

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

**ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ
ПРОФЕСОРСЬКО-ВИКЛАДАЦЬКОГО СКЛАДУ
І СТУДЕНТІВ ХДАДМ
ЗА ПІДСУМКАМИ РОБОТИ 2014/2015 НАВЧАЛЬНОГО РОКУ**

15 травня 2015 р.

Харків 2015

Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2014/2015 навчального року // Збірник статей. 15 травня 2015 р., ХДАДМ. – Харків, 2015. – 260 с.

(Укр., рос, англ. мов.)

У збірнику представлено матеріали з актуальних проблем дизайнерської освіти.

Тематика конференції: дизайн (графічний, комп'ютерний, архітектурний, web, одягу, меблів, середовища, соціальний та інш.);новітні технології в мистецтві та дизайні; технічна естетика, інженерно-технічне забезпечення діяльності дизайнерів і художників; історія та теорія мистецтва, рисунок, живопис, графіка; монументальне, декоративно-прикладне мистецтво, реставрація творів мистецтва, дизайнерська і мистецька освіта з викладанням предметів гуманітарного циклу.

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

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

Редакційна колегія:

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

ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ ПРОФЕСОРСЬКО-ВИКЛАДАЦЬКОГО СКЛАДУ ХДАДМ

ЗА ПІДСУМКАМИ РОБОТИ 2014/2015 НАВЧАЛЬНОГО РОКУ

Жердзицкий В.Е.

доцент кафедри живописи, ХГАДИ

АНТИЧНАЯ ЖИВОПИСЬ

Возникновение изобразительного искусства связано с историей развития материальной и духовной культуры человеческого общества. У античных философов появляются воззрения отличные от мифологических.

Аристотель (384 – 322 гг. до н.э.) рассматривал природу как лестницу, ведущую от низших форм к высшим, от неодушевленных – к животным, от животных – к человеку.

Греческий философ Демокрит (460 – 370 гг. до н.э.), рисуя картину жизни первобытного человека, предполагал, что люди не имели ни домов, ни одежды, не знали применения огня, приобретая опыт, учились изобретать «искусства» и извлекать пользу из общественной жизни.

В первой половине 1 века до н.э. была написана поэма философа-эпикурейца Лукреция «О природе вещей». Он считал, что человечество с его культурой и цивилизацией прошло длинный путь развития от дикого животного состояния до письменности и железных орудий труда, а также предложил разделение исторических периодов на три века: каменный, медный (бронзовый) и железный – в зависимости от используемого материала для изготовления предметов необходимых человеку.

Первоосновой всех видов деятельности «древнего» человека являются орудия труда – рубила, топоры, наконечники копий и стрел, и т.д., а как следствие развития – керамика для приготовления и хранения пищи, изготовление одежды из шкур животных, построение жилищ для более комфортного существования.

Источники первобытной археологии, особенно раннего периода, крайне бедны и невыразительны – грубые каменные орудия. Неспециалист не всегда отличит от обычных камней орудия труда человека. Основной формой каменных ручных рубил была миндалевидная форма, встречаются овальные и дисковидные, а также заостренные рубила, которые, возможно, впоследствии стали наконечниками копий.

Формы и свойства копий во все времена и у всех народов одинаковы. Наконечники копий могут быть каменными или костяными, бронзовыми или железными, а древко – деревянным или бамбуковым. Пластическая форма наконечника копья в определенных пределах может варьироваться в зависимости от назначения. Формы древнего каменного топора в той или иной степени приближается к форме современного топора, а шумерский бронзовый

кинжал подобен средневековому кованому стальному – некоторые орудия труда не изменялись в течении тысячелетий.

Необходимые материалы, которыми пользовался первобытный человек, были ограниченны – дерево, камень, кость, шкуры животных, глина. Изделия из кости и рога, каменные орудия заменяются медными, затем бронзовыми и, наконец, железными. Изменяются и совершенствуются утилитарные предметы, они приобретают пластически завершённую форму и могут быть украшены орнаментом. Новые материалы – бронза и железо имеют большие технологические возможности изготовления предметов, чем камень и глина.

Археологические исследования подтверждают, что предметы, изготовленные человеком, становятся более совершенными по мере приближения к времени Рождества Христова – нашей эре.

Развитие интеллекта древнего человека способствовало появлению разных видов «искусств» и верований в магические силы природы. Человек начинает расписывать стены пещер, вырезать из кости и камня «фигуры» людей и животных, всё легче становится прочтение «бессловесного» языка вещей.

Историческое развитие человеческого общества в разных частях земного шара протекало неодинаково, как и в разных странах Европы и Азии.

Как отмечали многие археологи и историки, древние цивилизации возникли в условиях благоприятного климата для жизни человека в частности на берегах Средиземного моря.

Первые произведения изобразительного искусства появились в каменном веке. У древнего человека наряду с речью появилась необходимость «закрепления» и «передачи» информации – это рисунки, резьба по камню и кости, скульптуры животных и человека. Древнее искусство предназначалось для магических и ритуальных целей.

У людей древних эпох было сложное мировоззрение, реалистически изображая «индивидуализируя» и «очеловечивая» животных, человека рисовали «условными линиями». Первобытные художники не знали перспективы, изображали животных и самих себя вне природы. Лосей, бизонов и других животных изображали во всех подробностях, тщательно передавая разветвления рогов, очертания головы и туловища, но травы и деревьев в этих изображениях нет. Первобытное искусство было плоскостно-декоративным. Словно ковер, изображение покрывает скалы «Бесов нос» на Онежском озере и в пустыне Сахара.

Изображения животных, сцен охоты и т.д. могли быть высечены каменными орудиями или нарисованы на скалах и стенах пещер. Для закрепления природного пигмента в качестве связующего могли быть использованы животные жиры и различные смолы.

Древним человеком для своих нужд использовались продукты, которые встречаются в природе в «чистом» виде – глины, смолы, жиры и не требовали сложной обработки. «Палитра» первобытного искусства невелика – это охры, мел, уголь.

Эстетические устремления древнего человека особенно наглядно можно наблюдать в росписях различных керамических изделиях, «орнаменты» и

«изобразительные элементы» имели разнообразные стилистические особенности, благодаря чему можно систематизировать найденный археологами материал.

В 1899 году возле села Триполье под Киевом была открыта земледельческая культура распространенная в 4 -3 тыс. до н.э. – от Днепра до Карпат – **Трипольская культура**. Найденная при раскопках необычная керамическая посуда, прекрасно обожженная из превосходной глины, была расписана разнообразными затейливыми узорами белой, черной и красной красками. Исследование Трипольской культуры продолжается и в настоящее время.

На основании вещественных памятников дописьменный период длился около 500 тыс. лет (когда люди изготавливали и пользовались орудиями труда), а памятники письменности можно наблюдать в древнейшей Шумерской цивилизации в XXV в. до н.э.

Язык «жестов» и «движений» свойственен человеку и животным, как и передача определенной информации при помощи «звучков». Необходимость иметь средство общения для коллективной деятельности послужило причиной появления у человека членораздельной речи. Речь вырабатывалась в неодинаковых условиях существования, что обусловило разноязычность и особенности развития культурных традиций разных народов.

Культурно-бытовое сходство между отдельными народами объясняется общностью их происхождения, «этническими традициями», порождаемыми сходством условий существования. «Изобретение» письменности создало цивилизацию.

Изображения древних цивилизаций носило повествовательный характер и, в какой-то степени, было языком, который зритель понимал без знания письменности – закрепления определенной «словесной» информатизации при помощи символов или знаков. Как следствие развития человеческого общества является «письменность» – передача информации в виде иероглифа или буквы, обозначающей какой-либо звук.

Китайский иероглиф обозначает слово и, в некоторых случаях понятие, может быть прочитан разными диалектами жителей Китая, которые с трудом понимают друг друга в разговорной речи и отличается от письменности древних финикийцев, в которой знак означал какой-либо определенный звук. Из группы звуков составлялись слова – данный принцип положен в основу многих письменностей древнего мира, в частности греческой и латинской грамматике.

Язык изобразительного искусства понятен всем нациям и национальностям, так как живописный образ не требует знания какого-либо определенного языка и его письменности. Одним из древних народов имевших письменность были шумеры.

