілення нонконформізм отримав й на українських теренах. Зазначимо, що у вітчизняному мистецтвознавстві існує ціла низка понять («неофіційне мистецтво», «дисидентство», «шістдесятництво»), що наближені до нього за змістом, але мають нюанси в своїх значеннях, прив'язані до регіональної специфіки.

На історичній синусоїді цей період визначається дуже часто як «другий авангард», що став логічною реакцією на майже три десятиріччя домінування в офіційній сфері мистецтва соцреалістичного кшталту. Дійсно, проведення паралелей із авангардом 1910-х – 1920-х рр., вказування на певну спадкоємність цих сторінок в українській культурі. Влучно сформулював точку дотику між ними Борис Гройс: «... саме в мистецтві авангарду художня воля до оволодіння матеріалом виявила свій прямий зв'язок із волею до влади, що й стало джерелом конфлікту художника із суспільством» [3, с. 14]. Проте було б помилковим зупинитись лише на цих, достатньо стереотипних зіставленнях, ігноруючи самотність та самодостатність нонконформізму. Орієнтуючись на Західну мистецьку сцену, майстри були вимушені досягнути весь її досвід усього лише за десятиріччя. За спостереженнями Віктора Бичкова, «в нас одразу з'явилися свої нео- (кубісти, конструктивісти, абстракціоністи, експресіоністи, футуристи, кінетисти, примітивісти, сюрреалісти, дадаїсти), абстрактні експресіоністи, поп-артисти, фотореалісти, концептуалісти та представники всіляких еkleктично змішаних конфігурацій цих напрямків» [2, с. 8].

Проте необхідно усвідомлювати принципову різницю між тими умовами, в яких викристалізовувалися модерністські та постмодерністські тенденції в Західній Європі та Америці, та на українських землях. В радянських реаліях митці-нонконформісти мали долати (або оминати) супротив влади, марксистсько-ленінської ідеології, існуючи виключно як маргінали. Це утворило прірву між ними та їх західними колегами, які поступово ставали мистецьким «мейнстрімом». Усі ці фактори в сукупності й вплинули на специфіку вітчизняного нонконформізму. Як зазначає Л. Смирна, «Важливо лише не зводити іконографію нонконформізму до усталених штампів – авангардного руху або «другого авангарду», а говорити про глибинний апофатизм, тобто опис реальності з позиції логіки заперечення. Отже, логіка з позиції заперечення базується на підставах позиціонування, на підставах протиставлення «Я і Не-Я», «Я і Світ», «Я і Бог», «Я і тварина», «Я і Інша людина» [6, с. 262].

Загальновідомим є те, що, з огляду на орієнтованість на діалектичний матеріалізм, релігійність сприймалась в офіційній радянській культурі як ознака відсталості й, ширше, опозиційності. Розчарування в соціалістичній системі стимулювало вітчизняну інтелігенцію 1960-х – 1980-х рр. звернутись до власних пошуків в сфері релігійного: підпільно розповсюджувалися заборонені книги, активно дискутувались та вивчались проблеми Біблії та богословської літератури.

Безумовно, митці не могли залишитись осторонь від цієї проблематики й мали знайти образно-пластичну мову, яка б була релевантною метафізич-

ному та апріорі складному для візуалізації предмету їх творчих досліджень. Реалістична манера абсолютно не відповідає поставленим творчим задачам, в той час як авангардове мистецтво наділене потенціалом для зображення тем, що дотичні до сфери трансцендентного. Михайло Епштейн у своїй статті «Мистецтво авангарду та релігійна свідомість» робить наступний висновок: «Авангард – це художнє освоєння саме тих сфер буття, які незримі, невідчутні, невимовні, але специфіка мистецтва в тому й полягає, що сама невимовність повинна бути промовлена (а не схована у темряві)» [7, с. 235].

Показовим є той факт, що серед робіт на біблійну тематику означеного періоду, де чисельно переважає саме живопис, майже відсутні нефігуративні твори. Почасти це пояснюється матеріалом, до якого звертаються художники (текстом Святого Письма), що сам по собі передбачає наративність, а також тим, що у вітчизняному культурному просторі релігійна традиція міцно зав'язана на іконописі. Так само, як і в мистецтві періоду авангарду, що завжди було орієнтоване на реакцію аудиторії та взаємодію з глядачем, нонконформісти апелюють до глядацького досвіду, використовуючи в своїх композиціях явні цитації з візантійського іконографічного канону та середньовічного українського мистецтва або ж стилістично осмислюють їх (Феодосій Гуменюк). Як наслідок – з'являються твори художня мова яких наштовхує на паралелі із неовізантизмом школи Михайла Бойчука (роботи Івана-Валентина Задорожного). Для них характерне домінування лінії, підкреслена локальність кольорів, точність силуету та монументальність композиційних рішень.

Прикладами тенденції, що ілюструє протилежний вектор авангардової естетики, є роботи експресіоністського гатунку, що особливо характерні для творчості митців одеської групи нонконформістів. Експресіонізм у вітчизняному образотворчому мистецтві початку ХХ ст. був менш поширений у порівнянні з літературою, тож одеські живописці 1960-х – 1980-х рр. орієнтувались здебільшого на його європейські взірці. Для творчості таких майстрів, як Володимир Наумець, Дмитро Тронов (Одеса), Вудон Баклицький (Київ), чітко прослідковується типовий для експресіонізм зворот від зовнішньої споглядальності до внутрішніх, душевних процесів. В своєму баченні героїв та сюжетів Старого та Нового Заповітів живописці цілком абстрагуються від пластичної уніфікованості, усталеності канону. Вони прагнуть подолати емоційну дистанційованість між образами Писання та глядачем та привносять в них драматичну напругу виключно через засоби художньої виразності, віртуозно оркеструючи за допомогою кольору та фактури емоційну атмосферу полотна. Тож, як бачимо, автори наслідують таку характерну ознаку авангардового мистецтва, як повна відмова від міметичного принципу та акцент на художній формі, яка сприймається як фундамент твору, що тотожний його змісту.

Не можна оминати увагою і біблійні мотиви в творчості такого представника концептуального мистецтва як Вагріч Бахчанян. В низці його фотоколажів 1970-х – 1980-х рр. присутнє достатньо сполучення радянської та християнської атрибутики, що несе глибоко сатиричний характер. Колаж

став у руках майстра універсальним інструментом, здатним виявляти нові ракурси у погляді на повсякденність. Як писав сам В. Бахчанян, «... Чим я займаюсь? Підміною займаюсь. Змінюю змісти, поняття, іноді одну букву» [1]. У цьому відчувається його прихильність до авангардних течій початку ХХ ст., зокрема до дадаїстів та футуристів. Знаковим у цьому сенсі є й звернення художника до ідеї колажу, яка зародилася саме у киплячій атмосфері 1900-х – 1910-х рр.

Українське мистецтво 1960-х – 1980-х рр., розвивалося в складних умовах політичного контролю. У Києві та Одесі оформився потужний нонконформістський рух, для якого фактично заборонена офіційною владою релігійна тематика стала важливою нішею образно-пластичних пошуків та творчим вираженням протесту. У тих художніх осередках, де мистецтво перебувало під пильним наглядом владних структурних органів (як то Харків), біблійні мотиви та сюжети були усунені на периферію культурного життя.

Художні експерименти, що перейшли до мистецької практики нонконформістів із численних напрямків міжнародного та українського авангарду (як то експресіонізм, дадаїзм, неовізантизм), дозволили майстрам втілити в своїх роботах не лише протестний дух, але й успішно вирішити проблему візуалізації тем, пов'язаних із категорією сакрального.

Література:

1. Бахмет Т. Б. Бахчанян как миф [Електронний ресурс] / Т. Б. Бахмет. – 2009. – Режим доступу до ресурсу: <http://h.ua/story/243687>.
2. Бычков В. Эстетический опыт России на рубеже тысячелетий / В. В. Бычков // Эстетика: вчера, сегодня, завтра. Вып. 2. – М.: ИФ РАН, 2006. – С. 3-31.
3. Гройс, Б. Утопия и обмен / Б. Гройс. – М.: Знак, 1993. – 374 с.
4. Котова О. Нонконформістський рух у світовому культурному контексті / О. О. Котова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. – 2014. – № 1. – С. 101-104.
5. Ризе Х. Нонконформисты. Второй русский авангард / Х. Ризе // Ризе Х. Нонконформисты. Второй русский авангард – Кельн: Wienand, 1996. – С. 19.
6. Смирна Л. Иконография нонконформизму / Л. Смирна // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: Зб. наук. пр. / НАМ України. Ін-т проблем суч. мист-ва; Редкол.: В.Д. Сидоренко (голова), І.Д. Безгін, Г.І. Веселовська та ін. – К.: Муз. Україна, 2010. – Вип. 6: Творчість та новітні техно логіч ні аспекти мистецької освіти в Україні. – С. 247-268.
7. Эпштейн М. Н. Искусство авангарда и религиозное сознание / М. Н. Эпштейн // Новый мир. – 1989. – № 12. – С. 222–235.

**Павлов Ілля Євгенійович, канд.мистецтвознавства, ХДАДМ
Iliia Pavlov, Ph.D**

ARTEM VOLOKITIN: ZOLOTIYE SECHENIYE (GOLDEN SECTION)

The need for new names, so long felt in the contemporary Ukrainian art, drives such leading curators and artists as Pavel Makov, Boris Mykhailov and Alexandr Solovyov to arrange master classes and exhibitions of young artists, hoping to “open up” a new generation of artists, who would recreate another, new

world view. Artem Volokitin, a Kharkiv artist, who received a prestigious Pinchuk Art Center award in 2009, is one of the interesting new discoveries. Volokitin exhibited several projects recently, which attracted attention of the artistic community. These projects demonstrate author's bold experimentation in the area of interaction between photography and painting.

Artem Volokitin's *Zolotoye secheniye* (Golden Section) photographic series, which reminds of the omnipresent manifestation of universe's fundamental law, is very organic for the Kharkiv artist, despite the fact that painting is his primary occupation. Photographs of a nude couple against a luxurious golden background show a lot in common with a painting, which is an interesting example of painter's work in photography. First of all, color is magnetic. A combination of bright gold and earthy dark skin of naked body creates a poignant contrast, which is paradoxically comparable to icon painting technique.

Soft outlining of body shapes obtained thanks to frontal lighting underlines artist's attention to color nuances. The composition is, on the contrary, quite alien to the canons of painting, and rather harks back to the 1920s avant-garde experiments in photography and graphics. In its simplicity, a clean ratio of spots on the flat plane, reminds one of exercises in composition; however, this simplicity is deceptive, and looking carefully, one could see a reflection of the law of proportionality and golden section in the ratio of the elements.

The cautiously and precisely cut body parts are not the beginning or end of story, but when examined carefully, they uncover the story themselves. Against a dazzlingly bright, golden background, one makes out the fragments of two bodies, assuming unnatural and strange postures, very similar to the embarrassing life's situations, one tries not to think about. Physiological details open up as small secrets, one learns inadvertently. Everything private is simultaneously open and hidden from the spectator in this *au pair* game. Notably, the opportunity to see appears only when there is a desire to reach beyond the golden wall hiding it all from casual view.

Later on, in 2007, Artem created the *Podrostki* (Teenagers) project, which consists of a series of photographs made as casting in the "wall of fame" format (the casting objects were secondary school graduates in one of Ukraine's regional cities) and two large (about 2m high) painted canvases showing a youth and a girl. The author found the main protagonists during his shoots in the school and later invited them to pose for the installation. However, the casting materials, which were originally intended as working drafts turned out to be so interesting in themselves, that Volokitin decided to show them too. Interestingly, photography is used in the project in two aspects: as means of documentation in the project's first part; and as plastic inspiration in the second. Volokitin never paints from nature, he is interested specifically in photographic materials; therefore, his work results in hyper realistic full-length images of youth and girl. Still, the artist very precisely notes and reproduces any details characteristic specifically for a photographic image. This is essential, since for him, life is no less important and inspirational than the most vivid fantasies.

The author meticulously paints the sharp, overexposed flare spots from artificial household lighting on glossy furniture, he preserves the conflict of the balance of white between the light coming from the window with its bluish tone, and artificial yellowish sources. Some fragments of the canvass also show the grain generated by camera's matrix and amplified in the process of file interpolation and scaling, and also reproduced by the author.

In a word, Artem Volokitin plays at painted photography, as well as at photographic painting, finding his own eidos in the balance of these two visual languages, which makes his works so recognizable.

Перець Олег Олександрович

*ст. викладач, Полтавський національний технічний університет
ім. Ю.Кондратюка*

МИСТЕЦЬКІ СИМПОЗИУМИ ЯК ЗАСІБ СТАНОВЛЕННЯ ПОЛТАВСЬКОЇ ШКОЛИ ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ.

Продовж ХХ ст. українська школа художньої кераміки була лоном, у якому плекалися майстри, котрі розвивали традицію національного формо- й образотворення, протидіючи культурній асиміляції засобами правічного керамічного мистецтва. Така думка панувала серед учасників ювілейної конференції до 100-річчя заснування Миргородського державного керамічного технікуму ім. М. В. Гоголя, що відбулася 25 жовтня 1996 р..

Прибувши на ювілейні заходи, як викладач новоутвореного відділення художньої кераміки Полтавського технічного університету (нині ПНТУ ім. Юрія Кондратюка), та споглядаючи творчі здобутки столітнього ушавленого навчального закладу, ми ще раз переконувалися, що перш за все важливо формувати у молодих фахівців ту специфічну професійну рису, притаманну майстру декоративного мистецтва, яка виводить його на передові позиції у всебічній розбудові та естетичному перетворенні довкілля на ґрунті національного. Ця специфіка складається за умов опанування студентом творчим методом, який передбачає інтеграцію способів формотворення притаманних всім видам мистецтва, включно з архітектурою та дизайном, тобто повне володіння арсеналом образотворчих засобів. Отже, першочерговою задачею новоутвореної школи була розробка концепції виховання майстра, котрий покликаний створювати новітнє українське середовище ХХІ ст. і, як нам бачилося, такому середовищному творенню відповідає використання місцевих мистецьких традицій, які є тією призмою, крізь яку слід сприймати досягнення сучасного світового мистецтва [3].

Сучасною практикою розвитку та популяризації мистецтва є проведення різноманітних мистецьких фестивалів, симпозиумів, бієнале, конкурсів з особистою участю в акції мистців. Організація подібних заходів – це найпряміший шлях до художнього світу тим, хто вбачає у ньому невід'ємну частину існування свого осередку. Якщо ж мистецький захід набуває характеру практикуму, то його проведення є оперативним втручанням, спрямова-

ним на поживлення культурного й економічного життя. Регіони, які прагнуть до насиченого, повнокровного буття, звертаються до проведення подібних мистецьких заходів, щоб найповніше розкрити особливості регіональної культури та продемонструвати претензії організаторів на особливе місце в сучасному національному мистецтві [2].

За урочистими подіями у Миргороді уважно спостерігали науковці з Опішного, які прибули під орудою відомого етнографа, доктора історичних наук Олесь Пошивайла. Вже навесні 1997 р. Державний музей-заповідник українського гончарства в Опішному оголосив про проведення симпозіуму-практикуму «Поезія гончарства на майданах і в парках України», запрошуючи професійних митців, аби ті долучилися до створення Галереї сучасної української керамічної монументальної скульптури.

Митці Полтавщини: опішненські гончарі та художники Полтави стали тією творчою потугою, яка зрушила симпозіумну валку керамічних ідей, що потяглася в мистецьке майбутнє України. Перший симпозіум, на нашу думку, пройшов під знаком гончарства Опішного.

У наступні роки організатори симпозіумів пішли шляхом залучення якомога більшої кількості нових учасників – професійних митців із різних куточків України та зарубіжжя, вирішуючи організаційні техніко-технологічні проблеми. В 1998 р. учасники Другого всеукраїнського симпозіуму-практикуму, під впливом опішненських вражень, створили композиції – художнє трактування духовного підґрунтя українського соціуму.

