

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ



**ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА
АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ
І МИСТЕЦТВ • 100 РОКІВ**

МІЖНАРОДНА

НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ

**СИНТЕЗ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ
КРИЗЬ СТОРІЧЧЯ: ДІАЛОГИ ПРО ВИЩУ
ХУДОЖНЮ ОСВІТУ ХАРКОВА**

ПРИСВЯЧЕНА 100-РІЧЧЮ ЗАСНУВАННЯ

ВИЩОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ ХАРКОВА

6 жовтня 2021 р.

Харків 2021

Міжнародна науково-практична конференція «Синтез візуальних мистецтв крізь сторіччя: діалоги про вищу художню освіту Харкова», присвячена 100-річчю заснування вищої художньої школи Харкова // Збірник статей. 6 жовтня 2021 р., ХДАДМ. – Харків, 2021. – 40 с.

(, , .)

« », 6 2021 .
: ; -
, ' ; ;
, - ; ;
; ; - ;
; ;
(,) ; -
, ,
, , .
disput@ksada.edu.ua

:
(),
(), ;
(),
, .
(), .
(), .

«DE.PO – », . , -

ЯК СТВОРЮВАЛИ ЗНАКИ І ЛОГОТИПИ У «ДОЦИФРОВІ ЧАСИ»

Цифрові інструменти значною мірою обумовлюють специфіку графічного проектування вже принаймні три десятиріччя. Наразі до практичної діяльності увійшла нова генерація дизайнерів, якій важко навіть уявити фахову діяльність за відсутності високотехнологічних електронних пристроїв і програмних продуктів. І що більшою стає відстань у часі, то менш зрозумілими видаються сучасним дизайнерам технології створення знакової графіки, які були повсюдними до того, як комп'ютер увійшов до широкого вжитку.

Зважаючи на щирий інтерес молодих фахівців до «аналогового проектування», а також на помітний брак досліджень і публікацій за цією темою, видається доцільним і своєчасним зафіксувати і узагальнити досвід практичного знакотворення за умов відсутності у дизайнера-графіка цифрових робочих інструментів.

Для кращого розуміння специфіки процесів становлення графічного дизайну за радянських часів варто зауважити, що їхня інтенсифікація або стагнація були значною мірою обумовлені директивними засадами. Так, бурхливий розквіт знакової графіки у 60-80х рр. XX ст. був викликаний виходом спеціальної Постанови Ради Міністрів СРСР № 442 від 15 травня 1962 р. «Про товарні знаки», яка вимагала від промислових підприємств розміщувати власні товарні знаки на своїй продукції або на її пакуванні. Відповідна подальша Постанова Ради Міністрів УРСР встановлювала 6-місячний термін розробки товарних знаків для тих підприємств і організацій, які досі не мали атрибутів візуальної ідентифікації. З того моменту вибухнув і покотився радянськими теренами «знаковий бум», а спеціальність «промислова графіка», яку ми нині називаємо «графічний дизайн», стала затребуваною і актуальною.

Найціннішими інструментами дизайнера-промграфіка були вірна рука і точний окомір, адже переважна більшість операцій у процесі проектування знаків і логотипів виконувалася вручну. Дизайнер виступав заручником фізичних властивостей фарби, паперу та інструментів. Також його задум залежав від технологій подальшого втілення розробки на упаковці, вивісках, рекламних матеріалах, які диктували специфіку зображувальних характеристик знаку — спрощені, умовні абрисы, масивність силуету графічних плям, домінанта зображення над тлом, скупа колірна гама. Ці вимушені обмеження певним чином визначили пластичний характер знакової графіки 1960-80-х рр., який у подальшому сприймався як специфічна стилістична відзнака.

Робота починалася з пошуків графічної ідеї: дизайнер виконував серію швидких начерків, які фіксували хід його роздумів над завданням. Методом послідовного наближення, уточнення ескізних варіантів відпрацьовувалося

образно-пластичне і композиційне рішення майбутнього знаку з урахуванням у разі необхідності і його літерної складової (логотипа).

Після остаточної кристалізації ідеї знаку розробник переходив до відмалювки робочого ескізу. Зазвичай знак відтворювали у значно збільшеному розмірі — щонайменше чверть аркушу стандартного формату. За допомогою креслярських інструментів дизайнер будував на папері контури елементів, уточнював пластику округлостей, сполуки ліній. Цей робочий ескіз становив основу для подальшого виконання оригіналу.

Ретельно відмалювані контури робочого ескізу копіювали на напівпрозору кальку. Далі кальку зі зворотного боку натирали м'яким графітним стержнем, фіксували гумовим клеєм на боках заздалегідь підготованого планшета з натягнутим ватманом, після чого гострим твердим олівцем перетискали лінії малюнку крізь шар кальки на папір. Тепер кальку можна було видалити і перейти до роботи з фарбою.

Для чистової відмалювки застосовували чорну гуаш із домішкою чорної туші і невеликою кількістю клею ПВА. Старанно перемішаний колір розріджували водою до консистенції, що дозволяла заправити фарбою тонке перо або рейсфедер, якими викреслювали лінії майбутнього оригіналу. Додаткові кольори, якщо вони були передбачені, готувалися окремо.

Після наведення контурів починався етап заливки плям знакового зображення. Це зазвичай робили пензлем, намагаючись фарбувати поверхню якомога однорідніше. З висохлого малюнку м'якою гумкою усували сліди графіту і проводили остаточну корекцію контурів зображення, виправляючи найменші похибки білою гуашшю за допомогою тонкого пензля.

Ватман із доведеним до ідеалу оригіналом знака обережно зрізали з планшета вздовж країв. Аркуш з оригіналом наклеювали на цупкий картон, зверху для захисту від пилу прикріплювали відкидний аркуш кальки відповідного формату.

На усіх етапах вкрай важливою була охайність виконання роботи, адже найменша недбалість могла перекреслити багатогодинну працю. Виваженість і плавність руху руки, точність і чіткість креслення ліній, рівномірність нанесення шару фарби багато важили для кінцевого результату.

Чистовий оригінал знака передавали замовникові. У автора розробки в кращому разі залишалася фотокопія або не лишалося нічого, окрім ескізів і робочої кальки. Інколи це було наслідком поспіху, але частіше — наслідком недбалого ставлення до власної праці, адже в ті часи знакову графіку невисоко цінували, вважаючи її службовим елементом, а ім'я автора проєкту залишалося нікому не відомим. Тривале знецінення здобутків промграфіки призвело до того, що у пострадянський період були знищені і розпорошені цінні архіви, які акумулювали зразки знакової графіки за десятки років, що значно ускладнює вивчення історії вітчизняного графічного дизайну.

Розуміння технічного боку графічного проектування у «доцифрові часи» є необхідним для осягнення еволюційного процесу знакової графіки і для усвідомлення цінності доробку 1960-80х років, який сучасні дослідники вважають класичним надбанням.

ВИВЧЕННЯ ПСИХОЛОГІЇ СПОЖИВАЧІВ СТУДЕНТАМИ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ – МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

На сьогодні одна з тенденцій розвитку дизайну як форми передачі соціокультурних кодів - інтеграція людини в інноваційний світ нового технологічного укладу, а саме так званої «цифрової реальності» в умовах насиченості конкурентного середовища у будь-яких сферах життя.

Сучасний дизайн стає дизайном людського досвіду, дизайном соціального контексту. Предметом дизайну може бути пректування соціальної події, створення стилю і способу життя людей, синтез нових культурних, моральних, соціальних, духовних цінностей.

Завданням сучасного дизайнера є вміння створювати у споживача стани, відчуття, переживання, тобто всю гаму почуттів і емоцій, які людина відчуває в процесі комунікації з продуктом – витвором середовища, яке створюється штучно. Ці враження допомагають нам в процесі визначення нашої культури й навіть в процесі самовизначення. Вони додають сенсу нашому існуванню.

Мета роботи – окреслити деякі аспекти підготовки студентів-дизайнерів у світі сучасних уявлень про концепції, підходи та методи управління поведінкою споживачів на ринку товарів, послуг і ідей.

На сьогодні у проєктну культуру активно впроваджуються технології комунікації, що об'єднуються поняттям бренду. Бренд-дизайн, брендинг – сфери діяльності, у яких, за пропозиціями на ринку праці, пропонують простір само втілення студентам закладів вищої дизайнерської освіти.

Дизайн-продукт – не тільки втілена візуальна концепція, а й втілення цінностей і психологічних установок споживача, отже розуміння сутності споживчої поведінки – важлива умова підвищення ефективності дизайн-діяльності.

Якщо бренд розглядати як системний дизайн-об'єкт, то брендинг – завжди процес реалізації бренд-технологій, задана стратегією еволюція, безперервний розвиток бренду зусиллями маркетологів, психологів та інших учасників цього, безумовно, творчого процесу. Бренд-технології є різновидом маркетингових технологій.

Аналіз останніх публікацій показав, що у багатьох закладах вищої художньої освіти України такі дисципліни як брендинг, основи маркетингу, пропонують як вибіркові на 3-4-курсах першого (бакалаврського) рівня вищої освіти та першому році навчання другого (магістерського) рівня.

Огляд пропозицій щодо програм навчальних дисциплін з брендингу і маркетингу для студентів, які опановують економічні, управлінські спеціальності виявив, що у програмах серед переліку дисципліни, що забезпечують теоретичну базу для вивчення курсу означені, наприклад: «Поведінка споживачів», «Психологія реклами та моделі впливу реклами

на споживача», «Психологічні аспекти споживчої поведінки»; у деяких програмах поведінку споживачів пропонують вивчати після вивчення основ маркетингу, а інколи у програмах навіть не згадано про основи психологічних знань як підґрунтя для вивчення тієї ж «Поведінки споживачів».

Складається враження, що маркетингові побудови тримаються на дуже небезпечному омані, ніби люди точно знають, які психічні механізми керують їхніми рішеннями та вчинками, і можуть їх описати – наголос на поведінку, а не самого споживача, його мрії, не усвідомлені мотиви...

Студенти закладів вищої художньої освіти здійснюють проєктну діяльність з метою створення системних дизайн-об'єктів, міркують про: «... незмінні цінності бренду, головну сферу компетентності бренду» тощо, але не вивчали (в ході вивчення основ психології як дисципліни циклу загальної підготовки) особливості формування особистісного сенсу - значущості для індивіда тих чи інших предметів, що сприймається суб'єктивно, а при цьому можлива зміна конкретного змісту особистісного сенсу шляхом включення його в інший мотиваційний контекст; мотивацію і мотиви; особливості формування життєвої позиції; вікову періодизацію людини – хоча б базові знання з психології, як підґрунтя для ознайомлення з особливостями поведінки споживачів з метою використання психологічних технологій – як сукупності методів і заходів, спрямованих на організацію впливу на усі сфери особистості.

Опановування сукупністю заходів – завдання пропедевтики (грец. *propaideio* – упереджаю) яка займає особливе місце на початковому етапі будь-якого навчання, пропедевтикою у філософії називають дисципліну, яка упереджає вивчення конкретних наук як спеціальних галузей знання.

Вважається доцільним запропонувати студентам закладів вищої художньої освіти дисципліну (циклу загальної підготовки) «Пропедевтика психології (основи психології для студентів закладів вищої художньої освіти)».

Запука ефективності дизайн-діяльності – базові знання психології людини, світогляд якої сформувався під впливом і в умовах конкретного соціуму, а «поведінка споживача» – лише один з аспектів існування особистості, яка прагне цілісності та само актуалізації.

ШЛЯХИ АКТИВІЗАЦІЇ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ-ДИЗАЙНЕРІВ В ХАРКІВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Першим навчальним закладом на Україні, який розпочав підготовку дизайнерів, був Харківський художній інститут, який в 1963 році було реорганізовано в художньо-промисловий. В жовтні місяці цього року цей навчальний заклад (нині – Харківська державна академія дизайну і мистецтв) відмічає своє сторіччя. За 58 років існування дизайнерської гілки освіти академія підготувала більше шести тисяч дизайнерів по наступних спеціалізаціях: промисловий дизайн; дизайн середовища (раніше інтер'єр і обладнання); дизайн меблів, дизайн тканин, дизайн одягу; мультимедійний дизайн, дизайн архітектурно-ландшафтного середовища, концептуальний дизайн.