В конце 19 века в низовьях рек Тигра и Евфрата при раскопках шумерского города Лагаша была открыта культура Шумеров, имевшая влияние на ассирийско-вавилонскую и другие древние культуры, что дало основание многим ученым сделать Шумер «единственным» очагом откуда пошла вся общечеловеческая культура – это самый древний народ известный нам по письменным источникам (вид письменности – клинопись).

Довольно часто пластическое изображение конкретных или легендарных событий сопровождалось текстом. Правитель города Лагаша Эаннотум (около 2470 года до н.э.) в битве разгромил своих противников и по-восточному обычаю увековечил свою победу хвалебной надписью на камне, который называется «Стелой коршунов», она представляет собой большую плиту с обеих сторон покрытую рисунками и надписями.

На рисунках изображены: бог – покровитель Лагаша, накинувший сеть на вражеское войско, Эаннотум во главе войска, поле битвы, на которое слетаются коршуны, погребение павших в бою, жертвоприношения. Надписи сообщают о количестве убитых врагов (3600), о рождении и юности правителя, содержание мирного договора, некоторые исторические сведения и т.д.

Рассматривая искусство древних цивилизаций можно обратить внимание, что трактовка объектов изображения носила «плоскостной характер». Египетские фрески не знали перспективы и носили религиозный канонический характер, человеческие фигуры часто изображали анфас, головы в профиль, а значимость человека выделялась масштабом. Каждая подробность представлялась со всей четкостью – пастухи гонят коров и коз, работники лепят кирпичи и строят дома, даже выдувают стекло, и т.д. Искусство отражало религиозную идеологию, и отношения людей в определенном времени и обществе.

В 1370 году до Рождества Христова во время правления фараона Аменхотепа IV, единым богом «Солнцем» был объявлен Атон, фараон изменил свое имя на Эхнатон, что означает «Благой Атону». Появляются произведения в новом стиле без строгости и парадности, но после смерти Эхнатона последующие фараоны возвращаются к многобожию и старым традициям.

Росписи стен религиозных, общественных и жилых зданий имели широкое распространение в античные времена в Египте, Крите, Древней Греции, Риме и других странах и городах Средиземноморья.

Самой распространенной техникой монументальной живописи была фреска, известная уже во втором тысячелетии до н.э. в Эгейском искусстве, и получившая развитие в эпоху античности, а также в средние века в Византии и Западной Европе, в России и на Кавказе, в эпоху Возрождения в Италии.

В настоящее время можно увидеть монументальные росписи в храмах и общественных зданиях. Фреска (от итальянского *fresco* – свежий) – живопись стойкими к извести пигментами или красками растворимыми водой по свежей известковой штукатурке, одна из самых «стойких» техник живописи, так как известковая поверхность (основа), состоящая из известки и песка, не имеющая органических связующих, значительно более стойкая к атмосферному воздействию, чем основа из дерева или льняной ткани, а также органического связующего в красочном слое икон или картин.

Наряду с фреской по сырой штукатурке в настоящее время и ранее существовала роспись по сухой штукатурке, где возможно применение красок растворимых водой с органическими связующими (растительные или животные клеи) или неорганическими (известь и др.), и эмульсиями (яйцо, клеи, акрилы и др.). Данная техника в настоящее время имеет широкое распространение, так как не предполагает сложные требования к материалам

основы (известь, песок) и красочным материалам, но менее стойкая, чем живопись по сырой штукатурке, не имеющей «толщины» красочного слоя, а краска является «окрашенной» частью основы и красочный слой «дышит» вместе со стеной и нанесенной на неё штукатуркой – имеет наименьшую деформацию от климатических условий.

Техника фрески хорошо сохраняется в сухом климате, поэтому во влажном климате Венеции и Голландии более популярна была живопись маслом и темперами с большим содержанием масла.

Литература:

1. Амальрик А.С., Монгайт А.Л. Что такое археология – М.: Просвещение, 1966.
2. Амальрик А.С., Монгайт А.Л. В поисках исчезнувших цивилизаций. – М.: Наука, 1966.

Заикина Н. Е.

преподаватель кафедры реставрации станковой и монументальной живописи, Харьковская государственная академия дизайна и искусств

РАССЛОЕНИЕ РАЗНОВРЕМЕННЫХ СЛОЕВ ЖИВОПИСИ НА ПРИМЕРЕ РЕСТАВРАЦИИ ИКОНЫ «БЛАГОВЕЩЕНЬЕ» – «СВ. ВАРВАРА» XVII-XVIII ВВ.

На реставрацию поступила икона «Благовещенье» размером 104x75см. Икона написана темперными красками на резном посеребренном фоне, представляет собой художественное произведение конца XVII века. Сверху иконы «Благовещенье» написана икона «Св. Варвара» более позднего времени предположительно XVIII век.

Обе иконы представляют высокую художественную ценность. Была поставлена задача сохранить оба изображения методом расслоения разновременных слоев живописи. Перенести икону «Св. Варвара» на новое основание.

Чтобы ответить на вопрос о возможности внедрения методики расслоения на данной иконе проводился ряд технико-технологических исследований. Определен характер записи, вид записи, технологические особенности каждого слоя, сохранность первоначальной живописи. Подробно изучены слои, которые находились между авторским красочным слоем и записью.

При визуальном исследовании в местах утрат верхнего живописного слоя были выявлены достаточно хорошо сохранившиеся участки авторской нижележащей живописи. Рентгенографические исследования показали, что сохранность первоначальной живописи составляет приблизительно 75% от общей поверхности. Ранее икона уже была в реставрации. К сожалению, был удален фон верхнего изображения. Изначально, изображение верхней иконы полностью покрывало нижнее изображение, это видно по оставшимся следам грунта и краски.

При дальнейшей исследовательской работе было установлено, что икона «Благовещенье» выполнена яичной темперой, а написанная поверх икона «Св. Варвара» выполнена масляной краской. Иконы разделены между собой неравномерным слоем мелового грунта, толщина которого от 3 мм до 0,1мм.

Таким образом, возник вопрос о возможности и необходимости проведения расслоения разновременных слоев живописи для раскрытия скрытой темперной живописи с попыткой отслоения и сохранения записи.



*Рис. 1. Икона «Благовещенье»
– «Св. Варвара» до реставрации*



*Рис. 2. Икона «Св. Варвара»
после реставрации*

Основные требования к материалам, которые использовались при реставрации данной работы: обратимость, пластичность, нейтральность по отношению к материалам произведения.

Методика расслоения разновременных слоев живописи очень сложна и включает в себя несколько задач: подбор растворителя для размягчения верхнего слоя живописи, определения времени экспозиции компресса, подбор закрепляющей пленки для живописного слоя записи, определение плотности закрепляющей пленки, подбор пластификатора для закрепляющего материала, закрепление пленкообразующего материала с красочным слоем и грунтом.

В данном случае основной проблемой при работе над расслоением разновременной живописи являлась неравномерная прослойка грунта и рыхлость грунта нижележащей живописи.

Прежде чем преступить к методике расслоения вся работа была укреплена 6% кроличьим клеем. Так как грунт между слоями живописи глиятиновый с добавлением масла, то в качестве растворителя для размягчения грунта использовался раствор этилового спирта в воде. Наилучшие результаты показал 40% раствор этилового спирта в воде. Он имеет хорошую проникающую способность, замедленное испарение, достаточно хорошо размягчает грунт.

Было определено время размягчения компресса. Компрессы с подогревом для данной работы не подошли, потому что грунт нижней живописи очень рыхлый и размягчался быстро. Самым оптимальным временем экспозиции компресса для данной работы было 12- 15 часов в зависимости от



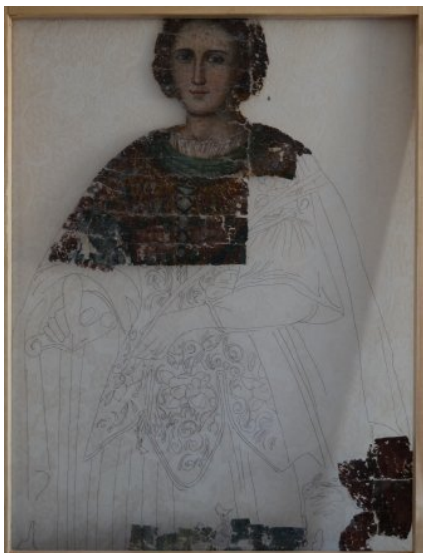
*Рис. 3. Икона «Благовещенье»
после реставрации*



толщины красочного слоя и грунта верхней живописи.