Для Полтавщини симпозіуми в Опішному стали зразком сучасного художнього життя. Творчі прагнення митців обласного центру вилилися у проведення Полтавського мистецького пленеру, присвяченого 130-тій річниці «Просвіти», ювілею міста (захід відбувся у вересні-жовтні 1998 р.). Організатори прагнули надати заходу загальномистецького змісту, поєднавши в спільній акції майстрів кераміки, малярства та, графіки з різних міст України. Базою для праці керамістів стали творчі керамічні майстерні Полтавського національного технічного університету ім. Юрія Кондратюка. Можна сказати, що в стінах новоутвореної полтавської мистецької школи зібралися представники всіх вищих художніх шкіл України, а також славетної Санкт-Петербурзької школи. Проведення мистецького пленеру в стінах навчального закладу – рідкісна риса такого явища, як українські мистецькі симпозіуми, і водночас нестандартний освітній захід, який розкриває перед студентами особливості професійної діяльності, оскільки робить їх безпосередніми свідками народження мистецького твору в процесі складного індивідуального творчого пошуку. Підсумкова виставка, що відбулася в стінах Полтавського краєзнавчого музею, показала широку панораму сучасного мистецтва України, стала достойним завершенням Полтавського пленеру.

Всеукраїнський симпозіум монументальної і кераміки в Опішному «Поезія гончарства на майданах і в парках України» 1999 р. започаткував лінію залучення до участі студентів, що спеціалізуються в кераміці.

Серед учасників були присутні викладачі, студенти та «вільні мистці», але оскільки найчисленнішим був загін львівських керамістів та вихованців Львівської школи, то підсумкова виставка творів мала ознаки витонченої західноукраїнської кераміки з її прагненням створювати наймодерновіші форми [1].

В останній рік ХХ ст. діяльність організаторів призвела до перетворення заходу на Національний симпозиум гончарства «Опішне–2000». Тогорічний практикум, на нашу думку, став найвизначнішим зібранням оригінальних майстрів зі всієї України, за всю історію опішненських мистецьких акцій. На порозі нового століття, серед тематичного розмаїття новостворених робіт, виокремилися твори особливого соціального звучання.

Тижні Національного Гончарного Здвиження в Опішному – «Здвиг», задекларовані як науково-мистецькі акції національного масштабу, з 2009 р., в оновлених формах різноманітних заходів, стали продовженням руху, започаткованого симпозиумами межі тисячоліть. Відповідно: ІНТЕРСимпозиуми кераміки в Опішному – поліфункціональні художні акції, що відбувалися в 2010–2014 рр., продовжили лінію попередніх творчих практикумів, маючи подібні мету та основні завдання.

Спільною рисою мистецьких симпозиумів на Полтавщині є їхня «керамічність». Це закономірний результат багатовікового культурного розвитку цих земель, як визначного українського регіону народного мистецтва, де гончарство здавна виступає чи не найголовнішим, найдревнішим ремеслом.

Відкриття в Полтавському національному технічному університеті ім. Юрія Кондратюка кафедри образотворчого мистецтва, де готуються художники-керамісти, – це своєрідне підтвердження значення Полтави як одного з національних культурних осередків, який бере на себе відповідальність за частку впливу на український мистецький процес. Ця ініціатива має головною метою сформувати вищу школу, що ґрунтується на полтавських мистецьких традиціях, але враховує найсучасніші мистецькі досягнення в галузі кераміки і образотворчого мистецтва взагалі, тобто сформувати повноцінну школу декоративно-ужиткового мистецтва.

Література:

1. Зіненко Т. М. Проблеми та перспективи мистецької кераміки України на межі тисячоліть / Т. М. Зіненко // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За роки 1996-1999. – Опішне: Українське Народознавство, 1999. – Кн. 4. – С. 160-167.
2. Перець О. О. Національна сутність як умова розвитку сучасного українського мистецтва / О. О. Перець // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2001 / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2001. – Кн. 1. – С. 174-177.
3. Перець О. О. Тенденції розвитку художньої творчості в умовах незалежної України / О. О. Перець // Миргородський керамічний технікум: історія, діячі, навчальний процес. Матеріали ювілейної наукової конференції. Миргород, 1996. – С. 32-34.

Соколюк Людмила Данилівна

завідувач кафедри теорії та історії мистецтва, доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія дизайну і мистецтва

ВТІЛЕННЯ ІНТЕЛІГЕНТНОСТІ, ЧУДОВОЇ ДУШІ ЛЮДИНА

Всеволоду Константинову – 90

Саме таким залишився в пам'яті Всеволод Федорович Константинов (1925–2007) – один з тих діячів мистецької освіти в Харкові, хто здійснював переорієнтацію профілю Харківського художнього інституту на художньо-промисловий. Це починалося в 1963 році, коли постала гостра необхідність повернути місту втрачену галузь його культури.

Константинов і став одним з головних діячів, хто здійснював цю місію. За рівнем професійних даних у 1963 році важко було б знайти рівного йому серед харківських фахівців. Дві вищі освіти – архітектора і художника-сценографа. Учень видатних українських митців О. Хвостенка-Хвостова і Б. Косарева. Навички практичної викладацької роботи в Харківському художньому училищі і Харківському інженерно-будівельному інституті. Так у вересні 1963 року Всеволод Федорович став завідувачем кафедри «Внутрішнє оздоблення будівель», згодом перейменовану в «Інтер'єр і обладнання», новоствореного Харківського художньо-промислового інституту, представляючи кафедру в одній особі.

Починалися мандри в невідоме. Де брати начальний план, програми, навчально-методичну літературу? В Україні Харківський худпром став першим і єдиним вищим навчальним закладом такого спрямування. Чималою перепорою ставала й інерція мислення викладачів художніх дисциплін. «Великодержавний станковим», як пізніше висловлювався Всеволод Федорович. І, мабуть, надзвичайна тактовність, терплячість, а головне високий професіоналізм стали в пригоді при подоланні цих негараздів.



Плодотворними тоді були і поїздки, до російських столиць. І в художньо-промисловому училищі в Москві (кол. Строганівському) з його давніми традиціями у даній галузі освіти, наявністю відповідних майстерень, висококваліфікованих кадрів, і в Ленінграді в Мухінському училищі (кол. барона Штігліца) з повагою ставилися до харківського фахівця, ділилися досвідом, програмами, яких і там не вистачало. Тоді не існувало поняття «це наша інтелектуальна власність», тобто нічого Вам не дамо.

Але хто міг допомогти вирішити проблему повної відсутності в Харківському худпромі навчально-виробничої і лабораторної бази? Розраховувати можна було лише на себе.

І Всеволод Федорович знаходить вихід: перші студентські проектні розробки інтер'єрів здійснювалась кафедрою прямо на місцях, на низці харківських заводів.

Проїшов деякий час, і невтомимий Константинов став проректором одночасно з навчальною і науковою роботи, а крім того, ще й за сумісництвом головним художником у Харківському театрі юного глядача. На посаді проректора він залишався біля 20 років. І можна впевнено стверджувати, що ніколи не переходив рису, що відокремлює справжнього фахівця від чиновника. Це була людина з надзвичайно високим рівнем ерудованості, тактовна, таким запасом професійних знань, які не тільки відповідали все новим і новим завданням, що поставали перед вузом на шляху розвитку художньо-промислової освіти в місті, а й ставали надійним гарантом у їх вирішенні.

Константинова можна, не замислюючись, віднести до типу «людина для інших», настільки він був безкорисливим. На себе просто не залишалось часу. Віддавши себе повністю щоденній, часом безвідрадної праці, але потрібній справі, якою займався, для себе він не отримав наукових ступенів. Та й часи тоді були інші. Це вже зробили натхненні ним співробітники, для яких він залишився втіленням справжньої інтелігентності, вихованості, високої професійності.

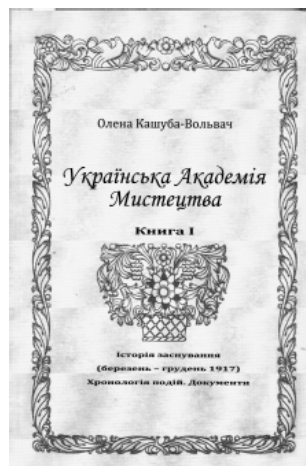
Соколюк Людмила Данилівна

*доктор мистецтвознавства, професор,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

ІСТОРИЇ УАМ ПРИСВЯЧЕНО

Рецензія на книгу: Кашуба-Вольвач О. Українська Академія Мистецтва. Кн. 1. Історія заснування (березень – грудень 1917). Хронологія подій. Документи. – Київ: «Фенікс», 2014. – 223 с.

Українська академія мистецтва була заснована у грудні 1917 року і стала першим довгоочікуваним вищим мистецьким закладом в Україні. До того українські мистці вимушені були здобувати професійну освіту або ж С.-Петербурзькій академії, що була єдиною вищою художньою школою на всю Російську імперію, і це у більшості випадків, або ж у Кракові чи інших європейських центрах. Започаткування УАМ відбувалося на тлі буремних подій в українській історії, пов'язаних з усвідомленням передовими політичними, громадськими, культурними діячами своєї національної особистості, в контексті боротьби з імперською залежністю на європейському



просторі і утворення нових молодих держав у Східній Європі – Польщі, Чехії, Угорщини після розвалу Австро-Угорської імперії. Втім з боку Російської імперії були ужиті всі можливі заходи, включаючи воєнну агресію, аби залишити Україну в колоніальній підлеглості.

Започаткування УАМ було лише однією з втілених програм по відродженню української національної культури, здійснюваних Центральною Радою. Незважаючи на неспокійний час, протягом одного року надзвичайного розмаху й широти досягло національне культурне будівництво. Було засновано українську державну капелу, державний симфонічний оркестр, «Молодий театр», українську національну оперу, український історичний музей, національну бібліотеку, архів тощо. І попри всі наступні переслідування, репресії 1930-х років, викоринити «український дух» імперія вже була не в змозі. Українська академія мистецтв, хоч і зазнавала спрямованих проти неї реорганізацій, змінювала назви, але вистояла. Наступного 2017 року її спадкоємниця сучасна НАОМА відзначатиме свій ювілей – 100-річчя від дня заснування. Монографія київського мистецтвознавця Олени Кашуби-Вольвач «Українська Академія Мистецтва» (Київ, вид-во «Фенікс», 2014) – чудовий подарунок своїй alma-mater до цієї знаменної дати. І це тільки перша книга, присвячена історії заснування (березень – грудень 1917 р.), в якій розроблена хронологічна таблиця подій, пов'язана з організацією УАМ, і наводиться досить велика кількість архівних документів, вперше виявлених і опрацьованих автором. Подальшу історію автор має намір продовжити в наступних виданнях.

Українська академія мистецтва стала предметом особливої уваги українських науковців з початку 1990-х років, з часів здобуття Україною незалежності і відкриття доступу до спецфондів. Увагу їй приділяли автор цих рядків у виданні «Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття» (Київ:НМК ВО, 1993), С.І. Нікуленко в захищеній у 1997 році дисертації в теперішній НАОМА «Становлення вищої мистецької школи в Україні (1917 – 1934)» і низка інших науковців, на яких посилається Олена Кашуба-Вольвач. Але, як справедливо засвідчує автор, ці публікації «й досі не дають повноцінної картини того, як засновувалася Українська академія мистецтва» (с. 9).

Організаційний процес створення академії розгортався на тлі докорінних історичних змін. Спираючись на досвід істориків, їхній аналіз окремих подій української революції, під час якої і відбувалось становлення вищої мистецької школи в Україні, О. Кашуба-Вольвач зосереджує свій дослідницький пошук на ретельному вивченні відомих і вперше знайдених нею документальних свідчень, об'єднуючи їх в один еволюційний ряд. Її науковий апарат засвідчує копітку працю автора над першоджерелами, а поданий текст не прозвучав би так переконливо, якби не супроводжувався таким уважним ставленням до фактів. Серед них чимало таких, на які вона першою звернула увагу, першою залучила до наукового обігу. Проаналізовано протоколи зібрань, пояснювальні записки, чернетки проектів статутів, поживклі аркуші

рукописних документів, помережаних різними почерками, газетні статті, що зберігають емоційне напруження подій. Для автора не існує фактів важливих і другорядних, зайвих подробиць, а вибудована нею картина притягує читача своєю наочністю і повнотою.

Особливої уваги заслуговує багатий ілюстративний матеріал. Тут і рідкісні фотографії учасників подій, виявлені автором і вперше наведені в книзі, світліни, що відтворюють події української революції в Києві, коли створювалась УАМ, фрагменти дотичних газетних, рукописних матеріалів, повідомлення про виставки тощо.

Закінчуючи, хочеться висловити надію, що монографія О. Кашуби-Вольвач «Українська академія мистецтва», перша книга якої побачила світ, буде гідно оцінена читачем і стане ще одним цінним внеском у дослідження «білих плям» українського мистецтва минулого століття.

Тищенко Галина Владимировна

*професор, зав. кафедрой «Дизайн тканей и одежды»,
Харьковская государственная академия дизайна и искусств*

КАФЕДРАЛЬНЫЙ РИМСКО-КАТОЛИЧЕСКИЙ ХРАМ УСПЕНИЯ ПРЕСВЯТОЙ ДЕВЫ МАРИИ Г. ХАРЬКОВА В КОНТЕКСТЕ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Ни один город на Украине не отличался таким разнообразием национального состава населения как Харьков. Издревле, расположенный на перекрестке торговых путей, он собирал за своими стенами представителей западных и восточных регионов Европы. Поляки, литовцы, белорусы, евреи, французы, бельгийцы, немцы, армяне, русские и украинцы уживались в нём как в одном добром доме.

Иностранцы переезжали сюда и по своей воле, и в результате переселений, которое осуществляло царское правительство. Так в XIX веке польского гражданского населения в городе было 3000 человек, а военного – 1500. Большая часть иностранного населения были христиане- католики.

Уже с начала XIX века вопрос о месте богослужений для них становится актуальным. В 1831 году на углу Мало-Сумской улицы (позже она стала называться Кокошкинской, ещё позже – улицей Гоголя) и Провиантского переулка (ул. Марьяненко) была построена первая на Слобожанской земле католическая церковь, освященная в честь Девы Марии – Царицы Святого Розария.

Вскоре это помещение перестало удовлетворять прихожан своими размерами, т.к. число католиков постоянно увеличивалось.

И в 1891 году в Харькове был построен римско-католический храм в честь Успения Пресвятой Девы Марии и благословлен во Славу Божию 15 декабря того же года. 26 июля 1892 года, по сохранившимся архивным сведениям, викарным епископом Симоном из Петербурга был посвящен его главный алтарь.

В XX веке более половины столетия храм использовался не по назначению. В послевоенный период он был складским помещением кинопроката и только в конце 1991 года возвращен верующим, хотя 7 января этого года отцом Юрием Зиминским МІС была осуществлена первая литургия на ступеньках этого храма.

Начался новый этап в духовной жизни прихода и его прихожан, начались восстановительно-реставрационные работы. Реставрировался фасад, но особое внимание было уделено организации и оформлению интерьера.

Римско-католический собор Успения Пресвятой Девы Марии в Харькове в процессе реставрации собрал в своих стенах произведения монументального искусства, помогающие ощутить это неповторимое дыхание веры. В алтаре установлена скульптура Девы Марии, выполненная в конце XIX века из мрамора в Италии (?). Имя автора нам, к сожалению, не известно. Эта реликвия принадлежала Храму в дореволюционное время, и теперь она вновь обрела здесь свой истинный дом.

Сохранились иконы святого Иосифа Обручника и святого Антуана Падуанского, но они находятся в музее. Для храма выполнены с них копии студентами ХГАДИ Мироненко Арсением и Севрюковым Виталием под руководством педагогов академии зав. кафедрой реставрации Долуды Анатолия Александровича и Берестюк Натальи Владимировны (1970–2015).

Витражные композиции харьковского храма Успения Пресвятой Девы Марии выполнены в нем впервые в классической технике свинцового паяного витража с росписью в традициях средневековых готических витражей. Это обусловлено тем, что витражи в дневное время озаряют пространство собора, а в вечернее время воспринимаются на фасаде здания и должны быть в едином стиле с архитектурой. Первые витражи «Успение Божьей Матери» установлены в алтарной части в 1997 году и являются храмовыми иконами.