На рівні Уряду України на сьогодні існують ряд державних наукових програм по проблемах інклюзивного дизайну (дизайн для людей з обмеженими можливостями життєдіяльності) та екодизайну.

В останні роки в системі вищої освіти України намітились серйозні тенденції в розширенні контактів із ЗВО різних країн. Практично кожний вищий навчальний заклад сьогодні намагається здійснювати: обмін студентами, проведення спільних міжнародних конференцій і симпозіумів, запрошення іноземних спеціалістів для читання лекцій та проведення майстер-класів, проходження викладачами та студентами стажування в зарубіжних навчальних закладах, участь в сучасних наукових, освітанських та проектних програмах. Сьогодні є очевидним, що навчальні програми повинні бути розраховані на формування спеціалістів міжнародного рівня з добре розвинутим професійним мисленням. Випускники дизайнерських факультетів повинні бути готові до самостійної діяльності по вирішенню різних проблем в сфері дизайну.

В цьому контексті значний інтерес являє собою пошук шляхів та методів формування та удосконалення творчої особистості студента. Особливо актуальні ці питання в зв'язку із інтеграцією України в європейський освітній простір.

В Харківській державній академії дизайну і мистецтв серйозну увагу приділяють пошуку нових підходів та методик в системі навчання, які б могли активізувати творчу діяльність студентів-дизайнерів.

Навчання студентів на дизайнерських спеціалізаціях вже в рамках навчального процесу потребує постійного творчого пошуку. Найкращим чином розвивається творча активність студентів в процесі їх участі в різних творчих конкурсах, фестивалях, work-shop(-ax), Практика активної участі студентів факультету «Дизайн середовища» в різних конкурсах широко втілюється в початковий процес на бакалаврських програмах «Дизайн середовища», «Дизайн одягу і взуття» та на магістерських програмах «Дизайн архітектурно-ландшафтного середовища» і «Концептуальний дизайн».

Студенти беруть участь в роботах, які виконуються творчими колективами викладачів та студентів. Такі роботи зазвичай складаються з двох етапів.

На першому етапі виконуються проекти для інтер'єрів конкретних архітектурних об'єктів. На другому етапі, після затвердження замовником кращого проекту, планується виконання на об'єкті монументальних та декоративних робіт. Практично завжди однакові проектні завдання видаються декільком студентам. В цьому випадку виникає конкурс між ними, який активізує творче змагання. А воно, в свою чергу, стає тим мотиваційним стимулом, що приводить до позитивних результатів навчання.

Минулого року для харківської фабрики ПрАТ «Філіп Морріс Україна» корпорації Philip Morris International (PMI) розроблялися проекти настінного розпису для окремих приміщень цехів. Після затвердження ескізів роботи були виконані на об'єктах.

В повній мірі свій творчий потенціал розкривають студенти, які приймають участь у Міжнародних гончарських фестивалях, які щорічно проходять у давньому центрі гончарного мистецтва смт. Опішне Полтавської області. В 2017 році студент Вячеслав Пасинок одержав Гран-прі XI Міжнародного фестивалю з кераміки та виконав за своїми ескізами роботу, яка встановлена на території Національного музею кераміки в Опішні. В 2018 році В. Пасинок одержав Міжнародну грантову премію Говорунів (США) та виконав творчу роботу, яка 26 вересня 2018 року знайшла своє місце на території цього ж музею.

Студенти факультету приймали також участь у конкурсі на розробку оновленого дизайну Призу Європи. Свою роботу депутатам ПАЄ презентували студентки Галина Щепакіна та Аліна Слободян. Проект студенток увійшов «в трійку» кращих разом із роботами представників Великобританії та Франції.

Студенти факультету «Дизайн середовища» чотири рази приймали участь у work-shop-(ax), які проводились у Флоренції (Італія) в рамках Міжнародного фестивалю з дизайну. Фестиваль організував італійський благодійний фонд Paolo Del Bianco. Студентка Наталія Васичкіна була нагороджена медаллю Президента Республіки Італії за проект інтер'єрів середньої спеціалізованої школи.

В 2017 році був започаткований Всеукраїнський молодіжний конкурс «Get me 2 the Top Ukraine» за підтримки SOCIETY OF BRITISH AND INTERNATIONAL DESIGN, SBID STUDENT COMPETITION. В номінації «Інтер'єр офісного простору» перше місце зайняла студентка факультету Коваль Катерина, яка одержала можливість пройти стажування в Лондонській академії мистецтв. В наступному році в цьому ж конкурсі кращою роботою було визнано роботу Дмитра Бистрова в номінації «Предметний дизайн».

Всі ці нагороди є підтвердженням позитивних результатів, які може дати методика втілення в навчальний процес участі студентів у різних конкурсах, фестивалях, олімпіадах, виставках та виконання реальних робіт на об'єктах. Ця система дає можливість виявити студентів – лідерів в навчанні та побачити, як в реальних умовах життя вони зможуть конкурувати та працювати в сфері дизайнерської діяльності.

СИНТЕЗ АРХІТЕКТУРНОГО ТА ДИЗАЙНЕРСЬКОГО ФОРМОУТВОРЕННЯ ОБ'ЄКТІВ В ЛАНДШАФТІ КИТАЮ

Досліджуючи дизайн сучасних архітектурно-ландшафтних ансамблів Китаю (в рамках їх своєрідного незмінного традиціоналізму та передбачуваних перспектив розвитку), був виявлений вплив філософської основи (конфуціанство, даосизм, буддизм) на особливості формування всесвітньо відомих історичних садово-паркових ансамблів Китаю в синтезі з архітектурою новітніх сучасних споруд (готелів, туристичних комплексів, торговельно-розважальних центрів тощо).

На сучасному етапі активного розвитку *архітектурного дизайну* актуалізується проблема адаптації сталих національних китайських традицій до нових умов життєдіяльності в контексті пріоритетних індивідуальних і суспільних інтересів, на ґрунті сучасних світових тенденцій та інноваційних інженерно-технічних технологій формування архітектурно-ландшафтного середовища. У зв'язку з цим виникла проблема пошуку синтезу архітектурного та дизайнерського формоутворення об'єктів в природних ландшафтах Китаю.

Матеріали історіографічного огляду попередніх досліджень свідчать про обмеженість і фрагментарність наукових звітів щодо зазначеної теми, що стало передумовою для формування мети та завдань даного дослідження.

На території Китаю зустрічаються практично всі різновиди природних ландшафтів. Тут знаходяться одні з самих високих гір у світі, довгі ріки й жаркі пустелі, багато пасовищ, невеличкі ділянки горно-тундрових лісів. В ландшафті Китаю, особливо на півдні, розповсюджені пагорби вулканічного походження з чудернацьким силуетом, багато озер й річок, у яких віддзеркалюються гори та ліси.

Ма Яньсун - професор архітектурно-дизайнерського художнього наукового центру Пекінського університету Цзяньчжу в своїх проєктах ґрунтується на ідеї «ландшафтного міста», експериментує з привнесенням традиційних цінностей і образів життя в сучасні висотні будівлі. На його думку, щоб дозволити мільйонам людей жити разом на обмеженій землі, треба піднятися на висоту, тобто у висотних будівлях архітектори й дизайнери можуть довести природний і соціальний простір до цих висот, щоб кожна сім'я могла володіти власним двором у повітрі [1].

Специфічним результатом синтезу в художньо-творчій діяльності (на відміну від синтезу в науці та техніці), є художній образ, здобутий в результаті органічного поєднання, взаємодії різних видів мистецтва. Процес синтезу в дійсності є діалектично різнорівневим. З 80-х років ХХ ст. відома принципова типологія сполучення різних мистецтв: конгломеративний тип, ансамблевий та органічний. Під «синтезом мистецтв та архітектури» розуміють переважно його «ансамблевий тип». Власне синтезом, що дає «новий художній образ», можливо вважати (за М.С. Каганом) «тільки органічне злиття худож-

ніх компонентів», «художню гібридизацію», «введення» оригінальних, не відомих дотепер синтетичних художніх утворень». Зараз «синтез мистецтв і архітектури» витісняється «синтезом дизайну та архітектури». Прикладами таких синтетичних архітектурно-дизайнерських формоутворень є, безумовно, роботи Ма Яньсуна - Гімалайський центр Нанкін Чженда, Пекінський парк Чаоян, ландшафтне планування міста Гуйян [1]. А також торговельний центр у м. Ухань, запроєктований спеціалістами архітектурної компанії UN-Studio, фасад якого зібраний з тисячі сталевих куль.

Це свідчить про те, що подальшого розвитку набула не тільки концепція ансамблевого синтезу архітектури, дизайну і «простору» природи в контексті формування (ревіталізації, реконструкції) сучасних архітектурно-садово-паркових комплексів, але й так званого органічного синтезу – «якісно своєрідну і цілісну художню структуру, в якій складові її компоненти розчинені так, що тільки науковий аналіз здатний вичленити їх з цієї структурної єдності» [2, с. 234-236].

За нашими спостереженнями та висновками деяких дисертаційних досліджень, у сучасному міському середовищі активізується втручання віртуальних дизайн-засобів. Реальні міста стрімко покриваються віртуальною оболонкою. В цю оболонку включаються офіційні веб-портали, мультимедіа, мас-медіа, інтерфейси внутрішнього міського середовища. Ця проблема взаємопроникнення віртуального і реального також потребує аналізу і нового розуміння. Очевидно, що парадигма дизайну повинна належним чином трансформуватися з урахуванням нових комунікативних реалій, щоб відповідати даному часу.

Концепція симбіозу традиціоналізму та інтернаціональних стильових напрямків може стати провідною у професійній діяльності архітекторів і дизайнерів при формоутворенні варіантів композиційних рішень архітектурно-дизайнерського середовища.

Розглянута проблема є мало вивченою та важливою для подальшого розвитку теорії дизайну архітектурно-ландшафтного середовища. Матеріали дослідження можуть бути використані в навчальному процесі (в лекційних курсах з історії та теорії архітектури та дизайну, в курсовому та дипломному проектуванні, в складанні методичних рекомендацій, написанні статей і оновленні навчальних посібників). Проблематика «архітектурного дизайну» має увійти до тематики студентських конкурсів.

Список використаних джерел:

1. Вей Венъцзюнь, Трегуб Н.Є. Концепция ландшафтного города китайского архитектора Ма Яньсуна. La science et la technologie a l'ere de la societe de l'information: coll. De papiers scientifiques «ЛЮГОΣ» з avec des materiaux de la conf. Scientifique et pratique internationale, Bordeaux, France, 3 mars, 2019. Bordeaux: OP «Plateforme scientifique europeenne», 2019. V.7. p.110. – P. 85-89.
2. Каган М.С. Морфология искусства. Л. 1972.

МИСТЕЦТВОЗНАВЧА СИНОЛОГІЯ В США В ДРУГИЙ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ

В середині 1920-х – 1940-х рр. європейські та американські школи синології достатньо зміцніли, а надходження творів китайського живопису в музеї та приватні колекції набуло систематичного характеру. До середини 1920-х рр. обсяг імпорту китайського мистецтва в Європу та США досяг найвищого рівня, а ціни на китайський живопис зрівнялись з цінами на твори старих європейських майстрів. В цей період традиційний живопис Китаю став вивчатись європейськими та американськими фахівцями я повноцінне явище в образотворчому мистецтві, яке є рівним за своїми мистецькими якостями європейському. Значною подією, яка стала каталізатором нових досліджень китайського живопису та каліграфії, стала масштабна Лондонська виставка 1935 р. Все це дозволило розглядати китайський живопис як повноцінне явище світового мистецтва, найбільш важливим в китайському мистецтві стала вважатись каліграфія та живопис, а не декоративне мистецтво, як було раніше.