Подобрана закрепляющая пленка для живописного слоя записи. В данном случае невозможно применить папиросную бумагу, так как она закрепляется на водорастворимых клеях и предполагает просушивание. В качестве растворителя грунта используется водный раствор. Поэтому в качестве пленкообразующего материала использовать поливинилбутираль (ПВБ). Материал, который не растворяется в воде, обладает хорошей адгезией, пластичный.

Определена плотность закрепляющей пленки. Использовался 8 % -10% раствор ПВБ который растворялся в 96,6 % этиловом спирте. В качестве пластификатора пленки ПВБ использовался дибутилфтолат, он не растворяется в воде и хорошо растворяется в спирту. Готовый раствор выливали на заранее подготовленную ровную поверхность, после высыхания образовывалась прозрачная, эластичная пленка, которая и служила закрепляющим материалом.



*Рис. 4. Перенесение записи
на полиэтиленовую пленку*



Рис. 5 Фрагменты отслоения слоя записи

Для закрепления пленкообразующего материала с красочным слоем и грунтом использован полиэтилен, который имеет хорошую адгезию и соединяется с пленкой ПВБ с помощью спирта.

Расслоение живописных слоев походило следующим образом. В нижней части иконы возле места утраты размером 3x5 было выполнено пробное расслоение. На это место по размеру накладывалась байковая ткань пропитанная 40% раствором этилового спирта в воде, сверху накрывалась фторопластовой пленкой, под небольшим прессом. Компресс оставлялся на 12 часов. После размягчения слоя грунта наносилась заранее подготовленная закрепляющая пленка ПВБ размером 3x4 при помощи этилового спирта. Затем скальпелем делался разрез грунта слоя записи.

Первоначально проводилось тщательное исследование картограммы наложения слоев для определения сложных участков расслоения. Отслоение записи начиналось с верхней части живописи, постепенно перемещался к центру. Так как размер верхней живописи достаточно большой то расслоение разновременных слоев проходило фрагментарно.

Обработанный растворителем и ПВБ участок записи постепенно отделялся скальпелем, делался разрез грунта записи, не задевая нижележащего слоя. Затем изображение переносилось на заранее подготовленную полиэтиленовую пленку. Следующий компресс с растворителем ставился рядом, вдоль границы уже отслоенной части записи. После отслоения этого участка переходили к третьему и так далее, постепенно перемещая компрессы к центру произведения. Таким способом отслаивали запись целиком.

Данный метод дал положительные результаты и позволил сохранить обе иконы.

Литература:

1. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. М.: Изобразительное искусство, 1982. – 319с. - ил.
2. Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. 12т. – М.: ВНИИР, 1989. – 459 с.
3. Филатов В. В. Реставрация темперной живописи. – М., 1966. – 326с.
4. Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве. Исследование, реставрация и охрана памятников. – М.: Искусство, 1950. – 589с.
5. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи: учеб. пособие: гл. ред. Трофимов А. А. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 392 с.: ил.

Ларионова А.А.*отделение «Специальное фортепиано»,**Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского*

Научный руководитель: профессор Куликова И. В.

ВАН КЛИБЕРН (ВЭН КЛАЙБЕРН). СУДЬБА МУЗЫКАНТА

«Я считаю Вэна Клайберна гениально одаренным пианистом... Его победа на таком трудном конкурсе по праву может быть названа блистательной».

С.Т. Рихтер, 1958

Для Соединенных Штатов Америки появление талантливого пианиста Вэна Клайберна, победителя Первого Международного конкурса им. П. И. Чайковского, вполне закономерно. Уже с 70-х гг. XIX века русская фортепианная музыка получила широкое распространение за рубежом и звучала в американских залах от Бостона до Нью-Йорка. Лучшие музыканты России — А. Рубинштейн, П.И. Чайковский, А. Есипова, В. Сафонов, А. Варябин, И. Левин и Р. Гофман, С. Рахманинов, А. Золоти, С. Прокофьев, В. Горовиц, О. Габрилович, А. Борковский и др. своим исполнением способствовали развитию американского пианизма на основе принципов русской школы. Двадцатитрехлетний пианист из Техаса представлял на конкурсе в Москве класс профессора Джульядской школы русской пианистки, ученицы В.И. Сафонова, Розины Левиной. Не оцененный до этого в США, талантливый пианист был признан в Москве как выдающийся артист и получил триумфальную славу сначала в СССР, а затем во всем мире.

Клайберн родился в штате Луизиана, г. Шривпорт, в семье скромного служащего нефтяной компании Харвей-Лавен-Клайберн-старшего. Это был добрый, миролюбивый, скромный и непрактичный человек, часто переезжающий по работе с места на место. Когда в 1940 г. Центр нефтедобычи переместился в штат Техас, семья Клайбернов переселилась в г. Килгар. Единственному сыну Харвею-Лавену-Клайберну-младшему было 6 лет. Мать Вэна – Рильдия Брайен-Клайберн, пианистка, вначале карьеры концертировавшая на Юге, обучать сына игре на фортепиано не спешила. Первыми уроками с нею были игры с элементами обучения музыке. Нотной грамотой он овладел самостоятельно, незаметно стал разбирать несложные пьесы,

с удовольствием засиживался за инструментом. Игра Вэну давалась легко. За несколько месяцев он уже играл «Маленькие прелюдии» И. Баха. А когда пришлось вдруг выступить в местном колледже – играл на эстраде уверенно, без малейшего волнения. Это выступление послужило серьезной заявкой о будущем сына для его родителей, прежде всего матери – Рильдии Клайберн. Приглашать учителя не стали. Денег едва хватало на жизнь. Мать сократила число учеников (имела их до 40–50), чтобы уделять внимание сыну; отец – взял дополнительную работу в конторе. Обучение Вэна шло больше по-чутью, чем принципам и правилам: техническое развитие – упражнения, гаммы, этюды; ежедневная игра в 4 руки переложений для фортепиано; аккомпанемент романсов; читка «с листа». Долго на произведениях не задерживались. Репертуар накапливался быстро (Шуман, Шопен, Мандельсон). Принуждения к многочасовым занятиям не было. Выбирать пьесы Вэн мог сам. Он демонстрировал несомненную одаренность. Развитие его не форсировалось, ясного представления о будущем сына у Рильдии не было.

Рильдия Би Клайберн была ученицей Артура Фридригейма (известный пианист и педагог, Нью-Йорк), который учился у Ф. Листа. Лист был учеником К. Черни, создавшего школу техники фортепианной игры. Сам Черни является учеником Бетховена. Эти музыканты следовали одной традиции. И неудивительно, что Вэн унаследовал «большой» стиль, роднящий Л. Бетховена и Рильдию би Клайберн ... Родители запретили «молодой девушке из приличной семьи» заниматься концертами... Мечта Рильдии не осуществилась... Она вынуждена была заняться преподаванием...

Вэну было 6 лет, когда родители приехали в г. Киггер (Техас), в небольшой нефтяной городок с населением в 7 000 человек. Клайберн-старший, мечтавший стать врачом-миссионером, все свои надежды возложил на сына, и, когда Ван предпочел музыку карьере, которую прочил отец, **воспрепятствовал** этому. Два года шла «борьба» за сына. И когда Вэн заявил негодуяюще: «Папа!... **Я** хочу стать концертирующим пианистом!» – отец уступил. Хотя и не верил, что концертная деятельность может обеспечить пианисту постоянный заработок. В целом, у Клайбернов царил атмосфера любви, преданности, веры, энтузиазма. Отец выстроил на крыше своего гаража студию для Вэна. В ней – два рояля. В доме стояли еще два, а Вэну была обеспечена возможность заниматься любимым делом. Мальчика не принуждали к занятиям никогда. Все годы, когда формировался характер Вэна, родители проявляли к нему исключительную чуткость и внимание. Но миссис Клайберн все время беспокоил вопрос – может следует передать сына другому педагогу? Вэн был категорически против. Все же в 13 лет, сопровождая мать в ее поездке в Нью-Йорк, где она подобрала сыну подходящего педагога в Джульярдской школе, Вэну пришлось сдавать экзамены по обязательным предметам. А летом следующего года он приехал в Нью-Йорк, начал заниматься у знаменитого Эрнста Хатгисона. Но терпения у Вэна хватило лишь на 5 уроков... Педагог, при всем своем мастерстве, развивал ученика интеллектуально и технически, но индивидуальными особенностями его таланта не интересовался. Учебный год, по настоянию матери, Вэн все же закончил. Летом того же года другой выдающийся педагог Джульярдской школы – Ольга Самарова

(жена Леопольда Стоковского), уроженка Техаса, без предварительного прослушивания предложила Вэну заниматься в ее классе. Этому плану помешала внезапная смерть Самаровой. Вэн отказался заниматься с кем-либо и вернулся домой, поступил в среднюю школу. Те, кто учился с ним, утверждают, что он был наделен «абсолютной» памятью и остротой ума, Килгарскую школу закончил за три года, поступил в Килгарский колледж, где был одним из двух студентов, получивших высшие оценки по предметам.