В оконных проемах нефа раскрываются сюжеты Нового Завета. Витражи северной стороны повествуют о главных эпизодах в жизни Богородицы. «Благовещение» изображает Архангела Гавриила, представшего перед Девой Марией с Благой Вестью о предстоящем рождении Иисуса Христа. На втором витраже представлены два сюжета: «Обручение Марии и Праведного Иосифа» и «Встреча Марии и Елизаветы». На третьем витраже – «Рождество Господне», на четвертом – «Сретение Господне» (Представление рожденного Иисуса Христа в Храме) и «Бегство в Египет».

На южной стене в окнах представлены сюжеты славного и скорбного пути последних дней земной жизни Иисуса Христа. На первом витраже два сюжета «Въезд в Иерусалим» и «Несение креста», на втором – «Распятие Иисуса», на третьем «Оплакивание» и «Погребение», на четвертом – «Воскресение Иисуса Христа».

Витражи выполнены Александром Фёдоровичем Прониным (1934–2002) и Галиной Владимировной Тищенко, профессорами Харьковской государственной академии дизайна и искусств, членами Национального Союза художников Украины (при участии В.А. Пронина) в период 1995–2004 гг.

В 2002 году в Украине по решению Ватикана была организована Харьковско-Запорожская епархия с центром в г. Харькове. Храм Успения Пресвятой Девы Марии получил статус кафедрального. Возглавил епархию Епископ Ординарий Станислав Падевский OFM Сар. К этому времени (май 2002 г.) относится начало росписи свода Храма, посвященной Славным тайнам святого Розария. Роспись выполнена Г.В. Тищенко (при участии И.М. Икола).

В марте 2007 года роспись была завершена, леса сняты. Славные Тайны Розария получили в храме свое зрительное воплощение.

В 2009 году на землях, прилегающих к храму, началось строительство резиденции Епископа Харьковско-Запорожской диоцезии (епархии). Архитектурный проект Владимира Евгеньевича Новгородова был одобрен и рекомендован к реализации.

Таким образом, построенный в XIX веке религиозный центр католиков римского обряда, разоренный и возрожденный в XX веке, получил свое полное логическое и художественное завершение в XXI веке, и стал одним из значительных духовных центров в г. Харькове.

Філатова Марина Іванівна

*аспірант кафедри теорії і історії мистецтв,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК АНГЛІЙСЬКОЇ ТА РОСІЙСЬКОЇ САТИРИЧНОЇ ГРАФІКИ 1810-Х РР.: НА БАЗІ КОЛЕКЦІЇ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

Проблема взаємозв'язків англійської та російської політичної карикатури початку XIX ст. є вкрай важливою, проте недостатньо дослідженою. Колекція Харківського художнього музею дає змогу дещо прояснити це питання. У другій половині XIX ст. взаємозв'язків англійської та російської карикатури торкався Д. І. Ровінський, котрий звернув увагу на певну суголосність сюжетів, композицій у художників обох країн [4, 5]. Про це ж пишуть В. Верещагін та К. Кузьмінський [1, 2]. На думку останнього, російські майстри, в основному, були під західним впливом. Г. Ю. Стернін у загальних рисах порівнює англійську та російську сатиру [6]. Дослідник стверджує, що історична ситуація зумовила «более целеустремлённый и боевой характер» російської карикатури [6, с. 61]. Російські художники, зазначає автор, створивши гротескову схему образу Наполеона, менш, ніж англійські, займалися розробкою його іконографії. Причому, вважає Стернін, вказаний образ у російських сатиричних аркушах набув пророцького сенсу, як персоніфікація зла у народному лубку [6, с. 63].

Основними напрямками розгляду питання є: по-перше, це вивчення випадків взаємного копіювання і вільнішого повторення композицій; по-друге, аналіз інтерпретації англійськими і російськими художниками схожих мотивів, тем, сюжетів; по-третє, дослідження моментів схожості та відмінності на внутрішньому образно-смысловому рівні.

Взаємодія англійської та російської політичної сатири була історично обумовлена боротьбою народів з Наполеоном. Професійна карикатура в Росії, що сформувалася у самостійний вид образотворчого мистецтва у період Вітчизняної війни 1812 року, виникла у зв'язку з національно-патріотичним піднесенням широких верств населення, і її особливо активний бойовий характер повністю відповідав суспільним настроям, що панували в Англії, яка була постійним найнепримиреннішим ворогом наполеонівської Франції. Крім того, для англійських сатириків твори російських художників 1812 – 1813 рр. були своєрідними карикатурними репортажами з місця головних подій того часу. З іншого боку, російська професійна сатирична графіка на відміну від англійської не мала власної глибокої традиції, і тому на неї мали вплив і пути досягнення англійських майстрів.

У колекції Харківського художнього музею зберігається твір Джорджа Крукшенка, що є точною копією оригінального російського аркуша «Для куріозу ребятишкамъ бирюлекъ принесъ» (3 січня 1813 р.) [5, Т. II, с. 205, № 489]. Робота російського майстра належить до типу популярних в російській сатирі патріотичних зображень подвигів героїв, що прославляли в узагальнених «мужицьких» образах народну силу, хоробрість і які стверджували неодмінність перемоги над ворогом. За своєю ідейною спрямованістю карикатура близька фольклорному образотворчому мистецтву. Проте її грубуватий народний гумор був перетворений художником у дієву зброю політичної боротьби. Твору властива пряма безпосередня орієнтація на глядача: не випадково ратник повертає з посмішкою своє обличчя. Однозначний сенс аркуша, в якому немає будь-яких натяків, сприймається відразу. Позитивний ідеал героя тут ясно виражений. У гротесковому контрасті до нього знаходяться маленькі карикатурні фігурки французів, насаджених на багнет, та тих, які висять на рушниці. Точно повторюючи роботу російського майстра, Дж. Крукшенк додав до неї свій підпис, немов адаптуючи аркуш до англійських смаків, – «Російський грубіян, який повертається зі своїх спортивних занять», – у якому звучить кепкування над персонажем, а зовсім не захоплення його силою. Можливо, тут виявився момент суб'єктивний; професійна пристрасть до окарікатурювання, але скоріш за все тут зіграло свою роль те, що для англійської публіки Росія залишалася варварською країною.

Інший твір Дж. Крукшенка з фондів музею – «Відступ французьких генералів» (8 травня 1813 р.) – є вільною копією аркуша І. Терєбєнева «Ретирада французьких генералів» [5, Т. II, с. 158, № 387]. Сатира Терєбєнева реалістичніша. Не вдаючись до гротескності, гострого шаржування облич та фігур, що поспішно втікають, замерзлих генералів у безглуздому одязі, майстер використовує комічність самої ситуації, яка не виглядає неймовірною. Крукшенк, зберігаючи загальну композицію російського оригіналу, значно підсилює зовнішню карикатурність у зображенні всіх персонажів: як людей, так і коней.

У 1812–1813 рр. в англійській політичній карикатурі посилюється, мабуть, під російським впливом, популярність певних фольклорних образів. Англійським варіантом російського Вавили Мороза з'явився Джек Мороз (Jack Frost), або Генерал Мороз (General Frost). Наприклад, карикатура Уільяма Ельмса «Генерал Мороз голить Малюка Боні» (1 грудня 1812 р.). Проте якщо в патріотичних листах російських художників фольклорні персонажі з'являлися найчастіше в простонародній подобі героїв та силачів, що втілювали потужність народного духу («Російський мужик Вавила Мороз на заячому полюванні» [5, Т. II, с. 205, № 490]), то в англійській сатири вони часто показувалися у символічному, гротесково-фантастичному вигляді, як страшні чудовиська («Генерал Мороз голить Малюка Боні»).

Англійській роботі «Союзна цирульня, або Боні у мильній піні» (25 листопада 1813) [4, Т. I, стовп. 211, № 930]. близький аркуш Терепенева «Англійська бритва». Перший твір – курйозна жанрова, живо передана багатофігурна сценка. І. Терепенев спрощує композицію, робить її фрагментарною і лаконічнішою; емоційно стримано характеризує персонажів, особи яких здаються безпристрасними, а їхні рухи скутими, але художник грубо окарікатурює особу Наполеона, змальовує його карликом з непропорційно величезною голою головою.

Наявний матеріал колекції Харківського художнього музею дозволяє зробити певні висновки: 1. безумовний сам факт активних контактів англійських та російських майстрів графічної політичної сатири у 1812 – 1813 рр. Поза сумнівом, ця взаємодія збагатила англійську та російську карикатуру образами, сюжетними і композиційними мотивами. Співставлення їхньої інтерпретації у творах англійських та російських художників яскраво виявляє національну своєрідність сатири обох країн. Російська карикатура тісніше пов'язана з образотворчим фольклором; у ній різкіше відчувається її народний характер. У англійській сатиричній графіці, довшою за формою, сильніше виражена суб'єктивна складова, вільніше, гнучкіше та ширше використані специфічні особливості мови карикатури як жанру графічного мистецтва.

Література:

1. Верещагин В.А. Русская карикатура и Отечественная война. Терепенев, Венецианов, Иванов. – СПб.: Изд.тип. Сириус, 1912. – 180 с.
2. Кузьминский К. С. Отечественная война в живописи //В кн.: Отечественная война и русское общество. – М.: Изд. т-ва. И.Д. Сыткина, 1911, Т. V. – С. 192–235.
3. Липранди И. П. Опыт каталога всем отдельным сочинениям по 1872 год об Отечественной войне 1812 года. – М.: Университетская типография, 1876. – 132 с.
4. Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов: Т. I – IV. СПб.: Тип. Импер. Акад. наук, 1886.
5. Ровинский Д.А. Русские народные картинки : Т. I–IV. СПб.: Тип. Импер. Акад. наук, 1881–1893.
6. Стернин Г. Очерки русской сатирической графики. – М., Искусство, 1964. – 336 с.

Чурсін Олександр Вікторович

*кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри живопису,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

ЕСТЕТИКА СУЧАСНОГО ПЛЕНЕРНОГО ПЕЙЗАЖУ УКРАЇНИ

Сучасному реалістичному мистецтву притаманна велика кількість пошуків художнього вирішення творів. Багато мистців пейзажу все більше звертаються до безпосередньої роботи на природі, створюючи найголовніше русло пейзажного живопису сьогодення. Цьому сприяє організація численних мистецьких пленерів в різних куточках України, які стають все більш популярними і які, в сутності, працюють на поглиблення і утончення реалістичного пейзажу. У деякій мірі можна говорити про сучасний пленерний рух як певний тип живописної образотворчої культури, що зумовлює певне розуміння часу.

Аналізуючи творчість провідних українських художників-пленеристів, можна виділити певні тенденції, які створюють естетику сучасного пейзажу, ту атмосферу, в якій створюються і якій належать пленерні твори.

Починаючи з середини 1990-х років ХХ ст., виокремився цілий напрямок – пленерний пейзаж, що створюється цілком і повністю у «польових» умовах. Такий тип творів можна назвати «етюд-картина», оскільки він часто будується на естетиці незавершеності, певної недомовленості, на передачі загального враження від природи, емоціональному осмисленні. На відміну від робіт, створених повністю у майстерні, доведених композиційно для передачі специфічного художнього образу, які включають засоби графіки, технології станкового і монументального живопису, «етюд-картину» відзначає безпосередність передачі першого враження, першого погляду, емоційність. За сміливими динамічними, а часом і фрагментарними композиційними рішеннями таких творів можна бачити тремтливие відношення до самої природи, до її колірних відношень і лінійної пластики. Сам засіб виконання пленерних творів народжується у самому процесі роботи, у якійсь мірі є спонтанним, продиктованим самою природою. Створене «на місці», за певний час, передаючи практично одну мить, ніколи не буде відтвореним у майстерні спеціально. Безпосередній етюд на пленері принципіально приймається художником за кінцеву мету творчості.

На противагу «композиційному» пейзажу, «етюд-картина» містить в собі момент гри, певної легкості, при чому використані техніко-технологічні прийоми застосовуються виключно для різноманітності художнього виконання при роботі з природи. Ці засоби мають право на життя у пленерній роботі – хоча і більш стихійно, спонтанно, у тому числі у зв'язку з обмеженим часом для роботи, що доволі характерно для пленеру. Для мистців, що створюють пленерні твори, найважливішим є емоційний вплив кольору і фактур на вираз настрою, отриманого від споглядання певного куточку природи. У цьому, на наш погляд, закладене саме завдання такого типу творів, які, розвиваючи тонку пластику дійсності, стали явищем необхідним, що відповідає потребам часу.

При цьому варто зазначити, що існує велика кількість можливих композиційно-технічних реалізацій натурального «етюду-картини», коли сам естетичний принцип таких творів реалізується достатньо різноманітно. Принципами її побудови можна назвати динамізм (експресію), умовність, застосування різноманітних технологічних прийомів, ступінь деталізації, що певною мірою можуть відтворювати і ступінь віддаленості від характерної виразності самого плернерного мислення.

В умовах плернеру – максимальної мобілізації творчої напруги, обробка натурального матеріалу стає максимально стиснутою. Художник буквально фіксує «екстракт» натурної інформації, яка у подальшому впливає на глядача, підкреслюючи зв'язки, що існують у природі. При цьому кольори, пов'язані «єдиним знаменником» вибудовуються у відношеннях, що визиває особий ефект «свічення» кольору, певної «духовної наповненості» у картині.

Одними з найбільш характерних мистців сучасного реалістичного плернерного пейзажу можна назвати Анатолія Зорко (Київ), Юрія Вінтаєва (Харків), яким притаманні живописна експресія і виразність, динамічне застосування кольору, намагання максимально урізноманітнити дотик пензлю до полотна. Можна виділити прагнення згармонізувати колорит шляхом посилення колірної зв'язки – звідси «сріблястість» А. Зорко («Шторм у Балаклаві» (2006), «Зимове сонце» (2011). Іншим роботам майстра притаманні більш яскраві колірні сполучення, однак все ж у характерному для нього стриманому колориті («Ранок. Блакитна бухта» (2010), «Яхт-клуб» (2005)). Ю. Вінтаєв при збереженні складності колориту, що дає особисту колірну динаміку, досягає співставлення найбільш напружених кольорів максимальної колірної різниці («Квітучий олеандр» (2006), «Золота балка» (2008), «Весна в горах» (2010)).

Інакше розуміє застосування кольору О. Ольхов (Київ). Будуючи відношення на світлих сірих тонах, він підкреслює їх тонкі відтінки, перетворюючи ахроматичний колір у повноцінний засіб живопису, що створює відчуття залитого надзвичайним світлом простору, задає певний «святковий» настрій («Перший сніг на Андріївському узвозі» (2007), «Стара брама» (2010), «Зимове село» (2010)).

С. Репка (Київ) знаходить достатньо динамічні колірні співставлення, однак прагне не до нюансування різноманітних сірих, як А. Зорко або А. Ольхов, а до достатньо звучного колірному тону, що задає особливе враження дзвінкості, чистоти заповненого вологим повітрям простору у його морських краєвидах («Тиха бухта», 1991), руху повітря у пейзажах рідної землі («Дзвінке літо», 2003). Природа часто немовби підпорядковується його почуттям жалю або радості.

Особливо м'якою гармонією відрізняються роботи О. Чердніченко (Суми), написані максимально реалістично, сповнені колірною напругою, глибоких колірних співставлень («Весняна вода» (2013)). Характерним для нього є наповнення пейзажних мотивів певним композиційним сюжетом –

навіть безпосередньо написані з натури, вони проникнуті настроєм, уявляють собою певне оповідання («Вечірнє сонце» (2010), «Біла млина» (2008)).