Нове сприйняття китайського живопису як повноцінного образотворчого мистецтва відбилось у поживленні досліджень його стилістики та образотворчої мови, поступово формується стійке зацікавлення композицією, типовими композиційними схемами, їх варіативністю та змінами на різних етапах історії (А.Вейлі), технологією живопису (С.Дженінс, Б.Грей, Б.Марч). Нового рівня набули дослідження зображення простору та перспективи (Б.Марч, Г.Комбаз, Дж.Роулі). Г.Комбаз звернув увагу на завищену лінію горизонту, яка, на думку вченого, впливала із відсутності інтересу китайських майстрів до зображення неба, відсутність єдиної точки зору, відсутність симетрії. Дж.Роулі відстоював ідею простору, в якому можна «мандрувати» і яке передбачає ще більший простір за рамками картини. Також розглядались питання копійного характеру китайського мистецтва, розрізнення копій та оригіналів, наскільки точно копії передавали оригінали (А.Вейлі). Намагання всебічно охопити різні види китайського живопису поставило питання дослідження китайських печерних розписів (Г.Міджон). На новому етапі від мистецтвознавця-синолога вимагалось обов'язкове знання східних мов. Значну роль в розумінні китайського мистецтва відіграли поетичні переклади А.Вейлі.

Одночасно із процесами опанування мистецької мови китайських майстрів, відбувався перегляд накопичених до цього знань та гостра критика робіт попередників.

В методології дослідження китайського живопису домінував порівняльний підхід, в якому для пояснення образотворчої мови китайського живопису використовувалась термінологія європейського мистецтва (Р.Фрай, Л.Бінйон, Д.Фергюсон, Г.Комбаз, Л.Баххофер, М.Лоер, Дж.Роулі, А.Сопер та ін.). Пропонувалось вивчення взаємозв'язків між західним і китайським мистецтвом без намірів запропонувати прямий вплив один

на одного, або припустити спільне походження різних художніх систем (Р.Фрай). В цьому контексті була зроблена й жанрова класифікація того часу (пейзаж, анімалістика, квіти, придворні сцени (Г.Міджон), пейзаж, квіти, анімалістика, релігійний живопис, історичний живопис і побутовий жанр, портрет (Г.Комбаз)). З протилежною думкою виступав Д.Поуп, який критикував своїх колег за застосування принципів стилістичної еволюції історії західного мистецтва щодо традиційного мистецтва Китаю. Саме підхід Д.Поупа отримав розвиток в роботах наступних поколінь мистецтвознавців.

З початком громадянської війни в Китаї та окупації частини країни Японією, серед американських дослідників постає гостра проблема збереження китайських пам'яток, що свідчить про новий рівень розуміння важливості китайського мистецтва у світовому контексті.

Пропонуються два варіанти розв'язання проблеми:

1. Переміщення мистецьких творів до музеїв США (Л.Ворнер);
2. Намагання зберегти твори на місці (Ф.Маккормік, Д.Фергюсон).

З початком Другої світової війни та з приходом в 1949 р. до влади в Китаї Комуністичної партії, в країні Західної Європи та в США різко припинилося надходження китайських мистецьких творів. Це зумовило настання нового етапу в дослідженні китайського живопису – глибокого осмислення того, що вже було накопичено. Оскільки на більшості території США бойові дії не відбувались, в 1940-х рр. саме американська мистецтвознавча синологія займає панівні позиції у світі. Через прихід до влади в Німеччині Націонал-соціалістичної партії, частина німецьких мистецтвознавців емігрувала до США та посилала позиції американської науки. Після закінчення Другої світової війни центром західної синології стає США, оскільки тільки американська мистецтвознавча синологія зберегла неперервну наукову діяльність. Після 1949 р., який ознаменувався розривом дипломатичних стосунків з Китайською Народною Республікою, наукова робота американських мистецтвознавців проходила в тісній співпраці з китайськими вченими Гонконгу, Республіки Китай (Тайвань) і тих китайських фахівців, які емігрували до США.

ХУДОЖНЯ МОВА ГРАФІЧНИХ ТВОРІВ ІЛЬДАНА ЯХІНА

Аналізуючи становлення харківської художньої школи, дослідники-мистецтвознавці не оминають творців-графіків. Зокрема ця тема знайшла своє відображення у кандидатській дисертації Ольги Гладун «Харківська школа графіки (друга половина XX століття)». Імена М. Фрадкіна, Г. Бондаренка, В. Мироненка, В. Ненадо можна визнати такими, що вже увійшли в історію українського мистецтва означеного періоду. Нині поважний творчий доробок мають вже їх учні, і серед них Ільдан Ізмаїлович Яхін, провідний

педагог, митець, який багато років свого творчого життя присвятив ХДАДМ (раніше – Художньо-промисловий інститут).

Звісно, базові аспекти графічної школи Льдан Яхін отримав від своїх вчителів, зокрема Володимира Ненадо, Євгенія Надеждіна. Однак вже у молоді роки він почав шукати свій власний підхід і авторський почерк. Робота І. Яхіна у царині плакату ближче до пошуків ще одного відомого харківського майстра Віталія Кулікова, але й тут вони наближаються але не перетинаються у художній мові. Як свідчить художник Анатолій Кузьменко, який знає І. Яхіна ще з часів навчання у Художньо-промисловому інституті: «Тяжіння до експерименту, авангардизму у Льдана ще з часів студентства. Він завжди виділявся незвичними композиційними рішеннями».

Якщо взяти, наприклад, театральний плакат середини 1980-х років у виконанні І. Яхіна, можемо бачити як автор іде від змісту драматургічної основи в бік найбільшого узагальнення образу. І при такому підході навіть з конкретними, «реалістичними» формами відбувається трансформація, вони стають пластичними як у фізичному, так і в образному планах. У результаті поглиблюється сприйняття не тільки драматургії але й театральної афіші, яка наближається до самостійного багатопланового художнього твору. Подібні експерименти були схвально прийняті і за спогадами колишнього секретаря харківського відділення СХУ Віри Крилової, Льдана Яхіна було прийнято до спілки художників саме завдяки роботам у царині театрального плакату, що на ті часи зустрічалося нечасто.

Надалі І. Яхін тільки поглиблює цей напрямок, нехтуючи зовнішньою «впізнаваністю» на користь образно-кольорової екзистенції. Таку ж саму трансформацію бачимо в творах Яхіна-ілюстратора. В ілюстраціях 1980-х – 1990-х років І. Яхін ішов від пошуків основної змістовно-образної константи, візуально зрозумілої пересічному глядачу. І ніби вдавався до принципу прямого ілюстрування тексту, але насичуючи образ композиційно і змістовно, насправді «демонтував» реалізм зображеного, віддаючи перевагу візуальним асоціаціям.

Чим більше видавець давав зовнішньої свободи Яхіну-ілюстратору, тим більше митець вдавався до власних алюзій на літературний твір, творячи «паралельний» мистецький «текст». Більш активно ним підключався і колір, який посилював емоційне сприйняття, слугуючи своєрідним камертоном для глядача. Як слушно зауважує мистецтвознавець О. Коваль: «Як художника, його (І. Яхіна) вирізняє вміння перенести метафоричність мови в графіку, звідси медитативна зібраність його робіт».

Дійсно, останнім часом художня мова графіки І. Яхіна все більш просувається в бік власної знакової системи, яка існує за принципами ієрогліфіки. У цій системі лінія і колір стають самодостатнім виразом внутрішнього настрою митця, породженням «медитативного» сприйняття художником навколишнього світу.

ОСОБЛИВОСТІ ВИЯВЛЕННЯ ЕСТЕТИКО-МЕНТАЛЬНОГО АСПЕКТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА І ЙОГО РОЛЬ У ФОРМУВАННІ ОСНОВНИХ СФЕР ЖИТТЄДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

На початку ХХІ ст. людство балансує на межі виживання: розум людини охоплений науково-технічними іграми, споживчими спокусами, переживаннями ядерних конфліктів, екологічних катастроф, страхом перед клонуванням людини, спостерігаються негативні тенденції, пов'язані з втратою духовних орієнтирів, прагматизацією свідомості та деперсоналізацією особистості, невілюванням краси людського життя, втомленням панівної більшості населення від стилів «хай-тек», «лофт», «авангард» в інтерері житла. На цій хвилі спостерігається пригнічення моральних і духовних цінностей людини. Гине людська особистість. Так що і в сфері вищої художньої освіти сьогоднішній день являє собою глобальну «реконструкцію» всієї системи естетичного сприйняття і свідомості в цілому.

За словами Джеймісона Ф., естетичне середовище – це багатовимірний об'єкт на який працюють художники, народні майстри, соціологи, архітектори, іміджмейкери, художники моди, велика сфера соціологічних й інших професій. Естетична сфера, естетичне середовище стають мегакультурною реальністю, яку утворюють різні конгломерати діяльності, що потребують режисури як певної центрації цінностей (атракторів середовища). Останнім часом у формуванні основних сфер життєдіяльності сучасного суспільства: матеріального виробництва, ціннісного освоєння світу (філософії, мистецтва, релігії), соціальної, розбудови і дизайну навколишнього середовища все частіше використовуються мотиви традиційної української культури, і перш за все українського народного декоративно-прикладного мистецтва. І в сучасному мистецькому середовищі це нерідко супроводжується поверховим трактуванням і як результат – сліпим копіюванням мотивів творів народного мистецтва без глибокого дослідження його витоків, традицій і еволюції, зв'язку з фольклорною культурою, з любов'ю українців до природи рідного краю на ментальному рівні. Українська культура за географічним вектором—тісно пов'язана з європейською культурою. Сучасні умови відродження українського мистецтва вимагають нових підходів до вивчення і сприйняття безцінного духовного надбання народу – традиційного українського народного декоративно-прикладного мистецтва, розкриття засобами декоративного мистецтва естетизму та ментальності українського народу як невичерпного джерела творчого потенціалу особистості.

Узагальнюючи результати досліджень української ментальності М.Липинського, Р.Додонова, П.Юркевича, О. Кульчицького, В. Храмова та ін. можна виділити такі головні ознаки української ментальності як

архетипічні складові української естетичної свідомості, які яскраво-неперевершено втілилися в геніальні образи народного мистецтва:

Кордоцентризм – перевага серця над головою (емоційно-естетичний кордоцентризм). Кордоцентризм став якби візитною карткою української філософії, етики, естетики і культури. Зразково типове естетико-символічне вираження українського архетипічного емоційно-почуттєвого кордоцентризму набуло в образі козака бандуриста (Козака Мамає) в однойменній народній картині «Козак Мамає». На думку Г. Міщенко, народна картина із другої половини ХХ століття на тлі глобалізаційних вітрів, немов фенікс із попелу, своїм з'явленням на авансцені культурно-мистецького життя задекларувала незнищенність народної творчості, яка сягає у глибину віків і яка в наш час у народній картині бачиться найбільш акумулятивною й найбільш перспективною, такою, що дає уявлення про сталість її тематики й сюжетів («Біля криниці», «Козак і дівчина», «Козак від'їжджає, дівчинонька плаче», «Тікай Петре з Наталкою» та інші).

Особливо значуще становище жінки, зокрема жінки-матері. „Україна – мати”, „ненька-Україна”, що виражає характер патріотизму як відданість дітей матері. Для українського колективного безсвідомого, на думку А.Кульчицького, характерним є архетип «доброї», «ласкавої», «плодючої» Землі. Еволюція образу – архетипу починаючи від «Великої Матері-Землі» до Богоматері-Оранти знайшла відображення в образі Берегині. В народі з Берегинею стали ототожнювати жінку, «яка берегла і підтримувала домашнє вогнище, була покровом усієї рідні».

Антеїзм як духовний зв'язок українців з оточуючим середовищем (природою). Можна простежити глибокий зв'язок українського народного мистецтва з рідною українською природою і фольклорною культурою, де за словами О.Фисуна, вся народна культура українців із глибини тисячоліть і по сьогодні – то хрестоносно виузорена Космічна сила, вкладаєна в орнаментальні лінії Хреста, Кола, Хреста в Колі, Сварги, Ромба, Безконечника, Спіралі, 7-8 кутної зорі, символіку рослинного, зооморфного походження, гармонію кольорів, динаміку ритмів, довершеність художніх засобів.

На думку Хлистун О. українська культура є однією із основних формуючих та утворюючих витоків гармонізації середовища, що може стати парадигмічною засадою, своєрідним зразком для розбудови універсальної домівки планетарного суб'єкта домобудування як проекту гармонізації глобальних процесів у світі. Цей дім ідеальний, духовний, що стоїть на підмурках великої літератури, живопису та архітектури, які в свою чергу створювалися під впливом народної української фольклорної, пісенної, образотворчої спадщини.