За годы детства Вэн выступал почти во всех городах своего штата. Техасцы начали хвастаться им, когда ему было 12 лет. Позднее, в 1940-х годах, Вэн решил принять участие в конкурсе на премию штата. Она давала обладателю право выступать с Хьюстонским симфоническим оркестром. Миссис Клайберн не удалось отговорить сына и за 21 день до начала конкурса они готовили программу вместе, включая и Первый Концерт си-бемоль минор П. И. Чайковского. Исполнением этого концерта Вэн завоевал премию, а когда исполнил его в Хьюстоне, оркестр стоя аплодировал ему. Победа в штате Техас дала Вэну право выступить в Карнеги-холл на Национальном фестивале музыки, где определяли молодых талантливых исполнителей страны. В апреле 1952 года он завоевал премию Дж. В. Диллея (учреждена газетой г. Далласа «Ньюс»). Эта победа кроме 500 долларов гонорара позволяла выступить с Далласским симфоническим оркестром. Он играл Второй концерт ре-минор Мак-Доуэлла на конкурсе Шопена, который состоялся через 2 месяца. Событие это было перед его выступлением в Нью-Йорке.

В 1951 году Вэн вновь поступает в Джульярдскую музыкальную школу с надеждой заниматься у Розины Левиной, вдовы и партнера Иосифа Левина (оба – русские пианисты, по классу В. Сафонова, окончившие Московскую консерваторию). Попытка удалась только со второго раза. Послушав Двенадцатую рапсодию Ф. Листа, мадам Левина нашла место для Клайберна в своем переполненном классе.

Следует сказать, что Розина Левина – друг С. Рахманинова, К. Игумнова – продолжала придерживаться основ русской фортепианной школы всю свою жизнь. Она следила за всеми успехами и достижениями советской фортепианной педагогики и исполнительства— Гольденвейзера, Дабста, Николаева, Нейгауза, Рихтера и др. Впоследствии, отвечая на вопрос А. Чэйсинса, американского музыкального критика и пианиста, что именно поразило его в Вэне, Р. Левина, не задумываясь, ответила: «Его широта, масштабность... Кроме того, я почувствовала его исключительную одухотворенность...» [7;50]. Вот как характеризует С. М. Хентова, со слов Р. Левиной, первую встречу ее с Вэном: «Услышав Вэна Клайберна, она сразу поняла, что перед ней совершенно исключительное дарование, поробно которому еще не встречалось в ее педагогической практике. Этот юноша, почти мальчик, жил музыкой. Стоило ему прикоснуться к инструменту, как любая даже самая банальная мелодия, одухотворялась под его пальцами...» [6; 16].

Левина увидела – это был артист по рождению, таланту и призванию. Он слишком не похож был на тип делового, рассудительного американского юношу. Его недостатки вытекали из его же достоинств и педагог решительно взялась за искоренение недостатков. Дисциплинировав Вэна, она перешла

к расширению его репертуара, поставила перед ним сложную задачу – за 4 года обучения овладеть основными музыкальными стилями (и близкими, и чуждыми его индивидуальности). Только одних фортепианных концертов в репертуаре Клайберна было 12 (Моцарт, Бетховен, Брамс, Шопен, Лист, Шуман, Рахманинов, Григ, Прокофьев). Но задача полностью тогда еще не была выполнена, хотя опасность творческой односторонности уже не угрожала, т. к. расширился исполнительский кругозор, углубился характер исполнения пианиста. Опытный педагог, Левина старалась работать так, чтобы осознание логики исполнения «убило» вдохновение, не ограничивало бы индивидуальную свободу. Исполнительский анализ пьес рассматривался ею с точки зрения стиля, формы, динамики, аранжировки, педализации. Специальными техническими упражнениями, благодаря проведенной Вэном с матерью подготовке, ей уже заниматься не приходилось. С феноменальной чистотой и беглостью он играл и гаммы, и аккорды, и октавы. Левина обращала внимание на искусство *legato*, *staccato*, всевозможные фортепианические краски; учила играть не только ярко, но и с тонким чувством к интонации.

Вэна поместили на квартиру к Аллену и Хайзель Спайсерам на Клермонт авеню, неподалеку от школы. Переселившись в Нью-Йорк, Вэн позаботился о том, чтобы приписаться к церковной общине – Церковь баптистов стояла в 2-х шагах от Карнеги-холла. Здесь Вэн чувствовал себя как дома, был сердечно принят с самого начала. Вскоре после приезда Вэн встретил девушку тоже из Техаса, учившуюся в Джульярдской школе пения, Донну Сандерс. Она была солисткой в церковном хоре. Между ней и Вэном было много общего и считалось, что они как бы жених и невеста. Ван серьезно думал о женитьбе. Но начался извечный конфликт между женитьбой и карьерой. Девушка, умевшая еще и танцевать, нашла место в труппе. И когда конфликт принял форму «женитьба против двух карьер» перевесило последнее. Родители не вмешивались, но предложили подождать год. Донна не дождалась, вышла замуж за актера. А Вэн сказал как будто, что никогда в жизни не женится.

В июне 1952 г. Вэн получил Шопеновскую премию. Во второй и третий годы обучения в Джульярдской школе он лето проводил в Чаутаукве, где играл с местным симфоническим оркестром под управлением Генделя.

Как правило, по окончании таких концертов, битком набитые залы вызвали Вэна Клайберна помногу раз продолжительными аплодисментами. В Джульярдской школе он слушал вначале академический курс, но в следующем году перешел на консерваторский, где получил такой же диплом, но количество часов в семестре было меньшим и оставалось свободное время для работы и выступлений. Вэн получал именную стипендию, а на первом курсе еще и премию Диллея в 500 долларов; затем Шопеновскую стипендию в 1 000 долларов. Это была немалая сумма для молодого человека не достигшего 20-летнего возраста.

На втором курсе он получил Премию фонда Ольги Самаровой, и ему было присуждено первое место на конкурсе Джульярдской школы. В программу конкурса, который транслировался по городской сети, входило исполнение фортепианного концерта и Ван сыграл вновь П. И. Чайковского.

9 апреля 1953 года в Килгаре был объявлен «День Вэна Клайберна» – впервые в его жизни. После 2-х летнего отсутствия он вернулся, чтобы сыграть перед своими согражданами. Тогда ему преподнесли стипендию от имени города в 600 долларов. На втором курсе школа выдвинула Вэна на соискание премии Микаэлса в Чикаго. Кроме 1 000 долларов, победитель получал право выступать с Чикагским симфоническим оркестром. Последний тур здесь проводился как публичный концерт и тем похож на конкурсы в Брюсселе, Варшаве, Москве. С этого конкурса Вэну впервые в жизни, не удалось уехать с первой премией – она досталась не пианисту, а виолончелисту, Полю Олевскому, прекрасному музыканту. Вэн не оспаривал права этого великолепного артиста на признание. Но вскользь замечал, что «никогда не проигрывал конкурса другому пианисту» [7:59].

Совершенно прав был Д. Шостакович, когда говорил, что Вэн Клайберн «получил свое широкое и вполне заслуженное признание только у нас, в Москве» [7: 64] Так например, сообщение о 15-м Международном конкурсе Ливентритта 1954 года сводилось, как и всегда, к нескольким строчкам среди музыкальной хроники в газете; и когда присудили Клайберну 1-ю премию – отклик был лишь мимолетным и случайным. В этом причина того, что имени «Вэн Клайберн» многие не знали, заслуженную победу на Ливентритта слушал пустой зал, а о том, что эта премия позволяла выступить с оркестрами – Кливленда, Петербурга, Буффало, Денвера – газета совсем не сообщала.