Варто вказати, що сучасний стан пейзажу виявляється визначеним історичними передумовами, на тлі глибоких художніх традицій, що йдуть від С. Васильківського, П. Левченка, М. Ткаченка, М. Беркоса, І. Труша, М. Бурачека, С. Шишка, Ф. Захарова, В. Бернадського, М. Глущенко, А. Кашшя. Можна стверджувати, що існуюча традиція плернерного красвиду реалізується все більшою кількістю засобів, які розкривають її, ще більше втілюючи її внутрішні принципи. Плернерне мислення – реалістичне в своїй суті, стверджує ці принципи – безпосередності вражень і нескінченних варіантів відношень кольору, відображення природи у її концентрованому сутнісному вигляді, розвиваючи їх подалі за рахунок більш глибокого розуміння. Можливо, цим можна пояснити таке велике розмаїття колірно-колористичних вирішень у сучасному плернерному пейзажі. В цьому можна бачити баланс традиційного і новаторського, культурно обумовленого і творчого початків плернерного живопису.

Ми спостерігаємо трансформацію художньої позиції 20 століття, її зміну під впливом економічних та соціально-політичних умов. В наш час пейзаж відчув можливість широкого пошуку, впливу інших, не менш цікавих художніх рішень, можливість ствердження найбільш високих національних, культурних і духовних цінностей.

Шафран Роксолана Степанівна

*канд. мистецтвознавства, доцент,
Львівська національна академія мистецтв*

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ МИСТЕЦЬКОГО ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА (ТРАДИЦІЇ, РЕФОРМИ, ПЕРСПЕКТИВИ)

У культурогенезі суспільства кінця ХХ століття освіта – потужна, розгалужена і всеосяжна система. Вона є однією з найскладніших та найспецифічніших сфер людської діяльності. Саме освіті цивілізація відводить пріоритетне місце у вихованні і формуванні світогляду громадянина, патріота і, звичайно, фахівця; на неї покладаються функції рушія прогресу.

Особлива роль у державотворчих процесах, що відбуваються в Україні на межі ХХ та ХХІ століть, належить системі мистецької освіти як специфічної освітньої галузі. Функціонування системи мистецької освіти пов'язано передовсім із діяльністю мистецьких навчальних закладів. Саме через них як таких, що успадкували глибинні культурно-просвітницькі традиції, реалізуються актуальні завдання збереження духовного багатства нації, формується естетична культура особистості, нації загалом.

В повідомленні розглядаються теоретичні основи існування і особливості шляхів інтеграції системи мистецької освіти до європейського соціально-

культурного простору. Визначено місце і роль системи мистецької освіти в галузі культури, її зв'язки з елементами – підсистемами мистецтво, освіта. Досліджено зміст мистецької освіти, структуру побудови та основні чинники її функціонування. Показано трансформацію поглядів на місце і роль центральних органів управління сферою культури і мистецтва, в культурогенезі нового постіндустріального суспільства.

В основі проведеного аналізу визначено необхідність збереження традицій системи та методики організації підготовки кадрів з мистецьких напрямів, запровадження нових спеціальностей і напрямів підготовки з метою інтеграції у світовий культурний простір.

Визначено подальші шляхи удосконалення системи підготовки мистецьких кадрів, піднесення ролі мистецьких закладів освіти у формуванні культури суспільства, збереженні культурних традицій, поєднанні їх з вирішенням проблем інтеграції культури України в світову систему, проектуються можливі шляхи розвитку системи.

МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ СТУДІЇ З ДИЗАЙН-ОСВІТИ

Більдер Наталія Трифонівна

ст. викладач, доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТОК НАВИЧОК САМООЦІНЮВАННЯ В ПРОСТОРІ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

Студентський вік, як і будь-яка інша стадія життєвого циклу людини, має свою неповторну специфіку, і це обумовлює актуальність дослідження особливостей самооцінювання студентами учбової діяльності.

Серед найважливіших утворень у структурі спрямованості особистості студентів є ціннісні орієнтації та самооцінка. Вивчення суті та функцій ціннісних орієнтацій вважається частиною значно ширшої проблеми – самооцінювання, що формулюється як «образ Я» (один із найдійовіших регуляторів поведінки особистості). Самооцінка різних компонентів особистості може перебувати на різних рівнях стійкості, адекватності, зрілості.

Відповідно до Закону України від 1 липня 2014 р. №1556-VII «Про вищу освіту», [1] з метою забезпечення академічної автономії, підвищення якості освіти та наближення України до Європейського простору вищої освіти, забезпечення якісної підготовки фахівців ВНЗ перелік дисциплін навчального плану визначає самостійно навчальний заклад, а студентам надано можливість самим обирати, які предмети їм цікаво послухати для загального розвитку. Передбачається, що вибір дисциплін буде здійснювати саме зріла особистість.

Самооцінювання є необхідним елементом особистісно-орієнтованої методики, що ставить перед собою задачу пошуку нових форм контролю, які виходять від самих студентів.

Необхідність сполучити колективний процес навчання з індивідуальними запитами студентів художнього вузу вимагає ретельного вивчення процедур особистісного й навчального самооцінювання. При цьому необхідно розмежувати мотиваційні фактори особистісної самооцінки і навчальне самооцінювання суб'єктів навчання в художньому ВНЗ.

Кожен досвідчений викладач-практик у процесі педагогічної діяльності так чи інакше виробляє для себе і для своїх студентів основні параметри і критерії оцінки. Доведені до зведення учнів на перших же заняттях по предмету, вони стають основою, орієнтиром для оцінювання і самооцінювання, тобто перетворюються у своєрідний оцінний контракт [2].

На жаль, більшість українських студентів не має досвіду самостійної оцінки своєї навчальної діяльності [3]. Тільки спеціальна підготовка протягом певного початкового періоду і завдання чітких параметрів самооцінювання,

де передбачено всі аспекти позитивного і негативного стимулювання, можуть у цьому випадку додати самооцінці елементи об'єктивності і співвіднести її з підсумками формального контролю.

Обов'язковою вимогою є психологічна прийнятність, умотивованість самооцінки, яку легко може обчислити самостійно кожний студент на основі критеріїв, що задаються. У такій формі вона, по-перше, перетворюється в засіб фокусування зусиль студента на найбільш складному і важливому елементі засвоєння, по-друге, виступає підтвердженням його гіпотез про власні можливості, по-третє, стає важелем керування навчанням, а також важливим виховним і освітнім механізмом, який базується на прийнятій суб'єктом на себе відповідальності. Саме в цьому змісті вона є для студента способом пізнання, твердження і розвитку свого «Я» [3].

У запропонованій відповідно до кредитно-модульної системи організації навчального процесу системі самооцінка є комплексною, обумовленою сумою результатів, отриманих за правильне виконання декількох завдань.

Для забезпечення волі вибору, в 2014-2015 навчальному році, в ході вивчення дисципліни «Основи психології і педагогіки», студентам 4 курсу факультетів «Дизайн» і «Дизайн середовища» ХДАДМ була надана можливість вийти на бажаний рівень планованої самооцінки навчальної діяльності. В пакеті методичних матеріалів по вивченню дисципліни «Основи психології і педагогіки» – низка завдань і питань різного рівня складності, критерії самооцінювання навчальних завдань. Більшу кількість балів можна «заробити» при виборі завдань творчого рівня. Вибір складності завдань – вільний. Щоб «закрити» модуль, достатньо виконати низку завдань нижчого рівня складності.

Аналіз виконання завдань першого модуля показав, що деякі студенти не ознайомились із методичними вказівками і критеріями оцінювання, самооцінили виконання завдань за трьохбальною, а не 30-бальною шкалою: «задовільно», «добре», «відмінно»; більшість – вибрали завдання нижчого рівня складності, але їх самооцінки виявилися, щодо обговорених критеріїв, неадекватно високими, що свідчить про завищений рівень домагань.

Отримані результати не є статистично достовірними, але дозволяють дійти до досить невтішних висновків: на сьогодні не всі студенти готові до адекватної особистісної самооцінки.

Ситуація реального вільного вибору навчальних дисциплін, без серйозної підготовчої роботи по формуванню навичок самооцінювання, може спровокувати студентів на пошуки найбільш легких шляхів одержання позитивної оцінки навчальної діяльності.

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. Давер М. В. Система самооценочных контрактов в личностно-ориентированном обучении [Електронний ресурс] /М. В. Давер. – С. 68-73. – Режим доступу до журн.: <http://psyjournals.ru/authors/26366.shtml>

3. Штепа О. Феномен особистісної зрілості [Електронний ресурс] // Соціальна психологія. – 2005. – № 1 (9). – С.62-77. – Режим доступу до журн. : <http://www.twirpx.com/file/584495/>, вільний.

Більдер Наталія Трифонівна

ст. викладач, доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

КОМАНДНА РОБОТА СТУДЕНТІВ ПРИ ОРГАНІЗАЦІЇ ПРОЕКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ

На сьогодні соціально-економічна дійсність України характеризується усе більш жорсткою конкуренцією суб'єктів у просторі ринків технологій, товарів і послуг в умовах економічної кризи, тому підвищення ефективності використання дизайну як інтегральної інноваційної діяльності, обумовлює необхідність при оптимізації сучасної системи дизайн-освіти в Україні у відповідності із світовими тенденціями професійної освіти й потребами ринку фахівців для високотехнологічних виробництв враховувати сучасні тенденції організації спільної проектної діяльності.

Діяльність в області дизайну, у широкому змісті цього слова, є проблемно-орієнтованою, спрямованою на реалізацію потреб кінцевого споживача продукту дизайну-процесу; створення продукту як міждисциплінарна діяльність потребує професійної організації й ефективного управління [1]. Для ефективної діяльності у сфері графічного дизайну на сьогодні необхідні художні навички, системний підхід, навички управління креативними проектами і розуміння нюансів поліграфічного виробництва.

Відповідно до цього актуальною проблемою є підготовка майбутніх фахівців, здатних об'єднати свої зусилля в процесі вирішення певного типу завдань, з метою вироблення проектною командою найбільш адекватного ситуації рішення і швидкого їх досягнення. Проектні команди – реально функціонуючі структури, які все частіше використовуються для ефективного виконання роботи. Для людей, здатних працювати в команді, притаманна наявність певних навичок, які дозволяють ефективно взаємодіяти в умовах швидкої мінливості організаційної ситуації [2].

Студенти 4 курсу харківської державної академії дизайну і мистецтв (факультет «Дизайн», спеціалізація «Графічний дизайн») в ході вивчення дисципліни «Організація проектної діяльності у дизайні» набувають навички організації спільної проектної діяльності, участі у роботі проектних команд по створенню об'єктів дизайну, навички проектного управління.

У весняному семестрі 2014-2015 навчальному році студентам 4 курсу ГД Харківської державної академії дизайну і мистецтв була надана можливість участі у роботі тренінгових груп. Тренерами – стажистами (під керівництвом автора) були студенти 5 курсу Міжрегіональної академії управління персоналом, які опановують спеціальність «Практична психологія». В рамках переддипломної практики студентів-психологів було проведено тренінг «Управління проектами» за авторською програмою.

Основні завдання тренінгу: формування й розвиток навичок успішної взаємодії членів команди в різних ситуаціях; розвиток навичок прийняття групових рішень; підвищення рівня особистої відповідальності за результат; формування навичок об'єктивного моніторингу виконання проекту.

Базові компетенції, які спрацьовувалися у вправах: персональна відповідальність у команді, делегування повноважень, розв'язання проблем, конфліктів, створення довірчих відносин, навички мотивації й впливу, написання односторінкового документа, що визначає предметну область; документування критеріїв успіху; обчислення тривалості і встановлення послідовності робіт.

Висновки. Ефективний розвиток студентської команди дозволяє організувати спільну діяльність на основі співробітництва, удосконалювати командну взаємодію, формувати командні відносини, розвивати згуртованість, творчу активність і самореалізацію студентів при організації проектної діяльності у дизайні. У подальшому планується проводити з вивчення командної взаємодії в процесі управління проектами по створенню об'єктів дизайну при організації навчального процесу у закладах художньої освіти.

Література:

1. Ульрих, К. Промышленный дизайн: Создание и производство продукта /К. Ульрих – М.: Вершина, 2007 — 448 с.: ил.
2. Ивлев А.В. Развитие студенческой команды в образовательном процессе вуза. [Электронный ресурс] /А.В. Ивлев дис. канд. пед. наук : 13.00.08 Магнитогорск, 2006. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/prof-obrazovanie/razvitie-studencheskoj-komandy-v-obrazovatelnom-processe-vuza.html>, свободный. – Загл. с экрана.

Бокарева Юлія Сергіївна, ст. викладач кафедри МСТ
Дейнеко Жанна Валентинівна, к.т.н., доц. кафедри МСТ
Харківський національний університет радіоелектроніки

ПРОБЛЕМАТИКА ФОРМУВАННЯ ПРОФІЛЮ ПРОФЕСІЙНИХ ІНТЕРЕСІВ

На сьогодні проблематика виховування, освіти, культури та мистецтва виходить на перший план, це пов'язано з тим, що сучасна освіта має розкривати сьогоднішню, творчу, культурну людину. У зв'язку з цим найбільш перспективною є концепція неперервної освіти у продовж всього життєвого шляху. Характерною рисою неперервної освіти є гнучкість та всеосяжність у часі та просторі. Сучасні абітурієнти, в цілому, мають низький рівень загальнокультурної підготовки, тому що у середній школі недостатньо уваги приділяється творчій орієнтації школярів, не формується свідомо потреба розвивати особисту культуру. На перший план у школярів виходять прагматичні цінності та матеріальний добробут; естетичні та соціокультурні цінності, що стосуються актуальних проблем сучасної людини не сприймаються молоддю як необхідні завдання їх діяльності.

Метою цієї роботи є необхідність привернути увагу до перспективних концепцій сучасної освіти, однією з умов якої є формування впродовж на-

вчання у закладах освіти відповідного профілю професійних інтересів, які, по-перше, уможливають зосередитися на обраній професії, спонукають прагнення більш глибоко проникнути в її суть; по-друге, за обставин «усвідомленої значущості», сприяють ґрунтовнішому оволодінню навчальними дисциплінами та професійними навичками; по-третє – посилюють бажання особистості постійно здобувати нові знання, удосконалювати професійні вміння та професійно значущі особистісні якості, тобто забезпечують потяг до професійної самоосвіти й саморозвитку.

Актуальність роботи полягає у виявленні сучасних педагогічних технологій, характерних для дизайн-освіти.

У середині ХХ століття поступово розвивалась теорія дизайн-освіти, яка привела до якісного перевороту і фактично сформулювала дизайн-освіту у сучасній формі як дисципліну та технологію, що підтримує індивідуальний розвиток пізнавальних процесів. Це полягає у структурованому підході, який забезпечує контроль студента за поступово розвиваючим учбовим процесом у здобутті когнітивних навичок. Та має відкритий підхід, що фокусується на самостійності та самоорганізації студента, на цілісному завданні. Разом з традиційними системами дизайн-освіти та технологіями неперервного проектування, значне місце займають експозиційні та конкурсні технології, які є інструментом освоєння предметно-просторового середовища і представляють собою мотивацію творчої ініціативи. Основні положення сучасної дизайн-освіти є:

- виховання сучасної людини з опорою на світові культурні цінності;
- неперервна пропедевтика;
- практикуючий педагог, що має здатність викладати в режимі імпровізації та володіє авторськими педагогічними технологіями;
- формування у студентів цілісної картини сучасності;
- формування адекватної оцінки своїх робіт на основі застосування колективної форми організації учбового процесу.

Крім цього треба пам'ятати, що дизайн-освіта пов'язана з можливістю організувати для студентів інформаційно-освітній простір, у якому вони повніше розкрили свої можливості та здатності, проявляли необхідні особистісні якості. В умовах формування глобального інформаційного простору поняття освітній простір є неперервним та безперервна безліч індивідуальних форм навчання. Це має сенс у інформаційній системі, що має такі критерії як цілеспрямованість, швидкодійність, економічність, самостійність у освоєнні нового матеріалу. Інформаційно-освітній простір є простір для здійснення особистих змін людей у освітніх завданнях на основі сучасних інформаційних технологій.

Таким чином, сучасні педагогічні технології є актуальними та обумовлені соціальними, культурологічними, історичними та психологічними передумовами.