ТРАДИЦІЙНЕ ГУЦУЛЬСЬКЕ НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО У СТАНОВЛЕННІ ЕТНОДИЗАЙНУ В ГАЛИЧИНІ

На межі XIX та XX століття у Європі та в Україні відзначають появу стилю модерн. Для українського мистецтва – це особлива сторінка у історії. Адже модерн в Україні носив особливе національне обличчя. Власне, значний вплив у тому поруч із іншими факторами відіграло народне гуцульське мистецтво.

У перших десятиліттях XX століття поруч із переможним крокуванням на українських землях модерну відбувалося і становлення українського дизайну інтер'єру. Становлення етнодизайну також відбувалося під впливом традиційного народного гуцульського мистецтва. Особливо це помітно у дизайні житлового та сакрального інтер'єру.

У становленні дизайну житлового інтер'єру в Галичині значну роль відіграла дизайнерська діяльність сестер Олени та Ольги Кульчицьких. Класичним зразком є дизайнерські ансамблі, які зберігаються у квартирі музею Олени Кульчицької у Львові. Серед інших, тут експонується заповіт, складений Оленою Кульчицькою, у якому зазначено, що вироби, які зберігаються у квартирі Олени Кульчицької, виконані за ескізами, виконаними нею та сестрою Оленою.

Це – килими, крісла, шафи, столи, у декорі яких використані традиційні гуцульські мотиви: геометричні, рослинні, анімалістичні.

Важливе місце у духовній та мистецькій культурі галичан займав дизайн сакрального середовища. У Галичині у період першої третини XX століття, тобто, епохи становлення етнодизайну, було збудовано низку сакральних об'єктів, основним інспіраційним джерелом яких було традиційне гуцульське народне мистецтво.

До таких відносимо, зокрема, церкву Св. Юрія із с. Дуліби Стрийського району Львівської області із 20-х років XX століття. Ансамбль виконаний повністю із дерева та у розумінні гуцульського стилю: центрокупольна споруда у поземному плані рівноконечного хреста, удекорована із зовні та із середини характерним плоскорізьбленим орнаментом із геометричних та стилізованих рослинних мотивів.

Ідеальний зразок гуцульського стилю етнодизайну сакрального середовища становлять окремі об'єкти інтер'єру церкви Пресвятої Трійці із м. Дрогобича. У створенні іконостасу брав участь відомий український художник Модест Сосенко. Живописні ікони іконостасу, створені цим відомим малярем, виконані у стилі української сецесії і відображають розуміння гуцульського стилю у характері рисунку та одягу персонажів «під гуцульський народний» тощо.

У стилі наслідування гуцульського народного меблярства виконано і низку лав із інтер'єру цієї церкви. Це можна прослідкувати за стилем, конструктивним вирішенням та плоскорізьбленим декором.

Твори, створені за ескізами відомих художників, як: Олена та Ольга Кульчицькі, Модест Сосенко та ін., які створили образ гуцульського етнодизайну в Галичині становлять ідеальний зразок образного мислення та досягнення української культури.

« »

КОРИФЕЇ ХАРКІВСЬКОГО ХУДПРОМУ. КАФЕДРА «ДИЗАЙН СЕРЕДОВИЩА»

Роль особистості має велике значення у формуванні будь-якої справи. Для того, щоб зрозуміти як новостворена вища за досить незначний час стала провідною школою з дизайну в Україні і за її межами, необхідно розглянути і проаналізувати внесок в цю справу засновників створення харківського Худпрому. Основні методики підготовки дизайнерів по цей час актуальні і дають позитивні результати. Кафедра «Дизайн середовища» - одна з провідних випускаючих кафедр Харківської державної академії дизайну і мистецтв, започатковано в грудні 1963 року, коли Харківський художній інститут було реорганізовано в художньо-промисловий (Худпром), та відкриті нові спеціалізації з дизайну промислового та декоративного спрямування. За час існування кафедри вона мала декілька назв, але вузисть визначена її назвами не відповідала запитам життя, яке потребувало спеціалістів з дизайну, спроможних вирішувати більш широке коло питань естетичного формування навколишнього середовища. Восени 2018 року, завдяки розробленим новим робочим планам та програмам, зміст яких поєднував вирішення задач поєднання внутрішнього і зовнішнього оточення людини, кафедра отримала назву «Дизайн середовища».

На початку існування кафедри у 1963 році однією з найскладніших виявилась проблема формування педагогічного колективу. В інституті не було фахівців відповідного профілю. До викладання профілюючих дисциплін запрошувались викладачі інших кафедр а також педагоги інших вишів та фахівці з виробництва. Новий склад кафедри було сформовано у 1965 році. До нього увійшли: в.о. доцента В.Константинов (зав. кафедри), професор Б.Косарев, доцент З.Юдкевич, ст. викладач Ю.Старостенко, асистенти Г.Тищенко та О.Пронін.

Всеволод Константинов – один з тих діячів мистецької освіти в Харкові, хто здійснив переорієнтацію профілю Харківського художнього інституту на художньо-промисловий. За рівнем професійних даних складно було знайти у 1963 році рівного йому серед українських фахівців, він мав дві вищі освіти – архітектора і художника-сценографа. Керуючи кафедрою він зміг вирішити головні задачі, а саме: забезпечення навчальним планом, програмами, навчально-методичною літературою; повна відсутність в харківському Худпромi навчальної і лабораторної бази вирішувалась через розробку студентами проектів для низки підприємств, які реалізовувались в натурі.

Пройшов деякий час і В. Костантинів став проректором одночасно з навчальною і науковою роботи. На цій посаді він працював 20 років. Це була людина з надзвичайно високим рівнем ерудованості, тактовна і з запасом професійних знань.

Борис Косарев. Відомий художник-сценограф України, лауреат державної премії СРСР, майже 40 років віддав справі виховання молодих художників і дизайнерів. Після реорганізації інституту с 1965 р. працював на новій кафедрі «Інтер'єр та обладнання». Маючи педагогічний талант, великий досвід, а також глибокі знання та ерудицію, Б. Косарев активно включився у створення та розробку нової спеціальності та підготовку дизайнерів нового профілю. Його педагогічна діяльність, як і творчість, відрізнялись новаторськими, нестандартними рішеннями та методиками, умінням сприймати все нове.

Юрій Старостенко – завідувач кафедри «Інтер'єр та обладнання» з 1973 по 1986 р.р. викладав профілюючі дисципліни. Поряд з педагогічною діяльністю активно працював творчо в графічному та декоративно-монументальному мистецтві. Ю. Старостенко доклав багато зусиль для створення та розвитку лабораторної бази кафедри: розпису, кольорознавства, вітражу.

Зиновій Юдкевич. Був одним з перших в когорті засновників промислового дизайну та дизайну інтер'єру в харківському Худпромлі. Будучи одним з провідних спеціалістів кафедри викладав дисципліни «Проектування», «Основи композиції», керував дипломним проектуванням випускників. Активно працював як архітектор (мав 24 авторські роботи втілені в натурі), видав низку наукових і методичних робіт.

Галина Тищенко. Олександр Пронін. По закінченню художнього інституту Г.Тищенко і О. Проніну їм запропонували працювати на новоствореній кафедрі «Інтер'єр та обладнання». У 1967 році молоді педагоги започаткували нову дисципліну «Художній вітраж» на кафедрі була створена лабораторія вітражу в якій велась науково-пошукова та творча робота зі студентами. Склалась чітка система методики викладання. Вітражне мистецтво заявляє про себе в місті Харкові і за його межами. Творча співдружність цих художників дала прекрасні результати в багатьох роботах, виготовлених в техніці вітражу в Україні. Професор О. Пронін багато років керував кафедрою «Монументально-декоративного мистецтва». Професор Галина Тищенко у 1993 році стала завідувачкою кафедри «Дизайн тканини та одягу».

Викладений матеріал може служити своєрідним містком, що поєднує минуле з майбутнім, підкреслити роль традицій які створювались засновниками та відзначити їх творчі пошуки у становленні харківської школи дизайну.

Література:

- Кафедра «Дизайн інтер'єру» Харківська державна академія дизайну і мистецтва / Автори-упорядники А.Олексієнко, В.Бондаренко, вступне слово В.Даниленко – Харків: ХДАДМ, 2015 – 144с.
- Константинов В.Ф. – Професор Косарев і його школа темперного живопису. / Всеукраїнська науково-методична конференція «Становлення, розвиток і сучасні проблеми вищої художньої і художньо-промислової освіти в Харкові» - Харків 1966.

5. Олексієнко А. – Б. Косарев – художник і педагог / Всеукраїнська науково-методична конференція «Проблеми художньої та дизайнерської освіти. 80-річчю Харківської вищої школи присвячується» Харків – ХДАДМ, 2001.
6. Пронин А. Тищенко Г. – Творческое содружество. Заметки о творчестве, воспоминания коллег и друзей. – Харьков: ХГАДИ 2012 -144с. ил.

«

»,

ЯК СТВОРЮВАЛАСЬ КАФЕДРА МУЛЬТИМЕДІЙНОГО ДИЗАЙНУ

В наш час важко уявити професійну або суспільну галузь, в якій не використовувались би комп'ютери. Бурхливий розвиток науки і техніки, що розпочався у другій половині ХХ століття, призвів до появи персональних комп'ютерів, а разом з ними — до виникнення нових спеціальностей і спеціалізацій. Не минула ця тенденція і галузь дизайну.

Ідея створення у нашому навчальному закладі спеціалізації дизайнерів, яка б займалась виключно комп'ютерною графікою, виникла ще з появою перших комп'ютерів у 80-ті роки ХХ століття. Але перетворилась ця ідея на життя лише на зламі тисячоліть — у 1999 році, коли ректором тоді ще Харківського художньо-промислового інституту був обраний професор Віктор Даниленко. Саме тоді за його сприянням було розпочато підготовку до розширення переліку видів дизайну, фахівців з яких випускав ХХПІ, і на початку 2000 року завідувач кафедри інженерно-технічних дисциплін Віталій Голобородько вніс на розгляд Вченої Ради пропозицію щодо створення нової спеціалізації з умовною назвою «Комп'ютерний дизайн», а разом з нею — секції із відповідною назвою для забезпечення навчального процесу. Секцію комп'ютерного дизайну було створено на кафедрі дизайну, яку на той час очолював ректор, керівником секції було призначено доцента Тетяну Костенко. Секція спочатку складалась з одного викладача — самої завідувачки, тоді як доцент Володимир Клевцов працював на кафедрі інженерно-технічних дисциплін, а старші викладачі Олександр Хоміцький та Тетяна Онищенко, які були провідними фахівцями інформаційного центру, — там же за сумісництвом.

Щоб здійснити перший набір студентів у 2000 році, потрібно було вирішити низку важливіших питань — від поліпшення програмно-технічного забезпечення комп'ютерного класу, якій на той час налічував лише 10 комп'ютерів початкового рівня, до розробки комплексу документації (навчальні та робочі плани, програми навчальних дисциплін, структурно-логічна схема спеціалізації тощо). Процес визначення першої моделі майбутнього фахівця був би неможливий без активної допомоги першого проректора професора Сергія Рибіна: саме він спрямовував як визначення дисциплін, загальних для спеціальності «Дизайн» в цілому, так і розробку нових дисциплін, притаманних лише новій спеціалізації, допомагав визначити їх місце і зв'язок з іншими дисциплінами комплексу підготовки бакалавра з комп'ютерного

дизайну. Так у навчальному плані поряд з обов'язковими дисциплінами практичної підготовки бакалавра «Основи композиції», «Основи проектної графіки», «Проектування» з'явилися унікальні дисципліни — «Апаратне і програмне забезпечення комп'ютерних технологій», «Основи анімації», «Основи цифрової фотографії та відеозйомки», «Анімаційні технології та матеріали», «Технології розробки веб-сайтів» тощо.