Так было в Америке во времена Клайберна и по отношению ко всем другим, проявившим себя блестящим музыкантам (например, Антон Куэрти). Властвовал умами тогда джаз (Л. Армстронг) и рок-н-рол (Э. Пресли). Концертных залов для классической музыки были единицы. Государство не помогало молодым музыкантам. Контракты подписывались с чудовищной осторожностью. Страна частных симфонических оркестров «закупала» за рубежом получивших признание в Европе талантливых исполнителей. Поэтому, окончив школу в 1954 году и получив премию на конкурсе Ливентритта, Вэн был счастлив, когда Вильям Джад – один из авторитетных импрессарио – предложил ему в 1957 году ангажемент в 150–300 долларов за концерт (телевизионная программа «Сегодня вечером» с включением время от времени небольших номеров серьезной музыки). 19 января 1955 года, исполняя Токкату Равеля и этюд Шопена, Вэниэль, по словам Скитча Гендерсона, «творил чудеса». На нашем языке – «он разбил всех наголову» [7:67]. Программу принимали более 75 станций для аудитории до 4-х миллионов человек. Вторичное выступление в апреле было менее успешно из-за неудачно составленного репертуара (Метнер – Шопен), и прошло более 3-х лет, прежде чем Вэн снова появился на экранах телевизоров...

В 4-й сезон (1957–1958) контрактов не стало по причине, что Вэн не был Европейской знаменитостью или Голливудской кинозвездой. Он отлично играл, рос как артист, но был рожден для стиля русской музыки, был природным романтиком, т. е. по-американски – «старомодным», прошлого времени музыкантом (Это точка зрения сохранилась и после триумфального возвращения с Конкурса имени Чайковского). Как справедливо отмечает и общающаяся с пианистом автор книги о нем С.М. Хентова: «Исполнение

Клайберна было всегда искреннее. Он открывал слушателям глубокую красоту больших и страстных человеческих чувств. Но пресыщенное жизнью общество искало в искусстве иного – остроты, чувственности, блеска. Оно хотело наслаждаться, не волнуясь» [6:25].

Вэн теряет мужество. Долги достигают 7000 долларов. Обнаружилось заболевание крови. Несчастье с матерью. В 22 года Клайберн возвращается на Родину, чтобы учить детей – без опыта, без соответствующей педагогической подготовки.

Осенью 1957 года Р. Левиной передали брошюру о конкурсе им. Чайковского. То, что Вэн должен поехать в Москву, она решила сразу. Ее поддержал Абрам Чейсинс. Нужно было найти деньги для поездки. Но этим известием от Левиной Вэн воспламенился не сразу. Лишь в начале ноября он пришел к мадам Левиной и, ознакомившись с условиями конкурса, обрадовался золотой медали имени Чайковского (как у Рахманинова!) Он вспомнил также, что весной 1957 года какой-то гадалщик напророчил ему путешествие в «аграрную страну», где он завоюет золотую медаль [7:93]. Дух соревнования, всегда крепко сидевший в Вэниэле с детских лет, снова вспыхнул в нем... Но голосов против было много. Среди них – Биль Джад, готовивший без субсидий турне Вэна по Европе на весну 1958 года. С большим трудом и в тайне частный фонд Марты Берд Рокфеллер выделил Клайберну деньги на билет до границы СССР. На территории страны все затраты конкурсантов Советское правительство брало на себя. Создавались все условия для успешного выступления зарубежных музыкантов.

Четыре месяца, без отдыха, по 7–8 часов в сутки занимался Вэн, почти не выходя из дому со всей силой своего таланта. Интенсивная работа стала проявлять новые творческие черты пианиста. Исполнение стало точнее. Появилось критическое отношение к себе. Усилилась лирическая сторона пианизма, преодолевалась чрезмерная патетика. А главное, было достигнуто поразительное понимание им творчества С. Танеева и неизвестных ему до сих пор сочинений П.И. Чайковского, А. Скрябина, С. Прокофьева. Вэн жадно читал книги, статьи об СССР.

27 марта, вместе с американскими пианистами Д. Поллаком, Ж. Ловенталем и Н. Шетлером, Клайберн приехал в Москву. Прямо с аэродрома попросил отвезти его на Красную Площадь. Он был в трансе – Москва! Москва! Люди здесь оказались совсем другими, более приветливыми, знающими о конкурсе и желавшими ему успеха.

По жеребьевке Вэну достался номер 15. В первом туре – интерпретация Прелюдии и фуги Баха была у него волнующей; Соната Моцарта своим миром солнечных чувств внесла радость тревожное мироощущение и подчинила слушательскую аудиторию его артистическому воздействию. Этюды Шопена, Листа, Скрябина, Рахманинова, Вариации Чайковского завершили его выступление, в котором москвичи по достоинству (своими аплодисментами) оценили новый большой талант. Сам Клайберн еще не верил этому – после выступления его нашли в артистической горько плачущим.

Во второй тур конкурса были отобраны 12 из 48 пианистов очень высокого уровня (фортепианные школы К. Игумнова, М. Лонг, Р. Левиной).

Симпатии публики были на его стороне, и это придало Вэну сил. В Прелюдии и фуге С. Танеева он, как никто другой, выявил весь драматизм, весь контраст противоборствующих сил, схожих с жизненными конфликтами. В Фантазии Ф. Шопена было найдено бетховенское напряжение, борьба полная остроты конфликта, преодоление страданий. Противопоставление Клайберном «земного» и «небесного» — вот как определил Г. Нейгауз образный смысл, стиль яркой контрастности в Фантазии. В Рапсодии Листа Ван также отступил от принятых канонов — он глубже проник в национальную сущность, в народное поэтическое богатство, развернул Рапсодию как повествовательную, романтическую картину национального эпоса венгров. Штампа трактовки — виртуозно-блестящего, эмоционального — в исполнении Клайберна не было. В своей статье «Мои впечатления» Нейгауз позже писал: «Двенадцатая Рапсодия ожила, и я так много в ней услышал настоящую народную музыку с тем внутренним богатством, свободной и поэтической легкостью, с которой поет народ» [4]. Это произведение стало показателем ранней зрелости артиста. Второй тур с его монументальной программой продемонстрировал богатство душевного мира, творческое мастерство пианиста.



Заставил Клайберна поволноваться третий тур, где надо было играть русские фортепианные концерты на родине композиторов, перед жюри с крупнейшими исполнителями этих произведений — Л. Обориним, С. Рихтером, Э. Гилельсом. Но удачей оказалось сопровождение оркестра Московской филармонии под управлением К.П. Кондрашина. С первой репетиции Клайберн почувствовал искреннее к нему расположение.

Вэн выступил с двумя русскими фортепианными концертами — Чайковского (си-бемоль минор) и Рахманинова (ре минор), и Рондо Кабалевского. Некоторое предпочтение было отдано критикой интерпретации Рахманинова: большей непосредственности, теплоты, свежести, проникновению американского пианиста в поэтический дух этой русской музыки. Но для дальнейшего развития самого Клайберна большее значение имел успех интерпретации Концерта Чайковского.

В исполнении Клайберна Концерт прозвучал как лирико-драматическая поэма, характерная и цельная. В такой трактовке он превзошел других участ-

ников третьего тура. Великие исторические традиции трактовки Концерта возрождены были им в неповторимо индивидуальном, ярком варианте. И если на первом и втором турах Клайберн завоевал успех, то после третьего тура стало окончательно ясно – какой огромный масштаб дарования в молодом пианисте. Первое место присуждено Вэну Клайберну единодушным решением жюри. «В лице Вэна Клайберна, молодого американского пианиста получившего первую премию, – говорил Г. Нейгауз, – мы встретились с явлением гениальным [4]. А вот как оценил Клайберна член жюри конкурса выдающийся болгарский пианист П. Владигеров: «Это исключительно одаренный музыкант, чье искусство привлекает глубокой содержательностью, технической свободой, гармоничным сочетанием всех качеств, присущих самым большим художникам фортепиано. Его вдохновенное исполнение Третьего Концерта Рахманинова, его блестящая интерпретация Двенадцатой рапсодии Листа, Прелюдии и фуги Танеева, Рондо Кабалевского остались в памяти как ярчайшее достижение исполнительского искусства [3: 97].