Гегер Анна Дмитрівна

аспірант каф. дизайну інтер'єру, Національний авіаційний університет, м. Київ

ДО ПИТАННЯ ПРО МАТЕМАТИЧНІ ПРИЙОМИ ФОРМАЛІЗАЦІЇ СТРУКТУРИ ВІЗУАЛЬНИХ РЕКУРСИВНИХ СИСТЕМ В ОБ'ЄКТАХ ДИЗАЙНУ

Актуальність. Математична формалізація структур візуальних рекурсивних систем (ВРС) в об'єктах дизайну лягає в основу формування комплексної ієрархічної моделі ВРС для дизайн-проекування.

Новизна. Виявлення типових структур ВРС в об'єктах дизайну та опис математичних прийомів їх формалізації.

Постановка задачі. На основі системного аналізу ВРС в об'єктах дизайну, виявити та формалізувати типи структур ВРС.

Методика дослідження. В ході дослідження застосовано емпіричні методи, методи порівняльно-типологічного та системного аналізу.

Основні результати. Під рекурсією в широкому сенсі розуміють такий спосіб організації системи, при якому вона, в окремі моменти свого розвитку, створює власні точні та/або змінені копії і включає їх в свою структуру [1, с. 66-67.]. Візуальна рекурсивна система (ВРС) – це сукупність композиційних елементів, впорядкованих у відповідності з правилами, на основі зв'язків, що зумовлюють появу рекурсивності в об'єкті дизайну.

Зв'язки ВРС це співвідношення елементів системи, на основі взаємозалежності та взаємообумовленості. Зв'язки характеризують чинники виникнення, збереження цілісності та властивостей системи, шляхом визначення особливості взаємодії системних копій між собою.

Розмежовуємо три основні групи структур ВРС в об'єктах дизайну: лінійні, ієрархічні та циклічні.

До лінійних структур відносимо ланцюг. Ланцюг – шлях послідовних викликів зі зв'язками між суміжними елементами системи. Такі ВРС характеризуються викликом однієї копії на одному рівні (рис. 1:1).

Ієрархічною структурою ВРС, що викликає себе більше одного разу на одному рівні, є дерево (рис. 1:2). Деревом являє собою скінченну множину, що складається із одного або більше вузлів, таких, що містять базову систему – корінь дерева; інші вузли відображають підсистеми, що попарно не перетинаються, кожна з яких також є деревом.



Рис. 1. Структура ВРС в об'єктах дизайну:

- 1 – лінійна структура: ланцюг; 2 – ієрархічна структура: дерево;
3 – циклічна структура: повний цикл; 4 – циклічна структура: неповний цикл;
5 – циклічна структура: неповний цикл з додатковою ланкою*

Циклічні структури ВРС побудовано на основі явища зворотного зв'язку. Розмежовуємо повний цикл, неповний цикл та повний цикл з додатковою ланкою. Повний цикл базується на основі явища негативного зворотного зв'язку. Таким чином ВРС містить елемент, що відображає вихідний сигнал, або дублює систему. Наприклад це рука, що малює руку (рис. 1:3).

Системи на основі неповного циклу виникають, наприклад, при використанні в якості елементів дзеркальних поверхонь. При цьому, дзеркало може відображати елементи початкової системи або елементи з-за її меж (рис. 1:4).

Частою є ситуація, коли дзеркало відображає елементи початкової системи разом з елементами, що знаходяться за межами системи. У такому випадку ВРС є повною з додатковою ланкою. На представленому зображенні (рис. 1:5) відображення у дзеркалі репрезентує обличчя нареченої, що знаходиться перед дзеркалом. Також в дзеркалі відображається фігура нареченого, що знаходиться за межами початкової системи, і є додатковою ланкою.

Структуру ВРС в об'єктах дизайну, виявлену в ході дослідження, представлено у формі інваріантної в часі фіксації зв'язків між елементами ВРС та формалізовано математичним поняттям граф.

У представленій таблиці кожному графічному зображенню графа, що відображає тип структури ВРС, подано у відповідність матриці суміжності та інцидентності. Матриця суміжності – це одна з форм представлення графа, стовпці і рядки якої відображають вершини графа а числа у комірках – зв'язки між вершинами. Так, нуль у комірці вказує на відсутність зв'язку між вершинами. Матриця інцидентності – це форма представлення графа,

Таблиця 1
Матемтична формалізація структури ВРС в об'єктах дизайну

Тип структури	Лінійна	Ієрархічна	Циклічна		
			Повний цикл	Неповний цикл	Неповний цикл з додатковою ланкою
Тип зв'язку	Ланцюг	Дерево			
Граф					
Матриця суміжності	$\begin{bmatrix} 0 & 1 & 0 \\ 1 & 0 & 1 \\ 0 & 1 & 0 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 0 & 1 & 1 \\ 1 & 0 & 0 \\ 1 & 0 & 0 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 0 & 1 \\ 1 & 0 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 0 & 1 \\ 1 & 0 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 0 & 1 & 0 \\ 1 & 0 & 1 \\ 0 & 1 & 0 \end{bmatrix}$
Матриця інцидентності	$\begin{bmatrix} -1 & 1 & 0 \\ 0 & -1 & 1 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} -1 & 1 & 0 \\ -1 & 0 & 1 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} -1 & 1 \\ 1 & -1 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} -1 & 1 \\ 1 & 1 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} -1 & 1 & 0 \\ 1 & 1 & 0 \\ 0 & 1 & -1 \end{bmatrix}$

що характеризує зв'язок між ребрами і вершинами. Стовпці матриці відповідають ребрам, рядки – вершинам. Комірка матриці може набувати трьох значень: -1 – якщо ребро виходить з вершини, 1 – якщо ребро входить у вершину, 0 – якщо вершина не пов'язана з ребром.

Висновки. Типи структур ВРС для об'єктів дизайну пропонується розмежувати на лінійні, ієрархічні та циклічні. До лінійних можна віднести ланцюг. До ієрархічного типу структури ВРС в об'єктах дизайну відносимо дерево. Циклічні структури можна розділити на повний цикл, неповний цикл, неповний цикл додатковою ланкою.

Використана література:

1. Анісімов А. В. Информатика. Творчість. Рекурсія / А. В. Анісімов. – Київ : Наукова думка, 1989. – 220 с.
2. Флейшман Б. С. Основы системологии / Б. С. Флейшман. – М. : Радио и связь, 1982. – 368 с.
3. Цвиркун Д. А. Структура сложных систем / Д. А. Цвиркун. – М. : Сов. Радио, 1975, 200 с.

Гончар Олена Валентинівна

канд. філол. наук, д.п.н, професор, завідувач кафедри іноземних мов, ХДАДМ

ПЕДАГОГІЧНИЙ ДИЗАЙН МУЛЬТИМЕДІЙНОГО ЗАНЯТТЯ З ІНОЗЕМНОЇ МОВИ

За останні десятиріччя в системі освіти України відбулися істотні зміни, що зумовлені розвитком інформаційних технологій, їх впливом на всі сторони діяльності сучасного суспільства. Стрімкий розвиток Інтернет-мережі відкриває докорінно нові перспективи у сфері освіти, що вимагає формування принципово нових засобів навчання мови, заснованих зокрема на Інтернет-технологіях.

Застосування Інтернет-технологій та Інтернет ресурсів сприяє поширенню дистанційної освіти, змінює форми роботи студентів на занятті та характер їхньої самостійної роботи. Сьогодні вже складно себе уявити кваліфікованого викладача вишу чи школи, який би не використовував комп'ютер у навчальному процесі. Усе це є закономірним продовженням розвитку світового освітнього процесу, що, з іншого боку, ламає традиційну систему освіти радянських часів з її сталими формами та методами організації навчального процесу. З'явилося безліч електронних енциклопедій та підручників. Але електронний посібник неможна плутати із електронною версією звичайного підручника. Зазначимо, що електронні посібники не повністю вписалися у навчальний процес через низький рівень методичної якості матеріалів, що використовуються, а також відсутність майстерності педагогів в організації педагогічної взаємодії у трикутнику «студент – електронний посібник – викладач».

Безумовно, використання сучасних мультимедійних технологій дозволяє істотно підвищити ефективність навчального процесу, зекономити аудиторний час, зробити новий навчальний матеріал більш зжавим, візуально яскравим, таким, що запам'ятовується. Найбільш поширеними засобами

мультимедіа, як свідчить практичний досвід викладачів ВНЗ України, є презентація, використання електронних тренажерів, а також широкий спектр відеоматеріалів.

Так, презентація — це здебільше набір слайдів і спецефектів, що супроводжують їх показ на екрані, розподільний матеріал, а також конспект і план доповіді, що зберігаються в одному файлі. Усе це створюється за допомогою PowerPoint, ProShow Producer, OpenOffice та ін. Але презентація може бути ефективною, якщо викладач чи «режисер» такого заняття буде мати, передусім, чітко сформовану мету та завдання, розуміти місце цього заняття в системі занять заданого модуля (презентація нового матеріалу, його відпрацювання, повторення, здобуття навичок застосування на практиці, чи то є етап систематизації знань), усвідомлювати особливості студентської аудиторії та ін. Наприклад, студенти мистецьких ВНЗ швидше сприймають та засвоюють новий матеріал із яскравою візуалізацією. Підкреслимо важливість цілісності подання навчального матеріалу. Кожен слайд повинен супроводжуватися усною чи текстовою інформацією, черга подання якої є взаємообумовленою та поступовою, взаємопов'язаною із програмою тренажером та іншими відео чи аудіо матеріалами.

При цьому докорінно змінюється роль викладача, який стає для студентів більш партнером-координатором чи консультантом, хто їм задає координати самостійного пошуку. Зазнає змін тайм-менеджмент заняття, форми керування навчальним процесом, форми й методи організації педагогічної взаємодії задля забезпечення зворотного зв'язку між учасниками навчального процесу.

У цьому контексті звернення до педагогічного дизайну, що є дуже молодим трендом в педагогіці, на сьогодні є дуже актуальним та важливим.

Узагальнення здійсненого аналізу доводить, що педагогічний дизайн — це цілісний аналіз цілей і принципів навчання із розробкою системи способів передачі знань, оцінки та використання навчальних матеріалів.

Таким чином, неможна не погодитися із порівнянням педагогічного дизайну з тим, «як лікарі проектують здоров'я, а архітектори — простір, педагогічні дизайнери проектують освіту людини» (van Patten, 1989).

Лігачова Алла Олександрівна

канд. філос. наук, професор каф. соціально-гуманітарних дисциплін, ХДАДМ

Ф.НІЦШЕ І ПРОБЛЕМИ КЛАСИЧНОГО І НЕКЛАСИЧНОГО МИСТЕЦТВА У СУЧАСНОМУ ВИМІРІ

1. Протягом декількох століть укріплювалось уявлення про світ як про організовану, упорядковану систему, у якій все підпорядковане розуму людини. Людина розуму піднімається понад світ, підкорює собі світ. Мало-помалу укріплюються переконання про перевершення матерії понад духом. Внаслідок подальшого розвитку науки, ускладненню людських відносин, зміни парадигми соціального і культурного життя відбувається переоцінка

цінностей, яку ще у XIX столітті пророкував Ф Ніцше. Він одним з перших у Європі гостро відчув кризу культури і мистецтва і своєю творчістю і пророчими ідеями передбачив багато феноменів пост-культури. Одна з основних тез філософії Ніцше: культура хвора, людина хвора й вироджується. Все вимагає лікування, і він пропонує почати із глобальної «переоцінки всіх цінностей» традиційної культури.

2. Идеалом здорового суспільства й людини для нього була давньогрецька досократова цивілізація, у якій панували діонісійські засади: пріоритет інстинктивної волі до життя, гра життєвих сил, «вакхичне сп'яніння» самою сутністю життя поза контролем або диктатом розуму. Останній переважав у протилежному початку культури – аполонівському, орієнтованому на розумність, оформленість, упорядкованість буття, гармонію космосу.

3. Художня концепція реалізму, яка виникає у 30-40 роках XIX століття майже одночасно у Росії, Україні, Західній Європі характеризується історизмом мислення, протиставленням сучасного і минулого, намаганням визначити механізм соціальних подій. Складні соціальні проблеми, духовний світ людини, тонкі нюанси її психології — все це стає предметом мистецтва. Саме такий підхід до мистецтва був далеким до Ф.Ніцше, бо з погляду ніцшеанського ідеалу надлюдини сучасна людина – лише безформна маса, матеріал, потворний камінь, що вимагає ще скульптора.

4. У XX столітті багато в чому підтвердилися пророцтва Ніцше щодо глобальної кризи культури й напрямку його розвитку, особливо в сфері мистецтва, що є свого роду барометром загального стану культури. Принцип відмови від розуму на користь інстинкту, пріоритет абсурду, алогізму, парадоксальності, релятивізм всіх цінностей, уседозволеність, стали пануючими в пост-культурі. При цьому її діячі й теоретики активно спираються на ідеї Ніцше як на свій потужний і перевірений часом теоретичний фундамент

5.Сьогодні відбувається перегляд кардинальних естетичних понять. До сфери естетичного мислення долучаються речі, явища, прийоми організації арт-об'єктів і арт-практик, далекі від класичної естетики, класичного мистецтва. Виникли навіть твердження про те, що нібито естетика застаріла й втратила свою необхідність, що мистецтво вмерло, тощо.

6.Але головна внутрішня установка радикального авангарду на повну відмову від класичних традицій – від усього того, що пов'язує культуру, мистецтво й, в цілому, – естетичну свідомість із духовною сферою не дає бажаного результату для його прихильників. І як тільки дійсний художник переходить від декларацій до процесу творчості, включається голос «внутрішньої необхідності», що звучить у його душі незалежно від його зовнішньої раціональної установки. І на цьому рівні він здобуває добре відчутну естетичну орієнтацію, де вже не вдається відмовитися від глибинних художньо-естетичних принципів творчості. І багато в чому, завдяки їм, займають міцне місце в історії мистецтва, що стають уже класикою, майстри другої половини XX століття – Раушенберг, Уорхол, І. Клайн і інші.

Мархайчук Наталія Віталіївна

канд. мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри українознавства, ХДАДМ

ВАЛЕРІЙ БОНДАР. «ТАЛАНОВИТА СПРАВЖНІСТЬ»

*Мистецтво виникає із зусиль індивіда зберегти себе.
Георг Зіммель*

31 жовтня 2012 року відійшов у засвіти Валерій Бондар (01.01.1956 – 31.10.2012) – український митець, чий неповторні художнє мислення і творча манера урізноманітнювали загальну мапу мистецького Харкова. Постать художника Валерія Бондаря знакова не лише для мистецького, а й суспільно-політичного середовища міста. Він – народжений у Харкові – був першим головою і багатолітнім членом Головного Проводу Харківської обласної організації Конгресу Українських Націоналістів, співзасновником Харківського осередку Гельсинської спілки. Активна громадянська і життєва позиція майстра на пряму пов'язана з його творчістю. Зокрема, показовою є монументальна спадщина В. Бондаря. Він є автором проектів двох пам'ятників: воякам УПА (1992, *знищений* 2013) і репресованим кобзарям (1997), та чотирьох меморіальних дощок: М. Міхновському (2003), жертвам «процесу СВУ-СУМ» (2004), патріарху Й. Сліпому (вул. Малиновського, 5; 1й вар. – 2005, *знищена* 2006, 2й вар. – 2008, *знищена* 2010) та архітектору В. Кричевському (вул. Сумська, 18/20; 2008).

Ідеологічна вмотивованість чи не усіх творів В. Бондаря, якій часто надавали політичного присмаку, не полишає байдужим жодного глядача. Шанувальників – рівнем художнього втілення ідей, «талановитою справжністю» (С. Сапеляк); ідеологічних супротивників – відчутною на рівні *метафори-знаку-літери* безкомпромісною відвертістю. І не безпідставно. В його творах ідеологічна позиція висловлена не лише на образно-сюжетному (зовнішньому) рівні. Істинна сутність творів розкривається в асоціативно-глибинних візуально-пластичних рішеннях [10].