Наприкінці 1999 року професор Олег Векленко очолив кафедру графічного дизайну, а на початку 2001 року в новому навчальному плані він запропонував створення майстерні комп'ютерного дизайну у плані підготовки дизайнерів-графіків. Саме тоді Вченою Радою було прийняте рішення перевести секцію комп'ютерного дизайну до складу кафедри графічного дизайну. Професор Векленко енергійно підійшов до залучення нових викладачів, здатних розробити і викладати спеціальні дисципліни, які, власне, і відрізняють види дизайну. Так, для викладання дисципліни «Основи анімації» був запрошений Заслужений діяч мистецтв, відомий художник-графік Леонід Сторожук, для викладання дисципліни «Основи цифрової фотографії та відеозйомки» залучений доцент кафедри графіки, відомий фотохудожник Олександр Супрун, а для викладання дисципліни «Комп'ютерні технології» на обох спеціалізаціях запросили Михайла Опалева, який мав великий досвід у створенні веб-сайтів, мультимедійних презентацій та верстці художніх видань (наразі кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри мультимедійного дизайну). У 2002 році секція поповнилась викладачем Іриною Розсохою (тоді аспіранткою НАУ «ХАІ»), яка розробила і викладала дисципліни «Анімаційні технології та матеріали» та «Технології розробки веб-сайтів», а також випускниками ХХІІ Людмилою Сухоруковою, Ігорем Ярошенком та Сергієм Чупріним, які керували проектуванням на спеціалізації «Комп'ютерний дизайн». Слід зауважити, що кожний новий викладач привносив щось нове як до складу навчальних завдань, так і до методики викладання, і наразі навчальний процес на спеціалізації — це своєрідний синтез класичного дизайну та технологій, де усі дисципліни взаємопов'язані, пливають одна на одну, і зміст завдань оперативно корегується залежно від нових викликів життя.

Секція комп'ютерного дизайну існувала до весни 2004 року, коли був здійснений перший випуск бакалаврів з комп'ютерного дизайну, напередодні якого на її базі було створено окрему кафедру. Оскільки назва «Комп'ютерний дизайн» була дещо умовною і не відображала сутності спеціалізації, професори Олег Векленко і Володимир Лесняк запропонували нову назву — «Дизайн інтерактивних засобів візуальних комунікацій». Таке ж ім'я отримала і створена кафедра. Вдруге назву спеціалізації і кафедри змінили у 2012 році, після оприлюднення додатку до Державного класифікатора професій у галузі дизайну: виявилось, що існуюча назва не відповідає кваліфікації «дизайнер мультимедійних об'єктів», описаній в класифікаторі. Тому було прийнято нову назву спеціалізації і кафедри — «Мультимедійний дизайн», яка існує й досі.

Якщо перший набір 2000 року налічував лише 7 студентів, то в 2001 та наступних роках набирали вже 10-12 студентів, попри те, що спеціалізація була суто контрактною. З 2006 року на спеціалізацію було виділено кілька бюджетних місць, і відтоді кількість абітурієнтів, бажаючих поступити на цю спеціалізацію, значно збільшилась, хоча в той час обсяг прийому, що надавало Міністерство освіти і науки України, обмежував кількість місць на певних спеціалізаціях. 2014 року на перший курс було прийнято вже 16 студентів (2 групи), 2015 — 20 (2 групи), 2016 — 31 (3 групи), того ж року вперше здійснено набір на заочну форму навчання; 2017 — 42 (3 групи), з 2018 року на перший курс вступає щонайменше 4 групи (від 48 у 2018 році до 60 в 2020 році).

Наразі кафедра мультимедійного дизайну є однією з провідних кафедр академії, налічує 14 осіб професорсько-викладацького складу, більшість з яких суміщає 1,5 ставки. За роки існування кафедри відбулось 17 випусків бакалаврів, 13 випусків спеціалістів, 6 випусків магістрів. На жаль, рамки доповіді не надають можливості згадати усіх викладачів та співробітників кафедри, але варто зауважити, що серед них в різні роки були випускники спеціалізації Дмитро Суходол, Юрій Соколов, Маріанна Мурашко, Олена Аракелова, а також Сергій Кліманов, якій працює й наразі.

Викладачі і студенти беруть участь у багатьох конкурсах і заходах, що їх провадить ХДАДМ, започаткувала власні традиції. Зокрема, така традиція, як знайомство зі студентами 1 курсу під час походу, відбувається щороку. Спочатку це був суто спортивний захід, якій провадила кафедра фізичного виховання, але наразі це провадиться лише кафедрою МД. Під час походу по мальовничих кутках Харківської області викладачі і студенти розповідають про себе, свої сподівання, старші курси діляться своїми враженнями; провадяться майстер-класи, де студенти мають швидко намалювати щось за завданою темою тощо — все це дуже сприяє порозумінню між викладачами і студентами, надає можливість скорішого налаштування першокурсників на виконання великого обсягу роботи, притаманного спеціалізації «Мультимедійний дизайн».

• •

:

ПРОСТОРОВЕ СПІВВІДНОШЕННЯ ЛІТЕРИ РУКОТВОРНОГО ГРАФІЧНОГО НАПИСУ З ПЛОЩИНОЮ У ВІЗУАЛЬНОМУ СЕРЕДОВИЩІ МІСТА

Вступ. Проблема співвідношення предмету й простору є однією з основних проблем образотворчого мистецтва. П. Флоренський у статті «Аналіз просторовості» наголошує: «Питання про простір є одним з першоосновних у мистецтві й, у світорозумінні взагалі... Вся культура може бути витлумачена як діяльність організації простору» [2].

Мета: обґрунтувати просторове співвідношення літери рукотворного графічного напису до площини у візуальному середовищі міста.



Табл. 1 Співвідношення форми предмету та простору

Матеріали та методи. Тези побудовано на основі системно-аналітичного підходу. У дослідженні застосовано загальнонаукові (теоретичні та емпіричні) і спеціальні мистецтвознавчі методи наукового пізнання. Комплексне використання загальнонаукових теоретичних та емпіричних методів наукового пізнання дало змогу проаналізувати просторові співвідношення літери рукотворного графічного напису з площиною у візуальному середовищі міста.

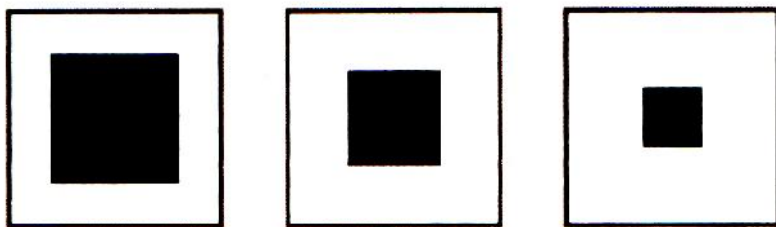
Результати та обговорення. Розглядаючи рукотворний графічний напис у контексті просторовості літери до тла, зауважимо, що літера є предметом, а поверхня, на яку нанесений шрифт — простором. У перше поняття «просторовий лад шрифту» було сформульовано В. Фаворським. Дослідник довів, що якщо на білому аркуші провести чорну лінію, то цим виявимо простір паперу (просторовість), що визначає умовну глибину аркуша. Перетнувши широкою лінією вже намальовану тонку лінію, можна спостерігати ускладненість просторовості паперу. Даний експеримент доводить, що біле — аморфне, тло аркуша стає простором, коли на ньому з'являється зображення.

Розглянемо другий експеримент П. Флоренського на прикладі (табл. 1). У першому випадку пляма здається округлою, як слід на стіні від аерозольного балончика. На другому зображенні, створюється враження чорної дірки, неначе проріз в аркуші. Щодо третього — квадрату, то він виглядає плоско та щільно прилягає до білої поверхні [1, 12].

Проаналізувавши представлені експерименти, можна підсумувати, що просторові співвідношення літери й тла залежить від форми лінії (рисованого шрифту або каліграфіті) чи плями (рисованого шрифту або графіті). Підсумувавши вище сказане, виділяємо три основні види шрифтів:

- Об'ємний шрифт — графіті;
- Лінійний шрифт — каліграфіті;
- Площинний шрифт — рисований шрифт.

Об'ємний шрифт — до цього виду відносяться майже всі види стилю графіті. Вони мають заокруглені кінці, це виходить через властивість аерозольного балончика розпилюватися. Також, створюючи свої написи райтери полюбляють додавати об'єм, підсвічення, тінь та інші додаткові оздоблення.



Мал. 2 Співвідношення кількості чорного та білого

Лінійний шрифт — його особливість пов'язана з технічними особливостями написання художньої форми каліграфіті. В своїй основі даний вид базується на класичних рукописних шрифтах з додаванням експресивного вираження, що притаманне стилю графіті. Такий шрифт щільніше контактує з простором стіни й складає враження часткового зникнення на площині стіни.

Площинний шрифт — на сьогоднішній день існує безліч варіантів рисованого шрифту. Ці шрифти площинні, через те, що складається враження ефекту 2D, вони ніби вирізані і поміщені на площину стіни.

Розглянемо ще один експеримент з чорними квадратами (мал 2). У першому випадку квадрат лежить на поверхні аркуша, перетворюючи біле в тло. У другому випадку — маса білого тла рівновелика масі чорного квадрата, вона теж перетворюється в предметне середовище й перебуває в одній площині з чорним. Нарешті останній приклад з маленьким чорним квадратиком має вигляд дірки в білій предметній масі аркуша папери.

Зауважимо, що чорне і біле доповнюють одне одного. У рукотворному графічному написі чорна літера створена на білій площині стіни породжує свого антипода, а внутрішньо літерні просвіти беруть участь у побудові літери, а між літерні — у побудові слова. Площина стіни у візуальному середовищі міста не пасивне тло для рукотворного напису, вони рівноправно взаємодіють одне з одним.

Висновок. Просторове відношення літери до тла у рукотворному графічному напису виявило пряму залежність від виду шрифту. Графіті, каліграфіті та рисований шрифт по різному проявляють себе у співвідношенні до площини стіни, насамперед це залежить від конфігурації форми самої літери. Вправний майстер рукотворного напису створює максимально гармонійний взаємозв'язок літерних форм в написі з тлом стіни.

Література:

1. Мітченко В. Естетика українського рукописного шрифту. К.: Грамота. 2007. 12 с.
2. Флоренський П. Аналіз просторовості. USD: http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm (дата звернення: 24.09.2021)

ОБРАЗ САПФО В КУЛЬТУРІ І МИСТЕЦТВІ АНТИЧНОЇ ДОБИ

Сапфо – давньогрецька поетеса, чий рід походив з представників старої мітіленської знаті, вигнаної на острів Сицилія під час боротьби за владу між провідними аристократичними сім'ями після скасування царської влади у середині VII ст. до н.е. Проте Сапфо народилася і провела життя на рідному острові Лесбос. Ще за життя її стали називати «десятою музою» і цінували її поезію за відвертість і пристрасність.

Жінки в острівній частині Великої Греції мали більш вільне положення у суспільстві, ніж на материку. Жінки Лесбоса не мали майже ніяких обмежень у соціальній активності, навіть частина сімейного майна переходила по жіночій лінії. Також, існували жіночі спілки – фласи, що були аналогічними до чоловічих гетеріїв. Сапфо була керівницею одного із таких фласів, що був присвячений Афродіті та Артеміді. Це було місце, де дівчини з аристократичних сімей готувалися до заміжжя.

Саме заміжжя могло стати дорогою до головної мети освіченої жінки Греції: отримати суспільну повагу. Відомий швейцарський дослідник культури античної Греції Андре Боннар зауважує з цього приводу: «Шлюб давав їй [жінці] можливість вступати в суспільство на рівних правах з чоловіками... В царині мистецтва жінка завжди суперничала з чоловіком... еолинські порядки надавали таке право тільки заміжнім жінкам, тому не дивно, що таким чином виникала необхідність в школах, де дівчина могла б готуватися до цієї ролі... після шлюбу».

А. Боннар наголошує: «Еврипід, Катулл і Рассен говорили про кохання мовою Сапфо. Вона не говорила нічиєю мовою. Вона вповні нова». У цих рядках дослідник підкреслює дві важливі речі. По-перше, сталість поетичної лірики в античний час, яку заклала саме Сапфо. По-друге, оригінальність поетичних текстів авторки з Лесбоса, її першість.

Пояснюючи сутність первинності поезії Сапфо, А. Боннар відмічає наступне. У цих віршах майже немає прикметників – тих прикметників, які властиві любовній ліриці, що красиво передають сентименталізм у звичайних фізичних явищах. У поезії Сафо основну роль грають іменники та дієслова, тому Боннар називає її поезією предметів та подій, де душі майже не відводиться місце. Останнє зауваження аж ніяк не вказує на «бездушність» віршів поетеси. Навпаки, вони захоплюють саме описанням того, як почуття впливають на людську фізіологію, роблячи нерозривними зв'язки між душею і плоттю.