В своей статье по итогам конкурса выдающийся советский музыкант и педагог Г. Нейгауз писал: «Не могло быть сомнения, что первую премию должен был получить и заслуженно получил Вэн Клайберн. В этом пианисте поражает колоссальный размах чисто пианистического дарования, свободы, удивительного творческого воображения, что и отделяет его сильно от всех других участников конкурса. В его игре нет ни одного «белого» листа, ни одной невыразительной ноты я у него не слышал. И далее, о Фантазии ор. 49 Ф. Шопена: «В этом исполнении было удивительное чувство формы, чудесное противопоставление «умного» и «небесного», что самое главное в Фантазии и ляжет в ее основе. Я считаю, что это гениальный пианист, другого слова нет» [24].

Об игре В. Клайберна выдающийся советский пианист и педагог А. Б. Гольденвейзер, лично общавшийся с С.В. Рахманиновым, говорил: «Закрыв глаза, я слышал молодого Рахманинова, вновь пережив волнующие впечатления давно минувших дней...» [6: 50]. С самого начала среди участников конкурса, безусловно, очень сильных музыкантов, Вэн Клайберн выделялся как пианист №1. В развернутой статье К. Аджемова, посвященной анализу Первого Международного Конкурса в Москве в журнале «Советская музыка» он писал, что среди талантливых «прочтений» сочинений Баха (ХТК) запомнилась си-бемоль минорная Прелюдия и fuga из 1-го тома Вэна Клайберна (США), где изучение редакций отступило здесь перед непосредственным, правдивым и одухотворенным воплощением баховской симфонии. Он подчеркивал, также, что Клайберн особенно ярко исполнил ля-минорный этюд Ф. Шопена соч. 25, подчиняя технические трудности выявлению образа. А самое сильное впечатление оставило исполнение Концерта П.И. Чайковского, где виртуозное начало подчиненно выявлению богатого внутреннего содержания, и Третьего Концерта Рахманинова, где пианист развернулся во всю ширь огромного дарования и как бы творил музыку. Рождалась «новое прочтение знакомого текста» [1].

Выдающийся советский музыкант, член жюри конкурса Д.Д. Шостакович, предопределяя будущее В. Клайберна, написал в Предисловии к кни-

ге А. Чейсинса и В. Стайлза: «Признание Клайберна в Москве имеет общественно-политическое значение – оно может явиться толчком в культурной эволюции Америки. Огромный успех Клайберна вызвал в США большой патриотический подъем. Победа Клайберна должна заставить Америку переоценить отношение к своей национальной культуре вообще и к своим музыкальным талантам в частности» [7: 9].

Затем была гастрольная поездка по Советскому Союзу – Москва, Ленинград, Рига, Киев, Минск – совместно с лауреатом 1-й премии скрипачом В. Климовым, дирижерами К. Кондрашиным и В. Дубровским. Искусство Клайберна подучило высокую профессиональную оценку. Музыкальная критика пыталась анализировать его черты, связанные с совершенным исполнением. Имея много общего в направленности своего творчества с пианистами других – в основном социалистических – стран, Клайберн превосходил их по масштабу своего таланта, близостью к русской школе. По интенсивности труда Клайберн – художник приближался к П. И. Чайковскому... Он дал больше 20 концертов, записал более 10 крупных сочинений Чайковского, Рахманинова, Шумана, Листа, Шопена. Победа в Москве открывала перед пианистом большие перспективы.

16 мая *самолет* из Москвы, через Копенгаген, доставил Клайберна в Нью-Йорк. Состоялась встреча-неожиданность! Сенсация общественного значения! Как бы искупая вину за прежнее невнимание к таланту, 20 мая в честь него устроили парад на Бродвее и прием в Мэрии. Этот день стал «Днем американской музыки» по Декларации мэра Нью-Йорка. Розину Левину наградили учрежденной отныне медалью «Лучшему учителю музыки США». Первый этап гастрелей Вэна после победы прошел в Филадельфии, Вашингтоне, Карнеги-холле. В начале июня планировалась поездка в Лондон и Париж. Судьба его стала поводом для анализа состояния американской культуры и дискуссией о судьбах американского молодого поколения.

Возвратившись в США, после успешного местного турне (дирижировал К. Кондрашин), Вэн поселился в Нью-Йорке. Многочисленные концерты сезона 1958–1959 годов. Десятки тысяч долларов заработок.

Началась утомительная жизнь: концерты, приемы, репетиции, интервью, встречи, самолеты, поезда... Ни часа наедине с собой, занятия только по ночам. Молодой организм нес колоссальную нагрузку по причине нечеловеческого существования в условиях концертного бизнеса. Две болезни сопровождали пианиста: болезнь потерять концертное место и отсутствие условий, нужных для дальнейшего развития. В конце 1958 года запланированная поездка в СССР с К. Кондрашиным не осуществилась из-за сверхнагрузки концертами по США со старой программой. Отчаяние и тревога быть выброшенным из концертной жизни (операция на правой руке) еще больше подчеркнули, что быть пианистом для него – само главное. Но беречь себя не было времени.

Как только разрешили врачи, Клайберн, отправился в Европу: Франция, Англия, Италия, Португалия. Программы оставались прежними! Более полугода ему пришлось еще играть ту же программу – импресарио настаивали на этом, т. к. сборы от его московского репертуара были замечательными. Но все

же Вэну удавалось вырваться из многочисленных обязательств и перейти в концертную фирму Соля Юрока – большого знатока искусства. Он *серьезно* готовится к раннее отложенной поездке в СССР – это была главная его цель.

Поездка состоялась в 1960 году. Концертный маршрут был таков: Москва, Ленинград, Киев, Тбилиси, Ереван, Баку. Вэн поселился в Подмосковной Рузе – живописной местности с природой, помогавшей ему познать характер русской музыки перед концертами. Занятия он проводил утром и вечером; середина дня – встречи, беседы, прогулки. Было несколько программ – симфонических и сольных. Начало и завершение концертного турне было в Москве. Поклонники Клайберна, верившие в его творческую перспективу, не ошиблись – радость и удовлетворение были у всех, включая и самого пианиста! Важнейший для будущего творческого подъема экзамен был сдан успешно. Советские люди, горячо полюбившие пианиста, называли его «Ваном Клайберном»..., с чем он с радостью и соглашался (см. также 36 фотографий Е. Бурова).

Более 2-х месяцев длились гастроли в Советском Союзе. Затем Клайберн отдыхал и работал над новой программой в Сочи, выучил новые Вариации на тему Паганини Рахманинова. Под управлением К. Кондрашина здесь же сыграл 2-й фортепианный концерт Мак Доуэла и на «бис», сходу без репетиции, Первый концерт Чайковского. На родину артист явился, полон сил, уверенности, творческих планов.

Одним из них была мечта о дирижировании оркестром. Вэн установил контакт с Бруно Вальтером. Гениальный дирижер на закате его жизни учил молодого пианиста не технике дирижирования, а слышанию звучания оркестра, распознаванию сущности произведения, его образов и настроений; открывал возвышенные цели истинного артиста. Это было как нельзя кстати для Клайберна, нуждавшегося в великих образах. У Б. Вальтера Вэн находил ответы на вопросы, волновавшие его как музыканта и человека. При дирижировании произведений, например, 3-го Концерта Прокофьева, Клайберн вначале не «отрывался» от рояля: играл и одновременно управлял оркестром. Он подготовил ряд партитур, где основу дирижерского репертуара составляли, как и в фортепианных программах, произведения русских композиторов. Дирижерские пробы Вэна Клайберна в США были восприняты благожелательно. Мало кто из выдающихся исполнителей не пробовал свои силы на этом поприще. Для Клайберна дирижирование благотворно сказалось в качестве пианиста – разнообразии тембровой палитры, выразительности интонации, динамической яркости оттенков, а главное, углубилось понимание им различных стилей, особенно в совершенной музыке. В эти же годы Клайберн активно участвует в общественном движении, раскрывает свои мысли в ряде статей; выступает против рапсовой дискриминации; препятствует сносу Карнеги-холла – концертного зала, в котором выступал П.И. Чайковский и т. д.