Художник В. Бондар професійної художньої освіти не мав. Отриманий у Харківському Інституті інженерів комунального господарства фах архітектора (1975–1980) вплинув на формування його творчого почерку – одночасно і раціонального, і нестримно-емоційного. Твори В. Бондаря – «суцільна графічна драматургія через внутрішній ілюмінатор співчуття» [9]. Художня манера художника, еднаючи риси української традиційності й європейського (німецького) експресіонізму, нанизується на філософський «стрижень праведника», через який «тема страждання, сакралізована християнством, стає внутрішнім авторським лейтмотивом» [8, с. 13].

Коріння його стилю, поименованого «харківським експресіонізмом» [8, с. 130], криється в родинних зв'язках. Дід В. Бондаря – Микола Іванович Бондар – на межі 1920-х–30-х навчався у графічній майстерні Харківського художнього інституту [7, с. 74]. Спочатку він був свідком розквіту авангарду в Харкові, потім – розправи над ним. Спілкування з дідом посіяли в молодика (який, до того ж, попри «залізу завісу», читав Кафку, гортав зарубіжні

журнали і цікавився новітніми мистецькими пошуками) ті паростки, з яких зріє зрілий В. Бондар – «онук» «Розстріляного Відродження». Саме ці пагоні спровокували формування тієї моделі естетики духу, за якою свобода художніх висловлювань виступає за єдиний імператив, а внутрішня гідність за будь яких обставин не дозволяє опускатися до «духовного плебейства».

Із зрозумілих причин, В. Бондар «ні до, ні після» не прагнув стати членом Спілки художників (то мала б бути геть інша історія). Але, будучи інтелегентною людиною із стійкими поглядами на життя і мистецтво, він шукав спілкування із творцями з близькими світоглядними установами. Так, на початку 1990-х він став членом Національної Асоціації Митців – першого в новій Україні національного мистецького об'єднання. Її засновники в першій прилюдній Заяві (27.05.1993) проголосили, що прагнутимуть «поєднуючи глибокі культурно-мистецькі традиції українського народу з досягненнями і досвідом сучасного українського та світового мистецтва ... творити національне мистецтво суверенної України в ім'я розквіту і слави нашого народу» [4]. І В. Бондар творив, збагачуючи скарбницю українського мистецтва шедеврами «графічної мініатюри» («Покрова», «День державності», «ОУН», «Великдень», «Різдво на Січі», «Голодомор» та ін.), книжкової ілюстрації (універсальники «Щедрик», «Дзига»; збірки поезій В. Стуса, С. Сапеляка, С. Жадана та ін.; з останніх робіт – «Діалектика опору» В. Проненка), серії живопису на склі («Туск», «Праведники», «Мости») ... Художник, який був «постійно як оголений нерв, який реагує на всі шари і спілкування, і дії» [1], творив роботи, які вирізняються «бондарівською» рафінованістю у виборі мотивіки та засобів її візуального втілення; кожен твір митця збагачують «вишуканість і бездоганність лаконічності графічних форм ... схематичність їх зіставлення, точна дисципліна ліній» [9]. Саме це робить твори В. Бондаря визнаними.

А у відносно вузьких колах знавців творчу манеру майстра знають добре. І в нас, і за кордоном (в Канаді та США, Німеччині та Польщі). За спомином актора театру ім. Т.Г. Шевченка А. Стародуба, близького друга В. Бондаря, колись він «заніс до редакції нью-йоркської газети «Свобода» відбиток малюнка В. Бондаря «Оранта». В редакції тільки-но побачили його, і одразу впізнали автора: «Та це ж Бондар!» [1]. І то не дивно! У певний час саме за кордоном сталася «мода на Бондаря» – серія листівок замовчуваного в Радянській Україні «ідеологічно іншого» митця вийшла в Канаді, покоривши «Новий світ» і Європу. Лише потім, «на “прощальному поцілунку” горбачовської перебудови», відбулися виставки в харківських музеях – художньому та літературному. І «на Захід потрапило багато із робіт тих виставок – знавці, вперше отримавши доступ, постаралися придбати їх» [5, с. 116]. Твори В. Бондаря періодично перетинали державний кордон, назавжди полишаючи територію культурного контексту, якому вони відповідали при створенні. Про частоту їх проходження через митницю свідчить випадок, зафіксований харківським культурологом В. Бурмакою. «Один німець не дотримав (*встановлено порядку*), а митникові сказав, що він везе (як пожартував сам В. Бондар) “всього лише дитячі каляки-маляки”, то митник,

забираючи ці роботи до службового офісу, промовив буквально таке: “роботи Бондаря не заслуговують на таку оцінку...”» [3, с. 53].

Творчою домівкою В. Бондаря у Харкові став офіційно відкритий 1988 року «Літмузей», де митець понад 20 років працював художником-оформлювачем. У підвалі примітного особняка на вул. Фрунзе, 6 він мав художню майстерню, яку знали не лише його друзі та харківські колеги по цеху. У ній частенько бували відомі українські митці з Києва, Львову... Саме тут лишився його архів.

Харківський художник В. Бондар, як і усі справжні митці, власною творчістю звів собі п’єдестал. А нам – нащадкам і дослідникам – слід терміново створити достойну статую, яка увінчає цей нерукотворний постамент.

Література:

1. «Самі домалюєте!»: Спогади друзів про художника Валера Бондаря [Електронний ресурс] // СНП: Спостереження. Новини. Інтерв’ю. Постати (02.01.2013). — Режим доступу: <http://snip.dyvy.info/2013/01/02/sami-domalyujete-spohady-druziv-pro-hudozhnyka-valjera-bondara/> (02.02.2013). — Заголовок з екрану.
2. Бондар-Терещенко І. Нотатки з підпілля [Текст] // Образотворче мистецтво. — 2006. — № 2. — С. 60-61.
3. Бурмака В. Мужній стиль Валерія Бондаря [Текст] // Харківські художники: Нариси, статті, нотатки. — Х.: Велес, 2001. — С. 53-55.
4. Заява Національної Асоціації Мтців (НАМ) // Артанія: мистецький журнал. — 1995. — Кн. 1. — С. 2.
5. Проненко В. Яскраві фарби Валерія Бондаря [Текст] // Діалектика опору. — Х.: Права людини, 2010. — С. 116-117.
6. Різниченко О. Валерій Бондар [Текст] // ТУСК: Валерій Бондар. Графіка [Буклет]. — Х.: Галерея «АВЕК», 2001.
7. Різниченко О. Пароляги і Мости мистецького Харкова, або Перший і Останній українські футуристи в художній рецепції Валера Бондаря [Текст] // Артанія: мистецький журнал. — 2007. — Кн. 9. — С. 74-78.
8. Савицька Л. Мости і праведники [Текст] // Музейний провулок. — 2007. — № 1. — С. 130-135.
9. Сапеляк С. Сумління болю [Текст] // Ленінська зміна. — 1990 (14.07).
10. Мархайчук Н., Троян А. Образи-архетипи «українського світу» в монументальній спадщині Валерія Бондаря [Текст] // Візуальність в українській культурі: статус, динаміка, контексти: Мат. III Всеукр. наук-практ. конф. — Черкас, Брама-Україна, 2013. — С. 121-125.

Петрикова Валентина Теодорівна

*канд. істор. наук, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

ЗМІСТОВНІ ОРІЄНТИРИ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

Зміст сучасної художньої освіти найбільш обговорювана тема в колі фахівців від мистецтва на національному та локальному рівнях. Сприяє такій активності в напрямку модернізації художньої освіти й оновлена правова база існування ринку освітянських послуг у вищій школі України. Закон України «Про вищу освіту» (2014 р.) в традиціях європейського освітянського простору декларує метадемократичні принципи управління інститутом вищої

освіти в державі і організації процесу навчання в галузевих напрямках. Враховуючи масштабність ринку освітянських послуг, які надаються ВНЗ України, можливо говорити про фактор ризику щодо об'єктивності реалізації правових засад в діяльність національної вищої школи на регіональному рівні. Підтвердженням реальної загрози порушення традиційності в сфері вищої освіти слугує існуюча в світовій соціологічній думці концепція про соціальні ризики, які світовий соціум нарощує в напрямку свого цивілізаційного розвитку. Виразником цієї ідеї кризовості є Ульріх Бех. Світовий соціум, дійсно, еволюціонується в новий, якісно вищий вид суспільства, рухаючись від усталеного «індустріалістичного суспільства» до «суспільства ризику». За якими б епітетами не визначалось суспільство майбутнього – «інформаційне», «потіндустріальне», «глобалізоване», найбільш наявна для нього ознака залишається у вигляді нових невизначеностей, зростанням індивідуалізму та засадничими змінами у головних соціальних інституціях.

Поки світовий соціум рухається в напрямі своєї кризовості, вища школа України займається модернізацією змістовності своїх галузевих напрямків підготовки бакалаврів і магістрів. Процес цей зовнішньо очікуваний і цілеспрямований, прогностично орієнтований на вимоги класичного освітянського простору Європи, але залишається не визначеною внутрішня мотивація вузів відносно вибору змістовних орієнтирів процесу навчання, невизначеність фахових моделей (стандартів) підготовки фахівців в межах вимог ISO. Вирішення цієї проблеми держава вбачає можливим за рахунок підвищення прав і відповідальності вузів щодо підготовки ринковоспроможних фахівців. Історично так склалось в Україні, що концепції змісту освіти за всіма напрямками вищої освіти розроблялись в межах компетенцій національних державних інституцій на принципах єдиновладності. Таким чином підтримувався принцип уніфікованості у визначеності змістовних ознак для фахівців з різних регіональних вузів. Умови сьогодення перерозподіляють відповідальність за змістовність освітянських послуг ВНЗ на регіональний рівень ринку освіти. Умови ці «виводять» вищу освіту зі сфери гуманістичних інститутів соціуму, в сферу вільного підприємництва. Змістовні орієнтири інституту вищої освіти змінюють свої центри, намагаючись поєднати усталений зміст освіти та догматичні змістовні новації. Найчастіше різнобіжності в змістовному наповненні галузевої підготовки фахівців підкреслюються саме на регіональному рівні, де реально домінує мотивація збереження вузу і економічне пристосування до ринкових умов. Локальність підходу до формування стратегії змісту освіти в світовій практиці залучається до фактору ризику. Базовими чинниками лобювання сьогодні в Україні локальних стратегій вузів практично виступають штучні соціально-політичні інтереси на регіональних ринках освітянських послуг. Локальність за виміром часу майже завжди змінюється в бік універсальності, замінюється нею. Локальність не може бути запорукою гармонійного розвитку національного. Як резюме до загальних проблем ринку освітніх послуг ВНЗ в Україні: аналіз ступеню ризиковості при домінуванні штучних стратегій розвитку вузу доводить про необхідність диверсифікації можли-

востей вузу не за рахунок штучного застосування можливої професійної термінології, а за рахунок клопіткої науково-аналітичної роботи в напрямку гносеологічних визначень галузевого змісту. Саме так слід тлумачити права вузу на самостійність визначення змісту освітнього процесу і глибину відповідальності ВНЗ за розробку далекосяжних стратегій освіти.

Художня освіта за теорією пізнання одна з найскладніших за змістовним наповненням. Витоки дискурсу відносно її змісту сягають у Грецьку Античність. Сократ, одним з перших, замислився над професіоналізмом митця. Віддаючи данину першості в ній ремісницького, яке має живильну насагу в інтуїтивній розумовості митця, філософ наполягав на існуванні особливо-го доповнення до ремісництва майстра – чуттєвості. Наукове обґрунтування унікальної чуттєвості відносно світу мистецтва сформувавши самостійний філософський напрям – семіотику, яка переконливо доводить факт існування особливої символічно-знакової мови художника. Оригінальність і значущість мистецтва в світовому просторі саме і пояснюється існуванням безлічі символічних мов кожного з митців, які втілюють заковані змісти творчості на рівні піктографічної писемності людства. Саме безмежна у просторі оригінальність художнього процесу стає за головний чинник догматичності системи художньої освіти як явища суто універсального для освітянського простору. Фундаментальний творчий індивідуалізм, з ознаками соціального егоїзму неможливо вмістити в межі трафаретності навчального процесу вузу. Тому цілком зрозумілим є існування в системі підготовки художників України трирівневої ієрархічної, суто ремісницької, структури підготовки фахівця – «молодший спеціаліст» (художнє училище), «бакалавр» і «магістр» (ВНЗ). Об'єднуючим фактором стратегії такої структури є нарощування техніки майстерності. Ця стратегія є винаходом Давньої Античності і трактується сьогодні як аксіома. Потреби ринку нового типу суспільства, головним продуктом якого є інтелектуалізований продукт – інформація, вимагають від художників відповідних творчих продуктів з більш емкісним значенням його символічної мови. За Л.Толстим, попит на творчі вияви цієї мови у множині артефактів митця формує суспільство. Дуалізм художника через його соціальність і, водночас, таємничність природи є каменем зіткнення для сучасних адміністраторів художньої освіти, що розробляють стратегії освіти. Спокусою є залишити все як у давніх греків, декларуючи це «традицією». Або, як в Біблії, піти шляхом розробки сучасної гуманістичної освіти для митців, де практично все вже визначено епохами Відродження та просвітителями Нового часу історії світової культури. І першим кроком в напрямку формування методологічних засад нової стратегічної парадигми змісту художньої освіти повинно стати глибоке знання першоджерел цих епох, методом зіставлення і аналізу придатності теорії «шляхетності митця» Відродження до вимог сучасної інтелектуалізованої епохи. Питання риторичне для системи художньої освіти України за вимогами європейських експертів: «Як змістовно гармонізувати розумовий і технічний потенціал художника в його стратегії безперервної освіти, щоб відійти від провінційного бачення «значущості» митця; огледіти світовий простір для реалізації своїх

творчих амбіцій?» Можливо вища художня школа Харкова, наближаючись до свого сторіччя, буде спроможна повторити освітянський «подвиг» Києво-Могилянської Академії, 400-річчя якої тільки-но відзначила Україна, в своїй художній компетентнісний царині.

Прилипченко Надежда Сергеевна

канд. культурології, Харківський національний технічний університет сільського господарства ім. П. Василенко

КУРС «ИСТОРИЯ УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ» В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ВАРИАНТЕ: СПЕЦИФИКА АДАПТИРОВАНИЯ

Начиная с 2014-2015 учебного года Харьковский национальный технический университет сельского хозяйства имени Петра Василенко набирает студентов в еврогруппы, обучение в которых ведется исключительно на английском языке. Это делается для подготовки будущих специалистов для практики и работы за границей, в странах Евросоюза.

На сегодняшний день кафедрой культурных универсалий ХНТУСХ преподаются для еврогрупп дисциплины «История украинской культуры» («History of Ukrainian culture») и «Культурология» («Cultural studies»). Эти предметы читаются на I курсе в I и II семестре соответственно.

При разработке лекционного курса «History of Ukrainian culture» особое внимание уделялось двум параметрам: содержанию и форме. Так, учитывая особенности целей и задач преподавания в еврогруппах **содержательное наполнение** курса «История украинской культуры» было несколько изменено по сравнению с классическим. На протяжении курса украинская культура рассматривается в хронологическом порядке в сравнении с европейской. Это дает студентам возможность изучать историю украинской культуры в контексте общих культурных закономерностей.

Основные темы курса: «Первобытная культура», «Культура Киевской Руси / Средневековье», «Ренессанс и украинская культура», «Барокко и его особенности в Украине», «Эпоха Просвещения в Европе и Украине», «Украинская культура в общеевропейском культурном процессе XIX века», «Современная культура». Как правило, лекция содержит четыре вопроса, в первых двух рассматриваются общеевропейские культурные закономерности, во вторых – Украина в данный культурный период.

Что касается формы подачи материала, то большинство предложений в устных лекциях и их письменных вариантах строятся во временных группах Indefinite и Continuous для облегчения восприятия, т.к. студенты еврогрупп на разных уровнях владеют иностранным языком: некоторые приходят со знанием английского языка выше среднего, а другие только с желанием его изучить. Также в начале семестра студенты получают все тексты лекций в виде таблиц: слева располагается английский текст, справа – перевод.