У цьому плані важливим є порівняння образу Сапфо, якою вона постає у власній поезії з її зображеннями у античному мистецтві. Їх чимало, найбільш відомими є: зображення на червонофігурному посуді 5 століття до н. е. (зберігається в Мюнхені), римська скульптура, копія грецької (зберігається в Стамбулі), римська копія з скульптурного зображення елліністичного

періоду (зберігається в Римі), живописне зображення так званої Сапфо з Помпей (зберігається в Неаполі). Якщо порівняти ці зображення, виконані у різний час і різними майстрами, можна виділити наступні риси.

1. Поетеса в очах художників виглядала по канонам грецьких ідеалів краси. Представлені врівноважена постать, здорове тіло, красиве обличчя.

2. В зображеннях Сапфо домінує жіночність та тендітність, плавність ліній, з яких складаються її портрети дають можливість наблизитися до розуміння характеру героїні.

3. В усіх роботах, окрім першої, прослідковується тяготіння до емоційного забарвлення. Сапфо грає, думає та меланхолічно мріє.

4. Сапфо частіш за все зображують з тендітними рисами обличчя та великими широкими очима. Розмір очей ще більше підсилює маленький рот.

Отже чіткого уявлення про вигляд Сапфо ніхто з майстрів не мав, їх роботи не дають однакових зовнішніх характеристик, які б у своїй сукупності могли б відповідати одній людині. Представлені спільні риси є більш загальними, аніж автентично належними до Сапфо.

У означених «портретах» Сапфо окремо стоїть зображення з Помпей. Історія його атрибуції дуже показова. Довгий час його також відносили до зображень Сапфо, але нині вчені вважають цю версію недоказовою і називають «незнайомою жінкою». Тим не менш саме первинна помилка дає розуміння того, що образ Сапфо давно відірвався від історичного прототипу і став узагальненням вільної у своїй творчості жінки. І в цьому сенсі зображення Сапфо перетинає кордони античності, продовжуючи залишатися до сьогодні важливим образом в культурі і мистецтві, в тому числі у сучасних митців.

С. .

(.)

АВТОРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ НАУКОВОГО ВИДАННЯ «ВІЗУАЛЬНА МОВА КОЛЬОРУ»

Колір завжди був та залишається актуальним для всіх, хто використовує його у своїй професійній діяльності. Розв'язання питань кольору базується на глибоких знаннях та осмислюванні досвіду людства у цій галузі, а також на вивченні сукупності відповідних наук. Колір завжди розкривається крізь призму історичних, культурних і регіональних особливостей з урахуванням того, що певні періоди мали власне колірне мислення, яке є індикатором духовного рівня суспільства, рівнем пізнання природи та засобом естетичного спілкування. Краса колірних відношень – це синонім гармонії. Проте поняття гармонії містить у собі й дисгармонію як свою антитезу. Це можна пояснити тим, що гармонія виконує не лише декоративну, але й змістовну, світоглядну функцію. З практики світового мистецтва можна навести безліч прикладів, які

свідчать про більш повне розкриття творчого задуму через такі сполучення, що в сутності своїй не є гармонійними.

Проблеми, що стосуються кольору, його сприйняття, виміру, систематизації і практичного застосування, стають предметом дискусій на Міжнародних симпозіумах та конгресах. У багатьох країнах існують інститути кольору, колірні комітети, групи кольору, суспільства кольору – організації, що носять різні найменування, але переслідують одну мету – об'єднання зусиль у дослідженні кольору, розширення знань про нього, централізацію і поширення відповідної інформації. Вони покликані сприяти більш глибокому вивченню кольору, допомагати студентам-дизайнерам краще розуміти його соціальну роль і принципи ефективного використання. Збільшується потік науково-технічної інформації та кількість книг, що узагальнюють і систематизують отримані знання про колір, але, на жаль, закордонних авторів. Відтак, у монографії «Візуальна мова кольору», використовуючи міждисциплінарний підхід до проектування колірних об'єктів різного призначення, розкрито функціональні, соціокультурні та асоціативно-емоційні аспекти колористичного формоутворення. Теоретичною базою є тематичні енциклопедії з мистецтва, словники, наукові публікації з теорії та історії культури, теорії комунікацій, крос-культурних і філософських проблем естетосфери кольору, прикладних аспектів колористики, впливу етно-мистецьких традицій на розвиток проектно-культури різних країн.

Авторкою запропоновано концепцію наукового видання про колір енциклопедичного характеру, яка базується на структурно-системному та історико-мистецтвознавчому методах щодо презентації українських і зарубіжних досягнень науки про колір. Вагомим джерелом для нас став досвід викладання кольорознавства і в Харківській державній академії дизайну і мистецтв. Визначено напрями комплексного дослідження теорії і практики кольору – культуру, мистецтво, дизайн, рекламу, персоналії, інституції, матеріали та технології. На даному етапі нами опрацьовано велику кількість текстових та ілюстративних матеріалів, монографія годується до друку і структурно виглядає наступним чином:

- у першому розділі розглядаються історико-культурологічні питання кольору від первісних народів до початку ХХІ ст., а також типи колірних гармоній у західних і східних культурах;
- у другому розділі представлено еволюцію колірних систем та позначень, акцентовано на синкретичному характері сучасної науки про колір;
- третій розділ присвячений кольору як виражальному та емоційно-естетичному засобу, елементу мистецьких стилів, як явищу колірної синестезії, містить цікаві факти і вислови художників про колір тощо;
- у четвертому розділі колір аналізується як чинник формоутворення в різновидах дизайну, семантика, символіка і конотації кольору на конкретних прикладах; комп'ютерні колірні моделі, принципи стандартизації кольору, кваліметричні методи його естетичної оцінки, матеріали і технології використання кольору в освітленні, інсталяціях, музейних експозиціях, відео-арті, цифрових медіа;

- п'ятий розділ розглядає колір у рекламі як засіб візуальної комунікації, засіб психологічного впливу і важливу частину брендингу та ребрендингу, а рекламну графіку – як відображення історичних, культурних, економічних, технологічних подій;
- додаток – ілюстрований глосарій є важливою складовою даного видання, термінологічний склад якого значно розширено тлумаченням синергетичних можливостей кольору та його семіотичних трансформацій, основними характеристиками мистецьких стилів з акцентом на колір, а також низкою понять з інших суміжних сфер: історії, культурології, естетики, психології, екології, маркетингу, рекламної індустрії, поліграфії і комп'ютерної графіки.

Іншим концептуальним моментом було наше бажання проілюструвати видання маловідомими творами, але такими, які б відображали саме колористичні пошуки мистців, архітекторів, дизайнерів, рекламистів. Особливо варто наголосити на необхідності поширення інформації про творчість маловідомих у широких колах українських художників, зокрема М.Біласа, С.Васильківського, Я.Гніздовського, В.Єрмілова, О.Новаківського, Г.Собачко, Т.Пати, І.Труша та ін. Підсумовуючи, зазначимо, що існує суттєва прогалина у дискурсивних дослідженнях щодо з'ясування впливу декоративно-прикладного мистецтва й колористики України на формоутворення у галузі дизайну та реклами. Використання етномотивів у контексті українських колористичних традицій можливе й необхідне у дизайні та рекламі не лише для ідентифікації Української держави у світовій спільноті, а, головним чином, для підвищення національної самосвідомості та збереження власної культури.

ХДАДМ: ЕТАПИ ПРОЙДЕНОГО ШЛЯХУ

Зустрічаючи 100-річний ювілей нашого навчального закладу, яким є Харківська державна академія дизайну і мистецтв, слід відзначити, що взагалі академічна художня освіта в Харкові заснована набагато раніше — ще у XVIII ст., при Харківському колеґіумі, який розміщувався у ті далекі часи ще на теренах нашого Покровського монастиря. І це відбулося вперше на українських землях: підготовка мистців у Харкові почала виходити за межі існуючої системи їхнього навчання при монастирях у бік світськості. Першим в Україні Харків став і у запровадженні системи художньо-промислової освіти. Фундаторкою цього нового і актуального у другій половині XIX ст. типу мистецької школи виступила перша на теренах всієї Російської імперії жінка із Слобожанщини Марія Дмитрівна Раєвська-Іванова. Вона пішла з життя у 1912 р., досягши мети свого життя — відкриття у цьому році Харківського художнього училища і заклавши міцні основи для подальшого розвитку мистецької освіти в нашому місті. Головний корпус нашої академії — це той самий «теремок» у стилі українського модерну, що невдовзі після відходу в інший світ Марії Дмитрівни було заведено.

З часом у 1921 році на закладеній по суті Раєвською-Івановою базі було відкрито Харківський художній технікум як вищий навчальний заклад, перейменованій згодом в Харківський художній інститут, потім в художньо-промисловий, а в 2001 році отримав назву Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

1920-і роки — це особлива доба в історії української художньої культури, щаслива і безмежно трагічна: доба розстріляного українського відродження. Столицею тоді був Харків. Наш Будинок «СЛОВО», де КДБ кожної ночі заарештовувало когось з представників нової української літератури, увійшло в історію як символ українського розстріляного відродження.

Художників у Харкові було в рази менше, ніж літераторів. Гуртувалися вони навколо нашого «теремка», займаючись і педагогічною, і творчою діяльністю. Входили до різних мистецьких об'єднань, проводили різноманітні експерименти, вели різноманітні пошуки, відповідні проблемам, поставленим добою. Тут мирно співпрацювали і мистці з європейською професійною освітою, як, наприклад, пейзажист-імпресіоніст Микола Бурачек, живописці Абрам Козлов і Олександр Симонов, Михайло Козик і Іван Северин, скульптори Марк Новосельський і Іван Севера та учениця Родена — Леонора Блох, так і випускники Санкт-Петербурзької академії мистецтв, як Семен Прохоров і Олексій Кокель або Московського училища живопису, скульптури і архітектури, як Олександр Хвостенко-Хвостов. Свої дизайнерські експерименти досить успішно проводив Василь Єрмілов. Пройшли роки, історія поставила оцінку тому періоду і всесвітньо відомими стали як представники тодішнього українського модернізму Василь Єрмілов і Борис Косарев, Олександр Хвостенко-Хвостов і Анатоль Петрицький, представник школи Михайла Бойчука — Іван Падалка, які працювали в тодішньому Харківському художньому інституті.

Але вже з кінця 1920-х років успіхи харківських мистців, як і взагалі українських, котрі успішно виступали на зарубіжних виставках і здобували світове визнання, починали все більше непокоїти більшовицького вождя Йосипа Сталіна: його непокоїв зв'язок цих майстрів з «буржуазним Заходом», від якого він вирішив відгороджуватись «залізною завісою», а цих «посібників буржуазії» та ще й представників «українського буржуазного націоналізму» почав нещадно фізично винищувати.

Після чистки 1933-го в Харківському художньому інституті, можна сказати, вже нікому було викладати: Падалку, Новосельського розстріляли, Івана Северина відправили на заслання до Сибіру, частина викладачів емігрувала, звільнений Єрмілов переховувався в Боярці під Києвом. Повністю була знищена харківська мистецтвознавча школа, представники якої викладали в ХХІ. П. Фоміна і К. Сліпка-Москальціва розстріляли, С.Таранушенка, П.Жолтовського, О.Берладіну відправили до Сибіру і Казахстану. До Харкова ніхто з них не повернувся, а наслідки відчуваємо і досі. Але ХХІ вистояв. І багато в чому завдяки давньому другу Харкова, видатному баталісту Миколі Самокишу, який 1917 року після революції в Санкт-Петербурзі, де він викладав в академії, втік до Криму. Авторитет його як баталіста залишався непоруш-

ним. Коли 1934 року Харківський художній інститут тодішня влада зробила закладом середнього типу, Самокиш, переїхав до Харкова, жив у будинку О. Бекетова, відновив майстерню батального живопису. У 1938 році статус вищого навчального закладу нам повернули, і понині ми його міцно тримаємо

Роки минали. 1963-го в Харкові, як промислового місті, було відновлено тип професійної освіти, заснований Расвською-Івановою — художньо-промисловий. Його провідна роль з часом все більше посилювалась. Утім, ставши Харківською державною академією дизайну і мистецтв у 2001 році, заклад не поривав і з традиціями серйозної академічної школи, що продовжували розвиватись на факультеті «Образотворче мистецтво». На дизайнерських факультетах на сьогодні відкрито новітні напрями цієї форми освіти, щоб постійно йти в ногу з часом.