В 1962 году выступавший в Скандинавии Клайберн захотел показать матери Москву. Получилась незапланированная поездка в СССР, где наряду с отдыхом у Вэна были концерты, встречи, беседы. Но важно то, что повторял сочинения, игранные прежде, Вэн заставил их звучать по-новому, озарено вдохновением пианиста. Даже в I-м Концерте П.И. Чайковского!

Возвратившись в США Вэн, продолжил концертное выступление и как пианист, и как дирижер. Но постоянно чувствовал потребность в общении с советскими людьми. Именно у них Клайберн видел настоящую заинтересованность его творчеством, его судьбой и жизнью; они вдохновляли Клайберна. В день тридцатилетия Советское радио на весь мир транслировало его исполнение. Этот процесс обогащения был взаимным – игра Клайберна влияла на исполнительное искусство молодых советских пианистов. Она была стимулом для некоторых скульпторов, художников, поэтов и писателей (Кукрыниксы, И. Кадина, Н. Васильев, С. Доброхотов, Л. Попова и др.). Тема преобразующего воздействия музыки опять появилась в художественной литературе под впечатлением от игры Клайберна.

В 1965 г. летом, в третий раз, Клайберн посетил Советский Союз – Киев, Москва, Новосибирск, Ленинград – теперь уже как преуспевающий известный артист. Отец и мать сопровождали его во всех поездках. Но за всем благополучием Вэна не покидали его все та же неуверенность, бесконечная гонка, отсутствие планомерной работы, постоянное перенапряжение и усталость. Он не берег себя, не работал в определенном режиме самоограничения, постоянно был в нервном возбуждении. Свои занятия Вэн начинал после полудня с двухчасового разыгрывания только перед концертом приходил подъем, нервная энергия, без которых он играть не мог. Сила его была в способности творческого горения, в заряжающей эмоциональности и постоянном переживании. Он творил только слившись с музыкой. Перенапряжение требовало компенсации, а ее не было. Все это было опасно и грозило бедой. Когда в США приехал на гастроли Э. Гилельс, они встретились и Гилельсу Клайберн сообщил о своем намерении уйти от концертов. Гилельс его понял и поддержал. Еще раньше Л. Оборин, а также Г. Коган, Д. Рабинович говорили об опасностях для Клайберна, вытекающих из его достоинств – интуиции использовать испытанные приемы, импровизации без стабильности исполнения (от творческих озарений до трюизмов). Снижение восприятия его концертов в Европе прибавило апатии, а быстрая смена сенсационности на равнодушие, такая характерная для американской общественности, лишь углубила его кризис.

Клайберн переехал в Техас, поселившись в городе музыкальных конкурсов Форт-Уорте. Разбогатевший на открытой нефти в 60-е годы, техасский патриотизм охотно стал тратить деньги на культуру. Именно здесь определили место конкурса имени Вэна Клайберна. Его организаторы – Оперная ассоциация, симфонический и камерный оркестры, Школа-канторум занималась пропагандой музыки. Был создан материальный фундамент конкурса (без субсидий государства). Три года шел сбор средств, в котором принимали участие и простые жители города. По специфике конкурс имени Вэна Клайберна предполагал предварительное отсеивание участников. Претенденты должны были предъявить в Форт-Уорте: 1) несколько рекомендаций от крупных исполнителей; 2) программы предшествовавших ему сольных концертов; 3) рецензии на них; 4) приславшие предварительно прослушивались отборочными жюри; 5) программы 20-ти минутной длительности, записанные на видеоманитофон, заслушивались перед рекомендацией комитетом советников. По насыщенно-

сти, объему конкурс Клайберна превзошел многие аналогичные соревнования.

Программу I-го конкурса имени Клайберна получил в Москве 1961 году. Первая «техасская группа» советских пианистов включала Н. Петрова, И. Граубинь, Н. Лельчук, М. Воскресенского. В итоге I конкурса американец Р. Вотапек и Н. Петров набрали одинаковое количество баллов. Тогда Эол Эдисон, один их тех, кто жертвовал деньги на организацию конкурса, категорически заявил, что он изымет все вложенные средства из фонда конкурса, если 1-ю премию отдадут не американцу. В результате девятнадцатилетний Н. Петров стал вторым, а М. Воскресенский – третьим.

Итак, В. Клайберн становится непременным участником в подготовке конкурсов, в организации концертов его имени, в помощи музыкальному факультету Христианского университета. Он страстно изучает оперу, содействует оперному исполнительству в США, занимается сочинением музыки; много читает – здесь и Лев Толстой, и Федор Достоевский; и стихи советских и американских поэтов, а также книги по истории, философии.

В эволюции современной фортепианной культуры, без всякого сомнения, у Клайберна историческое место. Классическую музыку – вслед за Э. Хемингуэем, Д. Стейнбекой, В. Сарояном – он видел как средство общения людей, помогающее взаимопониманию. В период, когда одностороннее понимание сути произведения оттеснило непосредственное переживание, Клайберн возродил романтическую природу исполнительства как проповедь красоты и добра, он показал, как важна, значительна и результативна может быть роль пианиста для общественной жизни, как высоко впитает настоящая музыка над всеми политическими строями и перипетиями, как духовно она объединяет людей.

Ирландец по семейным корням; ученик русской пианистки, любящий свою родину беспредельно; без семьи; без детей, с многочисленными друзьями, посещающими его; одинокий, ушедший в самоизоляцию как форму самосохранения, человек – таков Клайберн в 90-е гг. Он остается тем же олицетворением интернационализма, дружбы, зачинателем народной дипломатии двух континентов.

«Я благодарен вашему народу за все прекрасное, что он создал. Я буду счастлив снова встретиться с вами» [6: 94].

Последнее его посещение России было осенью 2009 года – Клайберн проводил мастер-класс в переполненном зале фонда Г. Вишневецкой. Мне, вместе с педагогом, доцентом Д. В. Чефановым, посчастливилось в последний раз увидеть этого человека. Воспоминания о нем я пронесу через всю жизнь.

Литература:

1. Аджемов К. Из записок слушателя. //«Советская музыка», 1958, № 6.
2. Ван Клиберн. Сорок лет спустя. 36 фотографий от Евгения Бурова. – М., 1998.
3. Владигеров П. Говорят зарубежные музыканты. //«Советская музыка», 1958, №6.
4. Нейгауз Г. Мои впечатления. //«Советская музыка», 1958, №6
5. Рихтер С. Радостные впечатления. //Г-та «Советская культура» 1958, № 6.
6. Хентова С. Вэн Клайберн. – 4-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1989.
7. Чэйсинс А. и Стайлз В. Легенда о Вэне Клайберне. – М., 1959.

Мироненко Н.Г.

канд. мистецтвознавства, викладач кафедри «Дизайн інтер'єру», ХДАДМ

ОСТАННІ РОКИ ІСНУВАННЯ БУДЯНСЬКОГО ФАЯНСОВОГО ЗАВОДУ: ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

У нашому місті живуть і працюють люди, які свого часу безпосередньо займалися вивченням і просуванням в наукових і художніх кругах будянського фаянсу і займаються цим понині. Це В.В. Мизгіна – директор Харківського художнього музею, відомий краєзнавець Т.І. Безрукова, Г.Д. Чернова (до 2013 року – директор Будянської художньої школи і художник БФЗ), Б. Пянида і Л. Антонова – художники, які нещодавно отримали за свою творчу діяльність Харківську муніципальну премію. Вважаю, що нам не можна погоджуватися на те, щоб культурна спадщина нашого міста була просто забута. В результаті вийшло так, що величезна колекція перших авторських зразків фаянсу після знищення заводу була просто розгублена, тому те, що зараз ми можемо бачити в колекції Історичного музею – це залишки минулої розкоші, а в основному – вироби масового виробництва.

Будянський фаянс впродовж усієї історії свого існування відігравав важливу роль в художній культурі України. Сто дев'ятнадцять років, з 1887 по 2006 роки Будянський фаянсовий завод, який знаходиться в Харківській області, виготовляв високохудожній декоративний і побутовий посуд. Завод припинив свою діяльність в 2006 році, а найбагатша колекція його музею була знищена.