Все лекции курса «History of Ukrainian culture» разработаны и преподаются в форме мультимедийных презентаций. Этот подход к изложению ма-

териала допомагає вирішити сразу несколько задач: 1) студенти воспринимают информацию визуально и аудиально; 2) возможность ознакомиться с иллюстративным материалом (это особенно актуально для вопросов, связанных с историей искусства); 3) отсутствие необходимости диктовать ключевые пункты лекции на английском языке, т.к. студенты в начале обучения еще не адаптировались для того, чтобы писать на слух.

Практические занятия проходят в форме беседы по основным вопросам лекционного материала. На этих занятиях главная задача преподавателя – помочь студенту преодолеть языковой барьер и включиться в работу. Итоговое практическое задание – сочинение «Мой родной город / страна» и «Мое хобби». Студенты подходят к выполнению задания творчески, иногда оформляют его в виде презентации.

Разработан глоссарий, где даны определения основным терминам и понятиям дисциплины. Промежуточные модульные контроли способствуют систематизации полученных знаний: студенты составляют таблицу, где указывают изученные периоды, их хронологические рамки, мировоззренческие особенности, основные достижения. Изучение курса завершается письменным экзаменом. Билеты состоят из двух тестовых заданий и одного творческого.

На этапе фундаментальной подготовки специалистов задачей кафедры культурных универсалий является через преподавание общеобразовательных курсов «History of Ukrainian culture» и «Cultural studies» ввести студентов в культурную и англоязычную среду и подготовить их к дальнейшему обучению техническим дисциплинам.

Токар Марина Іванівна

*ст. викладач каф. українознавства,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

СЬОГОДЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ КЛАСИКИ

Українська література для дітей і про дітей пройшла тривалий і складний шлях становлення, набувши й широкий спектр понятійного розмаїття, як то «дитяча література», «література для дітей та юнацтва». Утвердження ж і визнання української дитячої літератури почалося лише з другої половини XIX ст., але згодом більш ніж сто років дитяча література наражалася на різні негативні закиди з боку тих, хто не хотів визнавати її право на незалежність від «дорослої» літератури [8].

Регулярне зацікавлення в Україні дитячою книгою як об'єктом критичного аналізу розпочалося лише наприкінці 70-х рр. XX ст. У той час «всебічний аналіз розмаїтого літературного буття дитячої літератури часто підмінювався оцінкою на відповідність панівним ідеологічним і дидактичним канонам» [5]. При цьому дитяча книга рідко розглядалася як видавничий феномен.

Останнім часом історія, стан і перспективи розвитку української дитячої літератури є об'єктом дедалі більшої кількості наукових розвідок (В. Гуменна [1], З. Жук [2], В. Кизилова [3], О. Папуша [6], С. Присяжнюк [7] та ін.).

При цьому розвиток літературознавчої думки щодо дитячої літератури носять здебільшого лише ситуативний характер, оскільки «якоїсь потужної наукової школи, яка б продукувала значні результати пошуків, об'єднаних спільною метою, на сьогодні не існує. До того ж більшість досліджень стосуються класики української дитячої літератури — тих питань, які переосмислюються вже не одним поколінням дослідників» [8].

На сьогодні відчутною є замала кількість публікацій, в яких дитяча книга аналізувалася б з видавничо-мистецького та комерційного поглядів, зокрема оцінка дитячої книжки як способу інтерпретації дитячого твору засобами сучасної графіки і видавничого дизайну та як об'єкта ринку.

Звернення до досягнення сучасного стану розвитку дитячої літератури не може відбуватися без повернення із забуття шляхом перевидання дитячих творів тих авторів, які раніше оминалися увагою, як-от Х. Алчевської, М. Вороного, І. Кіпніса А. Лотоцького, О. Олеса, Ю. Федьковича, Б. Харчука тощо. Водночас є доволі міцними традиції, сформовані класиками дитячої літератури, а саме С. Васильченка, В. Винниченка, М. Вінграновського, Б. Грінченка, А. Кащенко, О. Копиленка, Олена Пчілки, Ю. Смолича, А. Тесленка, М. Трублаїні, Лесі Українки, І. Франка та ін., які зробили значний внесок в розвиток дитячої української літератури. Участь у створенні літератури для дитячого читання була і є органічним складником доробку багатьох українських класиків, без якого годі скласти цілісне уявлення про їхню творчість, зокрема ними беззаперечно є О. Бердник, В. Близнець, А. Дімаров, Б. Комар, Вс. Нестайко, І. Жиленко, Ігор Калинець Григорій Тютюнник, Б. Харчук, Г. Пагутяк, Я. Стельмах, Вал. Шевчук, Ю. Ярмиш та багато інших українських письменників.

В Україні друком дитячої літератури займаються більше 200 відомих і не дуже видавництв, зокрема серед відомих «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», «АТЛАНТИК» «ВЕСЕЛА ПЕРЕРВА», «ВЕСЕЛКА», «ВИДАВНИЦТВО СТАРОГО ЛЕВА», «ГЕНЕЗА», «ГРАНІ-Т», «КАЗКА», «КАЛЬВАРІЯ», «КРАЇНА МРІЙ», «ЛЕЛЕКА», «МАХАОН-УКРАЇНА», «ФОЛІО-ЦЕНТРКОМ» тощо, завдяки яким асортимент книгарень є доволі різноманітним. Деякі видання, переважно доволі конкретних поодиноких видавництв, вирізняються ретельним добром художніх творів, якісними ілюстраціями, гідними світового рівня, оригінальним дизайном та відмінною поліграфією, що привертає не тільки дитячу увагу, але й не залишає байдужими й дорослих.

Отже, у сучасній критиці дитячих видань наявні оцінні підходи зумовлюються сучасними способами наукового осмислення феномену дитячої книги, а звідти її семантичного означення. Серед них провідними є дидактичний, психологічний, філологічний, про що свідчать і авторитетні Інтернет-сторінки (КЛЮЧ, Буквоїд чи Літакцент), які пропонують фахові рецензії, наукові дослідження літератури для дітей. Але, на наш погляд, оцінка мистецтва дитячої книги потребує значно більшої кількості серйозних фахових критичних публікацій, присвячених дизайну і графіці тих чи інших дитячих видань.

Література:

1. Гуменна, В. І. Я. Франко – дитячий письменник: теоретик і практик: дис. ... к. філол. наук : 10. 01. 01 / Гуменна Віра Іванівна. – Луганськ, 2001. – 203 с.
2. Жук, З. Вражає жанрове одноманіття: (Про дитячу літератур українських авторів) / Зоя Жук // Книжковий клуб плюс. – 2006. – №7-8. – С.27-29.
3. Кизилова, В. В. Художня специфіка української прози для дітей та юнацтва другої половини ХХ століття : монографія / В. В. Кизилова. — Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. — 400 с.
4. Михайлин, І. М. Світ дитини в літературі/Рецензія на кн.: Кизилова В. В. Художня специфіка української прози для дітей та юнацтва другої половини ХХ століття : монографія / В. В. Кизилова. — Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. — 400 с.
5. Огар, Е. Сальєризм: „іносфера” дитячої критики //«Книжник-ревію». – 2007. – № 5. – С. 18-20.
6. Папуша, О. Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу: Автореф. дис. канд. Філол. наук. – Тернопіль, 2004.
7. Присяжнюк, С. Психологізм дитячих оповідань В.Винниченка (принципи і засоби зображення характерів): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01 / Світлана Присяжнюк. – Кіровоград, 2006. – 20 с.
8. Січкарь О. Історія, стан і перспективи розвитку української літератури для дітей і про дітей // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Випуск 18. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2010. – С. 197-201.
9. Федотова, О. Дитяча література України під цензурними заборонами 20–30-х рр. ХХ ст. <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=771>
10. Франко, І. Байка про байку / Іван Франко // Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка. – 1979. – Т. 20. – С. 167-172.

Чадаєва Катерина Юріївна, канд.істор.наук, доцент каф. СГД,
Леонець Я., студентка 1 курсу кафедри «Станковий живопис»
 Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ

Постановка проблеми. Важливим напрямом становлення українства є його звернення до потужного потенціалу власної культурної спадщини, тобто традицій, мови, мистецтва. В сучасному світі в умовах поширення електронних засобів масової комунікації та посилення процесу вестернізації, стандартизації масової культури зменшується інтерес молоді до української культурної спадщини. Доволі часто мешканець сучасного українського мегаполісу вже не є носієм національної мови і культури. Тому звернення до української образотворчої спадщини як чинника становлення нації є доцільним і необхідним.

Аналіз останніх досліджень. Багато сучасних дослідників аналізуючи сутність мистецтва та його роль у суспільстві, сконцентровують свою увагу на здатності мистецтва виконувати пізнавальну, комунікативну, компенсаторну, гармонізуючу та виховну функції, на можливості формування «відчуття сенсу життя», вихованні естетичних і патріотичних почуттів особистості та на пробудженні її творчого потенціалу (М. Бака, В. Бітаєв, М. Бровко, З. Гіперс, Н. Долгая, Д. Кучерюк, Л. Левчук, В. Панченко, Л. Ма-

сол, Г. Меднікова, Л. Мізіна, Н. Миропольська, Б. Неменський, О. Олексюк, І. Росковшенко, О. Рудницька, Р. Шульга).

Мета дослідження. Дати якомога більш точне розуміння образотворчого мистецтва як засобу потужного впливу на суспільство. Саме мистецтво є широкою системою комунікації, яка практично не має перешкод, звернене водночас до усього людства, воно транслює художню інформацію на найширші культурні маси нації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Образотворче мистецтво завдяки своїй візуальності здатне фіксувати національне буття українства в різних просторових і часових межах, що дає можливість транслювати в сьогодення найважливіші культурні, художні та національні цінності багатьох епох. Таким чином, українське образотворче мистецтво має змогу поєднувати національне та мистецьке, давати синтез сутнісних параметрів українського буття в усьому обсязі, розвивати смислові зв'язки особистості з національною спільнотою.

Вже з XVI ст. в Україні були започатковані націєтворчі процеси, відбувалася кристалізація ранньомодерної національної ідентичності, спостерігалось становлення національної самосвідомості українців. В українське образотворче мистецтво саме з XVI ст. входили ренесансно – гуманістичні мотиви, зумовлюючи його пізнавальну, морально-естетичну та виховну сутність. У канонічних образах святих, євангелістів, Христа, Богоматері, змальовувалися риси, котрі робили ці образи близькими людині, її думкам, почуттям і діям. Наповненість цих образів відображала духовність реальної простої людини. З XVII ст. в українському образотворчому мистецтві панувала нова стильова специфіка, головними ознаками якої був наповнений зміст і реалістичність образотворчих форм. Людина все більше зверталась до навколишнього світу, в результаті чого відмовлялися від церковного світобачення і набувало значущості нове художньо-образне мислення, котре втілювалось у найрізноманітніших формах. Ренесансне світобачення поглиблювало духовні надбання українського образотворчого мистецтва, зумовлювало його близькість до західно – європейського мистецтва. При цьому українське образотворче мистецтво зберігало свою національну самобутність, що підсилювало процеси збереження українства. В цей період сформувався місцевий варіант бароко. Зародження проблеми «людина і Всесвіт», насамперед заострення інтересу до навколишнього світу. Це також відбилося і на розвитку портретного жанру, який набув свого розквіту в зазначену добу. Портрет став засобом втілення культурно-історичних ідей соціуму, на нього покладалась обов'язки формування морально-етичних ідеалів людини, її суспільно-політичних поглядів. В ньому своєрідно переплелися ідеї західноєвропейського бароко та національні традиції, що ґрунтувались на здобутках княжої доби і визначали специфіку художньої мови українських майстрів. Така традиція в зображенні людини відрізнялася від вирішення портретного образу в західноєвропейському бароковому мистецтві. Зазначена традиція символізувала національні устремління українства, цим самим

сприяючи вихованню патріотизму, гордості та впевненості в своїх силах української людини. Не випадково поява нового стилю українського бароко збігалася з утворенням автономної Козацько-Гетьманської держави на Лівобережній Україні. Бароко в Україні, як і в інших європейських державах, передавало світовідчуття цілої історичної епохи, котра відобразила певний тип особи, культурний та філософський спосіб мислення. В історичному жанрі, котрий залежав напряду від вимог замовника, українські художники виділяли суттєві проблеми в світлі ідей ренесансного гуманізму, створюючи світоглядне та соціально-психологічне підґрунтя для формування особистості з високим духовним змістом. Пейзаж не виділився в окремий жанр образотворчого мистецтва він служив лише декоративними тлом, на якому відбувались певні події. У багатьох монументальних розписах церков, соборів, каплиць художники використовували сцени з українського побуту, українські красвиди, зображували гетьманів, митрополитів, єпископів, народних героїв, героїчні батальні сцени з історії України, зокрема національно-визвольної боротьби українців. Все це сприяло формуванню національної самосвідомості українців, їх патріотизму та духовному розвитку. Оскільки на перший план в даний період висувалися ідеали суспільної активності, віддавалася перевага активному громадянському життю, цінувалися вчинки на користь всього суспільства, посилювалося усвідомлення цінності людської особистості, то й українські художники входили в суспільно-політичне життя як засобами свого мистецтва, так і громадськими вчинками. Одні з них були членами братств, і стояли на захисті православної віри, котра виступала об'єднуючою силою для українців. Йшлося перш за все, про захист людей цієї віри, їхньої історичної пам'яті та гідності. Адже для українця православна віра втілювала моральний батьківський спадок і позбавлення її означало позбавлення особистої гідності. Інші художники були політичними діячами України втілюючи як свої, так і задуми своїх сподвижників у творах, намагалися через них впливати на розвиток історичних подій. А все це сприяло утвердженню самобутності українства, формувало його національну самосвідомість, виступало чинником українського націєтворення.

Якщо в XVI–XVIII ст. національний стиль українського образотворчого мистецтва яскраво виявив себе в «козацькому бароко», то XIX – початок XX ст. став періодом народження «національних шкіл у мистецтві» та усталення української національної культури. В цей період (XIX ст.) на художньо-мистецькому рівні почав окреслюватися процес націєтворення. З XIX ст. поняття «дух нації» став одним з найважливіших понять, без якого не можна зрозуміти сутність української образотворчої спадщини. Приблизно у середині XIX ст. ключовим поняттям, що характеризувало романтичний рух, стало поняття «національної ідеї». Піднесення національної самосвідомості українства з початку XIX ст. активізувало патріотичну роботу митців по збиранню культурних сил нації. Усвідомлюючи значення української історії для подальшого націєтворення художники вже з сер. XIX ст. в своїх творах звертались до історії України, її традицій та побуту. Водночас, національні

традиції в українському мистецтві, постійно витіснялись, але продовжували здійснювати свій вплив на мистецьку практику. Поєднання поняття «традиції» з народною культурою, фольклором, історичною минувшиною в даних умовах було захисною реакцією українства на втрату державності, необхідністю створювати національну ідею як основу української нації. Митці все частіше зверталися до своїх історичних коренів, художніх традицій, в яких вбачали підґрунтя і для подальшого розвитку національного стилю в українському мистецтві. Як відомо, цінність традицій полягає у зібранні соціального досвіду всіх попередніх поколінь. Нехтування традиціями призводить до порушення спадкоємності, до втрати ціннісних досягнень спільноти. Основними в традиціях є здобутки духовної культури і передовсім національні цінності та ідеали, що міцно пов'язані зі світоглядом, релігією, мистецтвом і мораллю. На рубежі XIX–XX ст. митці і прогресивні діячі для утвердження та подальшого ефективного розвитку українського мистецтва організовували художні музеї, виставки, утворювали мистецькі об'єднання. Виникали окремі видання і спеціальні відділи в газетах, де висвітлювались події художнього життя України та актуальні питання українського образотворчого мистецтва. І що дуже суттєво – в обговоренні цих проблем брали участь і художники, і письменники, і професійні критики мистецтва. Звичайно, зазначені тенденції сприяли підвищенню професійного рівня українських митців, формували їхній світогляд та ідейно-патріотичні орієнтації, які вони, в свою чергу, доносили до своїх шанувальників. Водночас, українське образотворче мистецтво розвивалось в контексті західноєвропейських новацій – імпресіонізму, постімпресіонізму, модерну. При цьому включало в себе відродження національних традицій, втілення рис національного світобачення, вирішення проблеми співвідношення традиції та новаторства, підвищена увага до національної тематики творів, духовне єднання митців, розділених кордонами України, їхнє прагнення творити самобутнє національне обличчя українського мистецтва. Таким чином, в українському образотворчому мистецтві XIX – початку XX ст. відобразився зміст і дух українського суспільства, хоча і доводилося долати політичний тиск.