ОСОБЛИВОСТІ АКАДЕМІЧНИХ ПОРТРЕТІВ 1960 – 1970 РОКІВ З ФОНДУ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Харківська академія дизайну і мистецтв має столітню історію розвитку художньої освіти, яка ґрунтується на традиційних принципах викладання реалістичного живопису у галузі натюрморту, пейзажу та портреті. Аналіз збережених академічних робіт студентів Харківського художньо-промислового інституту допомагає реконструкції особливостей педагогічного процесу у 1960 – 1970-х рр. У дослідженні виявлено, що за програмою другого і третього курсу навчання на різних спеціалізаціях вихованці вивчали засоби живописного вирішення напівфігури людини у інтер'єрі (або у обмеженому просторі). Система навчання ґрунтувалась на послідовному ускладненні композиційних і колористичних засад.

У фондах академії збереглися напівфігурні жіночі зображення В. Северіна, (?) Пронзи, (?) Ахкиєра та ін. (рис. 1, 2, 3). Композиційне вирішення станкових полотен, ретельність виявлення силуету, вишуканість тональних і колористичних відношень свідчать про високий фаховий рівень студентів. В роботі Северіна відчувається атмосфера парадності й офіціозу, натомість портрет Пронзи визначається особливим ліризмом і романтизмом. Вишуканістю пластичної побудови фігури виділяється портрет. Особливо Ахкиєра (рис. 3). Автор філігранно моделює очі і вуста миловидної дівчини, які приваблюють глядача своїм глибокими кольорами, а темно-каштановий колір волосся підкреслює світлу шкіру молодої моделі.

Подібні риси простежуються в напівфігурному жіночому портреті невідомого автора, виконаного у 1977 році (реставрація у 2021 р.) (рис. 4). Постаць максимально наближена до глядача, що дозволяє митцю зосередити увагу на психологічному розкритті образу портретованої. Лагідний погляд карих очей і ледь помітна приязна усмішка відбиває духовну врівноваженість і доброзичливість дівчини. Втіленню цього характеру сприяє



Рис. 1. В. Северін. 3 курс. Жіночий портрет. Полотно, олія. 60 x 70 см. Фонд ХДАДМ. (інв. № 556). Кер. В. Міленін А. Константинопольський. Публікується вперше



Рис. 2. ? Пронза. Жіноча фігура. Полотно, олія. 60 x 80 см. Фонд ХДАДМ. (інв. № 127). Публікується вперше



Рис. 3. ? Ахкиєра. Жіноча фігура. Полотно, олія. 70 x 100 см. Фонд ХДАДМ. (інв. № 281). Публікується вперше

збалансованість ніжно-рожевого кольору обличчя, що відтіняється зелено-синіми кольорами в одязі моделі. У реалістичному, навіть ілюстративному напрямі вирішена робота студента Пономарьова (рис. 5). Чіткість конструктивної побудови фігури молодої дівчини, монументальні принципи виконання демонструють зміни в художньому методі втілення портретних зображень.

У 1970-х роках набули поширення образи працівників, які виконувались в специфічному типологічному контексті. Такі портрети тяготять до монументально-узагальненого трактування форм. Жіночий портрет невідомого художника (рис. 6) відзначається уза-



*Рис. 4. Автор невідомий. Жіночий портрет. 1977. Полотно, олія. 70 x 100 см. Фонд ХДАДМ. (інв. № 301).
Публікується вперше*



*Рис. 5. ? Пономарьов. Фігура дівчини у зеленій спідниці. Полотно, олія. 36 x 66 см. Фонд ХДАДМ. (інв. № 406).
Публікується вперше*

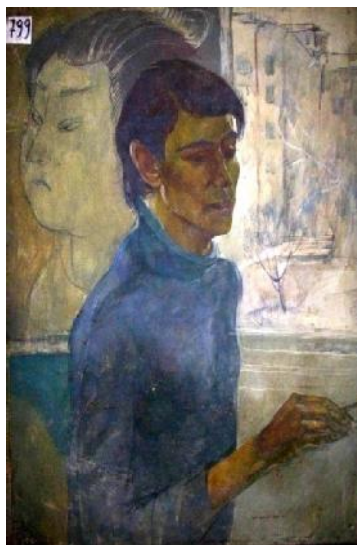
гальненістю і умовністю передачі моделі. Ці засоби відтворюють деяку аскетичність образу робітниці похилого віку. В роботі простежуються нові тенденції зближення станкових та монументальних засобів образотворення в академічному живопису означеного періоду.

Окремою групою портретів сприймаються роботи невідомих авторів з наближеними стилістичними особливостями (рис. 7, 8, 9). Дані постановки виконані в техніці лессування, відзначаються тональною гармонією відтінків, прозорістю фарбових шарів, за допомогою яких передається матеріальність зображених форм. Скоріш за все, портрети виконані під керівництвом Бориса Васильовича Косарева (1897 – 1994). З 1950-х до 1980-х рр. у ХДП, а потім у ХХІІ існувала школа темперного живопису, яку заснував цей видатний український митець. Одночасно з традиційними, передбаченими програмами завданнями, з метою активізації навчального процесу, педагог-новатор ставив короткострокові завдання: «портрет товариша», «перший сніг за вікном», які часто доповнювались орнаментикою, гіпсовими фігурами.

Цікавою інтерпретацією архетипу сучасної жінки є полотна невідомих студентів, що виконані під керівництвом майстра портретного жанру Сергія Фотійовича Беседіна (1901 – 1996) (рис. 10, 11). Збереглися дві роботи однієї постановки. В них представлене ускладнення академічної задачі, а саме портрет доповнюється декоративними елементами середовища. Копії фресок епохи італійського ренесансу, які виконувались студентами для



*Рис. 6. Автор невідомий. Жіночий портрет. Полотно, олія. 70 x 100 см. Фонд ХДАДМ. (інв. № 299).
Публікується вперше*



*Рис. 7. Невідомий автор. Чоловічий портрет. Полотно, темпера. 65 x 85 см. Фонд ХДАДМ. (інв. № 799).
Публікується вперше*

опанування складної класичної техніки монументального живопису, стали унікальним доповненням учбової постановки. Автори нібито просліджують зміни репрезентації жінки в мистецтві під впливом часу.

Декоративні роботи студентів другого курсу 1960-х років належать старості живописного факультету – В. Черенкову і студенту В. Шилову (рис. 12, 13). Вихованцям вдалось не тільки виконати академічні задачі, але й вдалося віднайти авторське художнє вирішення жіночих образів. Використання фактурних кольорових площин свідчать про інноваційні пошуки харківських митців в означений період. У темперній роботі Черенкова головним наголос робиться на колірному багатстві портретної композиції, що досягається за рахунок максимального виявлення жаркого звучання кольору одягу моделі і побутових речей (орнаменту на килимі, глечика).

В роботі Шилова постать дівчини відтіняється яскраво-жовтим тлом, що допомагає художнику досягти «колеристичного звучання» полотна. Умбристий й жовтий колір середовища не лише створює виразний живописний ефект, але і підкреслює ліричність і «сонячність» жіночого характеру. Світлі, ясні кольори, покладені великими локальними плямами, певна графічність, майже відсутня тонова розробка характеризують не тільки індивідуальну живописну манеру автора, але і стилістичні уподобання митців того часу.

Проаналізовані академічні твори студентів ХДХІ та ХХПІ 1960 – 1970-х років мають різні стильові особливості. Деякі станкові полотна витримані у традиціях реалістичного зображення людини, інші запозичують прийоми

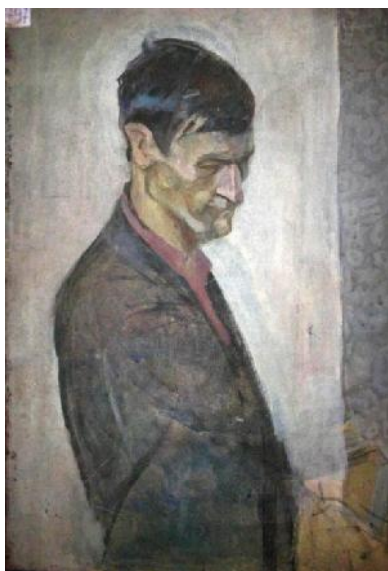


Рис. 8. Автор невідомий. Портрет.
Полотно, темпера. 65 x 85 см.
Фонд ХДАДМ. (інв. № 797).
Публікується вперше

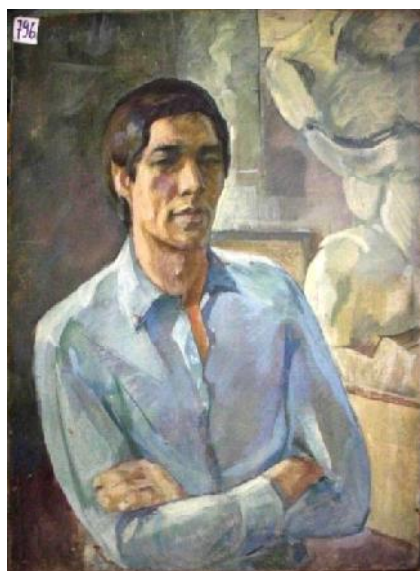


Рис. 9. Автор невідомий. Портрет.
Полотно, темпера. 65 x 85 см.
Фонд ХДАДМ. (інв. № 796).
Публікується вперше



Рис. 10. Автор невідомий. Жіноча
фігура в інтер'єрі. Полотно,
олія. 81 x 121 см. Фонд ХДАДМ.
(інв. № 390). Кер. С. Ф. Беседін.
Публікується вперше



Рис. 11. Автор невідомий. Жіноча
модель у білій сорочці. Полотно, олія.
77 x 115 см. Фонд ХДАДМ.
(інв. № 439). Кер. С. Ф. Беседін.
Публікується вперше



*Рис. 12. В. Черенков (староста). 2 курс. Жіноча напівфігура у смугастому халаті. 1963. Полотно, темпера. 39 x 96 см. Фонд ХДАДМ. (інв. № 413).
Публікується вперше*



Рис. 13. В. Шилов. Жіночий портрет. 1967. Полотно, олія. 70 x 105 см. Фонд ХДАДМ. (інв. № 668). Публікується вперше

монументального мистецтва, трактуючи форму більш узагальнено. На ряду з цими аспектами виявляються нові засоби образу творення, що наслідують традиції монументального і декоративні-прикладного мистецтва.

СЮЖЕТНІ ЗАСОБИ АНІМАЦІЇ В ПРОЄКТАХ ІЗ ДОПОВНЕНОЮ РЕАЛЬНІСТЮ (НА ПРИКЛАДІ «ЗНАЙДЕННЯ» З ПРОЄКТУ «АВТОПОРТРЕТ З ЯБЛУКОМ»)

Кафедра мультимедійного дизайну ХДАДМ опановує у своїй діяльності новітні напрями, зокрема розробку проєктів із доповненою реальністю. Синтез технологій та мистецтва – невідворотний процес розвитку, що сприяє трансформації художньої творчості, вдосконаленню технічного потенціалу мистецтва та його мови. Завдяки застосуванню доповненої реальності твори можуть отримати нове бачення, повніше розкрити сенс або навпаки перевернути його на 180 градусів. В цьому тандемі дизайн та мистецтво виступають як частини цілого, нового інтерактивного мультимедійного продукту.

Прикладом такого тандему є проєкт «Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу», куратором якого виступив Є. О. Котляр. Цей проєкт об'єднав творчість двадцяти чотирьох мисткинь, вихованок кафедри мо-

нументального живопису ХДАДМ та анімації, розроблені для перегляду у доповненій реальності, студентів кафедри мультимедійного дизайну під керівництвом М. Л. Опалева, С. В. Кліманова та Г. І. Пегахіної. Яблуку у цьому проєкті, як символ, уособлювало коло життя, його спокуси та розчарування, тонку межу між дозволеним і забороненим, філософію людини та людства, тему вічності та швидкоплинності, а також особистий екзистенційний досвід. Завданням дизайнерів було розробити короткі, навіть нюансні анімації, які на їх думку будуть узгоджуватись із обраною роботою.