Отже, твори українського образотворчого мистецтва відігравали суттєву роль у націєтворчих процесах, у поступовому русі українства до модерної української нації, бо формували одну з найважливіших властивостей нації – її духовність, яка найперше проявляється через національні цінності.

Висновок. Проведений аналіз показує, що українське образотворче мистецтво XVI – початку XX ст. є одним з головніших чинників націєтворення, що виражалось через збереження етнічної ідентичності українців, спадкоємність українських мистецьких традицій та використання кращих надбань попередніх поколінь, запровадження української національної тематики в мистецьких творах, героїзацію козацької минувшини, збереження історичної пам'яті українців, культурно – мистецьку передачу національної ідеї та державотворчого чинника, цілісне бачення феномена української національної культури, історичного буття України та українського народу.

Щербина Елла Борисівна

доцент, кафедра українознавства, ХДАДМ

ДО ПИТАНЬ КУЛЬТУРНОГО І ПОЛІТИЧНОГО НАЦІОНАЛІЗМУ

Для ХХІ століття характерний процес етнополітичного ренесансу в умовах глобалізованого світу. Етнополітичний ренесанс охоплює, крім процесу національного державотворення, ще й створення сприятливих умов для інших етносів, що характерне для України [1]. Національне відродження розуміється як модернізація, піднесення усіх форм її життєдіяльності до рівня вимог сучасної цивілізації [1]. У той же час відродження нації полягає у відновленні комплексу етнокультурних традицій, зверненні до джерел духовності.

Якщо ідеалом політичних націоналістів є політична спільнота, об'єднана спільними уніфікованими законами, що домінують у глобалізованому світі, то культурні націоналісти вважають за необхідне визнання диференціації всередині нації – поділ на професійні, релігійні та інші шари населення, що становить динаміку національної сутності.

Головне завдання культурного націоналізму є рух за моральне відродження, він прагне об'єднати різні аспекти нації – традиції і сучасність, науку і релігію, економіку і технічні галузі, мобілізуючи творчу силу нації [1]. Культурний націоналізм формує не політики, а гуманітарії, зокрема, митці, історики, філософи, які відкривають творчий потенціал нації для всіх її членів. Кожен член нації є її творчою особистістю, а її видатні митці репрезентують колективний досвід народу. Такими є Т. Шевченко, А. Міцкевич, Р. Бернс та інші генії нації, що поділяли прагнення народу до свободи, гідності, боротьби за краще майбутнє.

Якщо метою політичних націоналістів є національна держава, яка б гарантувала своїм членам однакові громадянські права, то метою культурних націоналістів є відтворення самобутньої національної цивілізації.

Головне завдання культурних націоналістів — сприяти самоідентифікації спільноти, сприяти піднесенню рівня культури, освіти, до громадянської свідомості. Хоча більшість експертів погоджуються, що культурний націоналізм робить важливий внесок у національне будівництво, все ж дехто з них стверджує, що культурний націоналізм є дійовим для формування націй у відсталих структурах, а сам він не відкриває шляхів суспільно-політичної модернізації [1]. Навряд чи з цим твердженням можна погодитися, зважаючи на те, що культурні націоналісти започатковують ідеологічні рухи з метою реформування світоглядної системи суспільства, оновити її, запропонувати орієнтири суспільно-політичного розвитку, які ю втілювали в собі нові стратегії розвитку й прогресу нації [2].

Повернення до своїх джерел, культурного надбання не є зворотною реакцією на широкомасштабний наступ складових глобалізованого світу, а є засобом сформувати прогресивні паростки нації і перевести її на більш прогресивний ступінь розвитку.

Література:

1. Гатчінсон Джон. Культурний і політичний націоналізм // Націоналізм. Антологія. 3-ге вид. – К.: Простір, Смолоскип, 2010. – С. 683.
2. Kohn H. The idea of Nationalism. — New York, 1946.
3. Тимченко В. Час націоналізму. – К.: Media, 2013. – С. 302.

З М І С Т

ДИЗАЙН, ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА

Артеменко М.П., Берник А.Д. Каркасні поверхні в костюмі як провокація сексуальності	3
Базилюк Е.В. Особливості викладання дизайнерських дисциплін в контексті нової парадигми освіти	5
Бердинських С.О. Виразно-змістовні якості формалізованих елементів і форм проектної графіки	7
Бобровський І.В. Співвідношення функції і краси у проектуванні інтер'єрів	11
Бондаренко В.В. Своєрідний стиль архітектури Дубаю	13
Босий І.М. Ключові визначення понятійного апарату при дослідженні еволюції меблів-трансформерів.	16
Брижаченко Н.С. Художньо-образний підхід формування дизайну громадських інтер'єрів на основі включення мультимедійних інтерактивних об'єктів	19
Брижницька Г.Ф. Архітектура — джерело натхнення у композиційному формоутворенні одягу.	22
Васіна О.В. Дизайн. Інформаційні технології. Погляд на перспективу	24
Вергунова Н.С. Термінологія принципів трансформації в образотворчому промисловому дизайні	27
Гавронський В. П. Макет як засіб візуалізації дизайн-проекта	29
Говорун А.В., Кузнецова В.М., Шeverницька Н.М. Активні методи навчання як засіб формування іншомовної комунікативної компетенції студентів-дизайнерів	32
Горб Г.Г., Полетаєва Г.Н. Образ жіночого персонажу як складова комп'ютерних ігор	34
Горбатенко Л.П. «Кольорознавство» в сучасній дизайнерській освіті	36
Дуднік М.Г. Роль ергодизайну в сучасній навчальній аудиторії	38
Дуляницька Л.П. Трикотаж як засіб еко-дизайну.	41
Дяченко В.Ю. Мультисенсорні проектні концепції в ландшафтному дизайні.	44
Завадська О.І. Ергономічні принципи формування архітектурного середовища дошкільного центру розвитку дитяти (для дітей з порушенням опорно-рухового апарату)	46
Закалюжна Л.В. Основні образи, використані в сучасних торгових марках України	48
Захарова С.Г. Екологізація системи професійної дизайнерської освіти	49
Іваненко Т.О. Проблеми популяризації шрифтової справи України	51
Івасенко М.В., Проданчук І.В. Проблеми мотивації в підготовці фахівців з дизайну.	52
Ісмайлова М.С. Типографіка футуризму у дизайні поліграфічної рекламної продукції раннього модернізму.	54
Козак Л.Р., Прусак В.Ф. Етнохудожні мотиви в дизайні сучасного житлового середовища	59
Косюк В.Р. Розвиток творчих художніх здібностей – один з головних чинників у процесі професійної підготовки майбутніх дизайнерів	61
Кривуц С.В. Принципи формування дизайну виставочних просторів за допомогою мультимедійних технологій	62
Кучер С.Л. Формування мотиваційного компоненту дизайн-діяльності студентів при виконанні проектів з дизайну одягу	63
Лещенко Т.І., Підлісна О.В. Комплексний дизайнерський підхід в рішенні інтер'єрів кімнат відпочинку промислових підприємств	65
Литвинюк Л.К. Застосування зображення конкретних предметів у логотипах закладів мистецтва виставкового типу	66
Малік Т.В. Матриця з проектування як стрижень навчання дизайнера середовища	68

Маренич Н.А. Анімація та мультиплікація як окремі візуальні напрями у відеоіграх	71
Мироненко Н.Г., Олексієнко А.М. Саржин Яр в м. Харкові – концепції нових проектних рішень благоустрою території.	73
Мироненко В.П., Нестеренко В.В. Проблемы безбарьерной среды в высших учебных заведениях для инвалидов и других маломобильных групп населения	74
Мурашко М.В. Підготовка дизайнерських кадрів в перспективі розвитку моушн-дизайн реклами в Україні	76
Мышляева О.Б. Практическая значимость задания «коллаж» в процессе обучения бакалавров по направлению «Дизайн и прикладное искусство»	78
Ожога-Масловська А.В. Японська гравюра укійо-е та сучасне українське мистецтво: образотворчі алюзії.	81
Павлов А.Е. Типографические визуальные системы как основной выразительный язык графического дизайнера в субкультуре хипстеров.	83
Пантус Н.М. Актуальні проблеми екології в методиці проектування комплексних об'єктів	85
Пантус Н.М. Удосконалення методики викладання дисципліни «Основи формоутворення» у вищих навчальних закладах	86
Пасічна Т.О. Проблема формування світлової пластики в архітектурному освітленні	89
Петрук Т.В. Моделювання в САПР.	90
Пилипчук О.Д. Проблема асоціативності кольору в дизайні інтер'єру та методи засвоєння практичних прийомів для студентів архітекторів, дизайнерів, художників	92
Позняк А. Г., Бондаренко І.В. Прийоми сценографії в дизайні інтер'єру магазину в контексті філософії постмодернізму	94
Порожнякова Н.Е. Проблема осмысления понятия творческой свободы в современном искусстве	96
Потапенко Г.М. Удосконалення сучасних засобів об'ємного моделювання дизайн-об'єктів	100
Прусак В.Ф. Екологічний аспект в дизайн-освіті XXI століття	101
Прусак О.Р. Інновації в архітектурі та дизайні середовища на прикладі використання природного прототипу «Хмара»	104
Пузур М.В. Миметические принципы как основа формообразования ремесленных предметов Республики Молдова	107
Романенко Н.Г. Підготовка магістрів та скасування освітнього рівня «спеціаліст»	109
Сергєєва Н.В. Дизайн як наука: проблемні питання теорії.	111
Склярєнко Н.В. Багатоаспектність макету як дизайн-системи (за матеріалами курсу «Макетування»)	113
Сосницький Ю.А. Приемы реорганизации наружной рекламы как элемента «визуального шума» городской среды	116
Супрун О.Д. Деякі особливості вивчення фотографії	118
Сухорукєва Л.А. Основні види та функції мультимедійних творів	120
Тараненко Т.О., Кучер З.С. Макетно-графічний підхід до вивчення технологічної обробки матеріалів	121
Тарарак Н.Г. Формування ціннісних орієнтацій студентів-дизайнерів в системі вищої освіти України	124
Томашевський В.В. Формування естетичної культури майбутніх дизайнерів. Теоретичний аспект	126
Федоровская Т.Д. Традиции и инновации художественного образования Гжельском государственном университете (ГГУ)	128
Холявка А.Б., Прусак В.Ф. Пізнання світу як основа професійної діяльності дизайнера	133

Целуйко Ф.В. Компьютерное моделирование цвета при разработке объектов графического дизайна	136
Цуркан К.С. Педагогічна й творча діяльність випускників кафедри художнього текстилю ЛНАМ у КІПДМ ЛНАМ, ВКПМ ім. В. Шкрібляка, Придністровському державному університеті ім. Т.Г. Шевченка та ЛДКДУМ ім. І. Труша	139
Чен Чжоу. Китайская каллиграфия: генезис, формообразование, средства выразительности	141
Чепелюк О.В., Артеменко М.П., Якимчук О.В. Розвиток креативного мислення студента шляхом впровадження в навчальний процес сучасних трикотажних технік	143
Шапаренко О.М. Дигітальні методи проектування як унікальний інструмент формотворення	144
Шашкова В.Ю. Теория и практика современной каллиграфии: проблемы преподавания	146
Шевелина Н.Ю. Полихромная плоско-пространственная рекламная композиция	148

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДИЗАЙНУ

Андріяка С.О. Проблеми розвитку мистецтва в контексті національної культури	153
Беркович О.А., Шарапов И.А. Плоскостной характер изображения. Натюрморт. Методические рекомендации для студентов направления «Архитектура»	154
Верховодова Я.О. Сценографічне мистецтво Харкова в контексті методології сучасного мистецтвознавства	157
Глебова Т.А. Развитие креативного мышления студентов скульптурных отделений художественных вузов Украины	160
Жердзицький В.Є. Сприйняття кольору в живопису	162
Лазарев А.А. Элементы книги да их назначения в композиции книги студентами 3-го курса худ.-графа	164
Лещенко Т.І., Лещенко В.В. Техніка батіку як невичерпне джерело творчості	165
Логінський Я.В. Малярські традиції В.І. Забашти в контексті європейської та національної пленерної школи живопису	166
Майстренко-Вакуленко Ю. В. Всеукраїнський міжвузівський конкурс з академічного рисунка у рамках Міжнародних Форумів «Дизайн-освіта» у Харківській державній академії дизайну і мистецтв	169
Мельничук Л.Ю. Мистецтвознавці Харкова. Кафедра теорії і історії мистецтв	170
Метельницька Д.Г. Сатирична графіка А. Петрицького кін. 1920-х – поч. 1930-х рр.	173
Осадча О.А. Ремінісценції авангардової естетики в роботах українських художників 1960-х – 1980-х рр. на біблійну тематику	174
Павлов І.Є. Artem Volokitin: <i>Zolotoye secheniye</i> (Golden Section).	177
Перець О.О. Мистецькі симпозиуми як засіб становлення полтавської школи художньої кераміки	179
Соколюк Л.Д. Втілення інтелігентності, чудової душі людина	182
Соколюк Л.Д. Історії УАМ присвячено	183
Тищенко Г.В. Кафедраальный римско-католический храм Успения Пресвятой Девы Марии г. Харьков в контексте монументального искусства	185
Філатова М.І. Взаємозв'язок англійської та російської сатиричної графіки 1810-х рр.: на базі колекції харківського художнього музею	187
Чурсін О.В. Естетика сучасного пленерного пейзажу України	190
Шафран Р.С. Соціокультурні трансформації мистецького освітнього середовища (традиції, реформи, перспективи)	192

МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ СТУДІЇ З ДИЗАЙН-ОСВІТИ

Більдер Н.Т. Формування і розвиток навичок самооцінювання в просторі художньої освіти	194
Більдер Н.Т. Командна робота студентів при організації проектної діяльності в навчальному процесі	196
Бокарьова Ю.С., Дейнеко Ж.В. Проблематика формування профілю професійних інтересів	197
Гегер А.Д. До питання про математичні прийоми формалізації структури візуальних рекурсивних систем в об'єктах дизайну	199
Гончар О.В. Педагогічний дизайн мультимедійного заняття з іноземної мови	201
Лігачова А.О. Ф.Ніцше і проблеми класичного і некласичного мистецтва у сучасному вимірі	202
Мархайчук Н.В. Валерій Бондар. «Талановита справжність»	204
Петрикова В.Т. Змістовні орієнтири сучасної художньої освіти	206
Прилипченко Н.С. Курс «История украинской культуры» в англоязычном варианте: специфика адаптирования	209
Токар М.І. Сьогоднішня української дитячої класики	210
Чадаєва К.Ю., Леонець Я. Образотворче мистецтво як чинник становлення української нації	212
Щербина Е.Б. До питань культурного і політичного націоналізму	216

Збірник матеріалів

Міжнародної науково-методичної конференції

«КОНЦЕПЦІЯ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКО-ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ В УМОВАХ ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ»

м. Харків, 15-16 жовтня 2015 року

Свідоцтво про внесення до держ. реєстру суб'єкта видав. справи ДК №860 від 20.03.2002р.

Оригінал-макет підготовлено в редакційно-видавничому відділі ХДАДМ
Комп'ютерна верстка: Мастерова Ю.Р.
Редактор: Шайнога В.

Підп. до друку 28.10.2015. Формат 60x80 1/16.
Папір: друк. Друк: ризограф. Ум. друк. арк. 13.75.
Тираж 100 прим.

ХДАДМ, Харківська державна академія дизайну і мистецтв
Україна, 61002, Харків-2, вул. Червонопрапорна, 8.