Ідея, концепція та сценарій – головні сюжетні засоби, що застосовуються в процесі створення анімації. Ідея автора твору є непорушною, бо твір художника це художнє узагальнення та втілення свого бачення себе і кожний автор закладає певну символіку та емоцію у нього (свідомо чи несвідомо). Однак, дизайнер-аніматор розширює зміст роботи, вводячи акценти та використовуючи певні прийоми, які на його думку відповідні та прийнятні в контексті твору. Ідея анімації стає суб'єктивним прочитанням у часі, динаміці, звуці, драматургії. Вона формулює що має показати анімація, до чого привернути увагу глядача та виділяє головні й другорядні об'єкти. Порівняно зі статикою – рух привертає більше уваги і в залежності від того, що саме буде на зображенні анімоване, може змістити на нього фокус сюжету. В залежності від ідеї, анімація може підтримати головний задум твору, розкрити побічні сюжетні лінії чи змінити трактування частково або повністю.

Після формування ідеї, форму її вираження має бути визначено у концепції. Вона розкриває якими художньо-проектними, анімаційними засобами, технологіями слід показати ідею. На цьому етапі ідея отримує матеріальну форму. Визначаються види анімації, що будуть задіяні.

Сценарій – чіткий план втілення концепції. Сценарій може містити як нюансні анімації у межах однієї сцени, так і повну зміну сцен та видових планів. Дизайнер-аніматор нерідко домальовує елементи, яких не вистачає для анімацій, тому має володіти і необхідними для цього навиками класичного малюнку та живопису. Покроково розробляється візуальне оповідання. Його основу складає художній твір, але саме через рух розкривається анімаційна історія. Розраховується час та послідовність дій. В процесі розробки сценарію, особливо для коротких анімацій, важлива безшовність переходу між кінцем та початком. Вона дозволяє циклічно програвати анімацію та розглядати ті її фрагменти, які не було помітно підчас першого перегляду.

Розглянемо для прикладу одну з робіт проєкту – «Знайдення», авторка Погребняк Євгенія, 2019 р., скло, олія, діаметр 60 см. Анімація – Анна Маслова, 2020 р. Ідея твору з'явилася на світ разом з її донькою Аліною. Саме очікування та набуття чуда і стало дороговказною зіркою твору, що і заряджений такою життєтворчою енергетикою. «До чуда важко готуватися, але його треба чекати і вірити. І тоді воно неодмінно з'явиться», – коментує Є. О. Котляр.

Анімаційна ідея – показати момент очікування та тепло, що супроводжує його. Концепція анімації – засобами 2D-анімації та часток посилити атмосферність та ніжність моменту, посилити увагу до зображеного яблука. Згідно зі сценарієм, на ніжному фоні з обрисами рослин та гілок, який

просвічується, бачимо оголену жінку з довгим волоссям, яке її вкриває. Жінка споглядає вбік у роздумах, інколи поглядаючи до низу на руки. В її руках, які трохи коливаються, балансує невеличке яблуко. Воно, наче, левітує в її руках і по черзі то сильніше світиться з середини, то затихає. Все це супроводжують білі хмаринки-пилинки, які розлітаються з картини в усі боки та виходять за межі площини. Для урівноваження анімаційної композиції – задній план також анімований шляхом деформації та викривлення, коливання зображення. Анімацію супроводжує об'ємна, прониклива фортепіанна мелодія з високими нотами.

Використані прийоми: площина та простір, нюансна анімація в межах однієї сцени (вузлова: анімація, руки то наближуються одна до одної, то розходяться; ефекти: світіння за допомогою кольорового ореолу, підвищення насиченості та яскравості; метаморфози форми), статичний відеоряд, цифрові ефекти. Обраними прийомами дизайнер-аніматор підкреслює заданий в роботі мотив, направляє увагу до рук, що коливаються і об'єкту, який вони тримають. Решта анімацій носять підтримуючий, другорядний характер.

Один із плюсів доповненої реальності, можливість відділити віртуальні дані від реальних. Глядач отримує можливість подвійного сприйняття. Такий підхід дозволяє зберегти оригінальний твір та первинну ідею, що була закладена автором, і надати нове прочитання за допомогою доповненої реальності. Сприяють цьому подібні мистецькі тандеми, як от кафедр монументального живопису та мультимедійного дизайну.

. .

« »

АРТ-ТЕРАПІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗАПОБІГАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ВИГОРАННЯ ФАХІВЦІВ

Про професійне вигорання почали говорити ще в середині двадцятого століття. Незважаючи на те, що проблема відома і широко поширена, людина, що опинилася в стані вигорання, не відразу може зрозуміти, що відбувається. Повідомляється, що серед молодих фахівців рівень емоційного вигорання вище, ніж серед співробітників старшого віку. Часто вік корелюється з досвідом роботи, тому вигорання являє більший ризик на початку кар'єри [1].

Для організації важливо вживати заходи, що дозволяють співробітникам розслабитися і провести вільний час, щоб зарядити їх розум і тіло енергією. Арт-терапія може допомогти виразити та змінити почуття вигорання на робочому місці шляхом творчого вираження думок та почуттів. Через мистецтво людина може об'єктивно поглянути на свої почуття, подивитися на проблему в іншому світлі. Було встановлено, що художня діяльність на робочому місці сприяє благополуччю і психологічному здоров'ю, контролює професійний стрес і ризики для здоров'я на роботі і зміцнює організаційне благополуччя. [2] Час приділений мистецтву також допомагає визнати альтернативні перспективи, включаючи визначення нових рішень для вирішення проблем.

Дослідження Американської асоціації арт-терапії показало, що учасники, які займалися візуальним мистецтвом протягом 45 хвилин, бачили зниження рівня кортизолу, гормону, пов'язаного зі стресом, незалежно від художніх здібностей. [3] Багато інших досліджень повідомили про подібні результати. Спираючись на ці дослідження, можемо зазначити, що застосування арт-терапії організаціями дозволить створити та зміцнити командний дух та емоційний стан окремого співробітника, що допоможе запобігти емоційному вигоранню на робочому місці. Закордонні компанії приділяють значну увагу та витрачають багато коштів на створення оптимальних умов праці з дотриманням балансу роботи, відпочинку та дозвілля працівників. Як щоденна практика, 10-30 хвилин на день, присвячених малюванню, буде корисним для відновлення сил та розслаблення.

Творчість у групах може призвести до більших особистих інвестицій у спільні цілі робочої групи чи компанії, а також до розвитку посиленої згуртованості на робочому місці, що може в результаті призвести до більшого задоволення роботою та збільшення утримання працівників.

Підсумовуючи, можна зробити висновок, що у наш дуже швидко змінюючийся та високо-конкурентний світ, коли кожен спеціаліст повинен постійно розвиватися та вивчати нові тенденції своєї професії, організаціям та кожній людині зокрема потрібно приділяти значну увагу своєму емоційному стану та гармонізувати його завдяки різноманітним видам арт-терапії.

Література:

1. Christina Maslach, Wilmar Schaufeli, Michael Leiter Job burnout, 2001. 52:397–422 <https://www.wilmarschaufeli.nl/publications/Schaufeli/154.pdf>
2. American Art Therapy Association. Definition of art therapy, 2019. <https://arttherapy.org/about>.
3. Girija Kaimal, Kendra Ray, Juan Muniz Reduction of Cortisol Levels and Participants' Responses Following Art Making, 2016. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07421656.2016.1166832>

НАТЮРМОРТ У КИТАЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Дослідження китайського олійного живопису, за звичай порушує проблему культурних запозичень, можливості адаптації чужого художнього досвіду на принципово іншому ґрунті. Однак, якщо в сучасному краєвиді та інших жанрових картинах вчені знаходять певні відлуння традиційного живопису, то натюрморт ставить ще більше запитань. Відсутність натюрморту у жанровій системі китайського мистецтва, напевно, спонукає розглядати такі твори як приклад «китайського не-китайського мистецтва».

З іншого боку, наявність у традиційному мистецтві таких тематичних комплексів, як «чотири скарби вченого», «сто старожитностей» можуть служити приводом розглядати їх як «протонатюрморти». Дійсно, розвиток комплексу зображень, відомого як «100 старожитностей» свідчить про формування онтологічних основ для формування спеціальних зображень

речей. Ретельно виписані порцеляни, бронзові курильниці, пензлі, музичні інструменти тощо виходять за межі емблематики. Зберігаючи доброзичливий підтекст вони несуть й естетичний зміст, підкреслюють зацікавленість суспільства у рідкісних майстерно виготовлених предметах, свідчать про їх особливий культурний статус і поширення колекціонування. Прикметно, що зазначений мотив формується к 17 століттю, що співпадає з розвитком колекціонування у Японії, при чому «колекцією» вважається збірка предметів кількістю в 100 одиниць. Корейський жанр «мунбангдо» -- зображення коштовностей кабінету вченого розробляється під безпосереднім впливом китайських «100 старожитностей».

Вишуканий посуд, інструменти для заняття мистецтвами зображувалися деталізовано графічно виразною лінією у зеленій та блакитній порцеляні, трактувалися рельєфно з використанням інкрустації у декорі меблів, виблискували різнокольоровими шовками на ширмах, однак так і не утворили окремого живописного жанру.

Розвиток натюрморту у XX столітті під впливом європейської художньої системи не тільки вимагав зміни техніки письма (новітніми були і фарби, і засоби їх нанесення, і постановка пензля), а й повної зміни художньої оптики. Завдання, які ставили перед собою європейські митці, зумовлювалися тривалим розвитком живопису, який поступово переходив від емблематичних зображень до вирішення таких питань, як форма, простір, світло та колір тощо. Якщо осмислення імпресіоністичної концепції живопису могло спиратися на деякі національні традиції (як-от деякі види краєвиду, музичні жанри), то постімпресіоністичний натюрморт не мав жодного підґрунтя. У цілому здобутки китайського живопису першо половини XX століття у галузі натюрморту вельми нечисельні. Творчість Пан Юйлін у зазначеному сенсі є скоріше виключенням ніж правилом.

Ситуація докорінним чином зміниться у другій половині XX століття, з появою трьох поколінь митців, які отримували освіту за кордоном. У країнах Європи та США і, що уявляється, особливо визначальним – процесами глобалізації, значно меншим впливом традиційного живопису та каліграфії на формування моторики та художніх смаків. У сучасному Китаї європейський живопис за понад столітній період розвитку вже становить рівноправну з національним живописом традицію. Водночас затребуваний західною культурою орієнталістичний тренд спонукає китайських митців, які працюють у техніці олійного живопису, шукати засоби поєднання східної та західної систем. У зазначеному сенсі окремі натюрморти у сучасній практиці, що причаровують підкресленою ретельністю передачі матеріальності предметів, їхньої фактури та візерунків, їх певна «портретність», викликають асоціації із старовинними зображеннями «ста старожитностей».

У цілому жанр натюрморту здобув розмаїття інтерпретацій, що потребує вивчення їх філософсько-естетичних та культурологічних основ, співвідношення східного та західної компонент. Окремий сюжет в наукових дослідженнях китайського натюрморту може становити українська академічна художня освіта (і, зокрема, харківська школа) та інтерпретації жанру у творчості її вихованців – громадян КНР.

..... « .. »	3
..... -	5
..... -	7
.....	9
.....	11
.....	12
..... -	14
.....	16
..... « .. »	17
.....	19
.....	21
.....	24
C. .. « .. »	25
..... :	27
..... 1960 – 1970	29
..... « .. » « .. »)	34
..... -	36
..... :	37

Міжнародна науково-практична конференція
**«Синтез візуальних мистецтв крізь сторіччя:
діалоги про вищу художню освіту Харкова»**,
присвячена 100-річчю заснування
вищої художньої школи Харкова

6 2021 .

860 20.03.2002 .

20.10.2021. 60 80 1/16. : . :

. . . 2.50. 100 .

, 61002, -2, . , 8.

61002, . , . , 8.