Будянський фаянс має багату історію, і як художнє явище сформувався під впливом межигірської, гжельської, миргородської і одеської шкіл і автентичних особливостей гончарства слобідського краю. Його розквіт припав на другу половину ХХ століття, коли на заводі працювали такі відомі майстри декоративно-прикладного мистецтва, як Микола Ніколаєв, Іван Сень, Борис Пянида, Раїса Вакула, Галина Чернова. Їх роботи неодноразово презентували нашу країну на міжнародних виставках і ярмарках в Марселі, Парижі, Токіо, Нью-Йорку і інших містах світу. Крім того, саме в цей час на заводі інтенсивно освоювалися нові матеріали і технології декорування, активізувався пошук нетрадиційних виразних засобів, долалися стереотипи

Валентина Сидак, Валентина Родіонова, Лариса Антонова, Юрій Пянида, Світлана Титовська – зараз відомі художники керамісти України. Теми робіт Сидак – природа, історія, сучасність. Родіонова надавала перевагу стилізованим природним мотивам, застосовувала вільний кистьовий розпис. Пянида розробив власну систему декорування і нові форми. Тематика декору – міфологічні сюжети, персонажі українських народних казок, сільські і урбаністичні пейзажі. Титовська створювала ескізи до серійних виробів. Вона творчо сприйняла художні традиції провідних майстрів заводу і знайшла власний шлях для втілення їх у своїх творах. Особливо її притягали урбаністичні мотиви. Антонова зверталася до широкого кола тем, прагнувши осмислити їх крізь призму сучасності. Її роботи дуже ліричні і емоційно наповнені. Вона перша запропонувала килимовий декор виробів і прорізні форми. Посуд характеризують такі риси, як комплектність, дотримання ви-

мог стандартизації, функціональність, ергономічність, високі естетичні і технічні якості. Останній період характеризується появою прорізного фаянсу, складних форм ручного виконання і дрібних ліпних деталей. У розписі застосовуються підглазурні барвники, емалі, ангоби, солі металів. Художники використовують аерографію, розпис пензлем, фляндрування.

Аналіз творчості провідних майстрів заводу свідчить про те, що художники були творчими особами і створювали не лише вироби для широкого споживання, але і виставкові роботи. Їх високий професіоналізм зробив продукцію заводу витворами мистецтва.

Пічугіна Ю. О., кандидат наук із соціальних комунікацій, начальник НДС
Малогоулко О. П., головний бухгалтер, молодший науковий співробітник НДС
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ЕКОНОМІЧНІ ВИМІРИ ПРОФЕСІЙНОЇ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Коли мова заходить про творчу активність, важливо розмежувати поняття «соціокультурна творчість» та «професійна творчість». Сам термін «професійна» вказує на зв'язок творчої діяльності зі спеціальними знаннями, навичками та уміннями, набутими під час профільної освіти, досвіду роботи, та підкреслює її кінцеву мету – комерціалізацію продуктів творчості та отримання фінансової винагороди, на відміну від соціокультурної творчості, яка характеризується як прояв дозвілленої діяльності.

На сьогодні відсутній єдиний підхід до визначення ціни на кінцевий результат професійної творчої діяльності (будь-то ідея, пісня, танок, картина, настінний розпис, скульптура або дизайн-проект), хоча зміни суспільного ладу, з індустріального на інформаційний, вже давно вимагають модернізації економічних інструментів. В час, коли нематеріальні активи, такі як інформація, ідеї, талант та креативність, стали конкурентоспроможними по відношенню до матеріальних, бере свій початок новий напрям економічної теорії – креативна економіка, мета якої спрямована на вирішення актуальних питань креативних індустрій. Вперше поняття «креативна економіка» ввів до обігу Джон Хоукінс у своїй однойменній книзі, яка вийшла у 2001 році [2]. Останні кілька років відмічається певна зацікавленість й українських дослідників у вирішенні теоретико-методологічних питань даної проблематики, серед них: О. Ю. Оленіна, яка в своїх наукових роботах акцентує увагу на підсиленому значенні символічного капіталу в сучасну епоху суспільних змін, досліджує феномен бренду творчої особистості та його вплив на комерційний успіх [3, 4]; С. В. Киризюк, який досліджує місце і роль креативного сектору в економіці України [1] та ін. Проте, як вже було зазначено вище, дослідження цього питання поки що носить суто теоретичний характер, і не вирішують таких важливих прикладних аспектів проблематики, як розрахунок вартості творчої діяльності і її результатів.

Феномен креативної економіки в деякому сенсі є передвісником початку пост-інформаційної епохи, коли інформація і знання вже розцінюються як

звичайний ресурс, а дійовою енергією «виробничих процесів» визнаються талант і креативність. Виникають питання: Яка плата за творчу і креативну роботу є оптимальною? Скільки коштують результати творчої і креативної діяльності? Ці два поставлені питання вже окреслюють наявність двох підходів до економічної оцінки професійної творчої діяльності. По-перше, це вимір творчої діяльності як безперервного робочого процесу. По-друге, вимір певного результату творчої діяльності. І в першому, і в другому випадках це мають бути дійсно адекватні методи оцінки, які аж ніяк не будуть занижувати ціну на продукти творчої діяльності, і діяльність як таку. Адже факт визнання творчості і креативності як рушійної сили сучасної економіки, підкріплений гідною фінансовою винагородою, свідчить про перехід суспільства до нового ладу, його високий соціально-економічний статус та розвинутість.

Література:

1. Киризиук С. В. Міжнародні та вітчизняні тенденції розвитку креативної економіки / Киризиук С. В. // *Наук. вісн. Херсон. держ. ун-ту [Сер.] Економічні науки.* — Херсон, 2014. — Вип. 6. — Ч. 1. — С. 68–72.
2. Креативна економіка [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.creativecities.org.ua/uk/creative-economy/about/>. — Назва з екрану.
3. Оленина Е. Ю. Культурный капитал и символический обмен как основа экономики искусства / Оленина Е. Ю. // *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознавство. Архітектура* : зб. наук. пр. — Х., 2009. — № 14. — С. 56–64.
4. Оленина О. Ю. Сальвадор Далі. Основи позиціонування бренду / Олена Оленина / Аркадія. — 2009. — № 2 (24). — С. 22–27.

Позняк А. Г.

аспірант, Харьковская государственная академия дизайна и искусств
Научный руководитель: Бондаренко И.В., канд. архитектуры, доцент кафедры «Дизайн интерьера»

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ КАК СРЕДСТВО РЕАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПЦИИ В ПРОЕКТИРОВАНИИ ДИЗАЙНА ИНТЕРЬЕРА МАГАЗИНА

В последнее время в Украине наблюдается заметное увеличение покупательской активности, что сопровождается жестким усилением конкуренции в среде торговых предприятий. Помимо разнообразных маркетинговых акций и предложений, направленных на активизацию потребления, магазины стараются эмоционально «зацепить» покупателя, завладеть его вниманием и сформировать уникальную атмосферу, которая специально создается как запоминающийся фон для совершения покупки. Современный стиль жизни и особенности потребления сформировали специфическую модель поведения покупателя. Необходимость покупать превратилась в естественную потребность получать новые впечатления. Именно акцент на получение новых, интенсивных и обязательно положительных впечатлений, а также на удовлетворение от процесса и результата покупки становится самым важным в формировании концепции магазина.

В дизайнерской практике интерьер магазина понимается не только как решение внутреннего пространства и составляющих его элементов. Особен-

ность интерьера магазина – его многоэлементность, помимо собственно архитектурных элементов, такие разнохарактерные составляющие факторы, как торговое оборудование, оформление витрины, внутренние и внешние рекламные и информационные средства, и наконец, товар, который демонстрируется на полках.

Перечень взаимосвязанных решений, определяющих все компоненты интерьера магазина, излагаются в основополагающем пакете проектной документации каждого торгового предприятия, и называется **концепцией**. Концепция – не просто детализация проекта, а стратегия развития торгового бренда как коммерческого механизма. В концепции выражаются принципы взаимосвязи визуального облика магазина и формируемого им впечатления. Это впечатление должно точно соответствовать ассортименту, ценовому уровню, социальной группе потенциальных покупателей, их финансовым возможностям [2, с. 154].

Смысл составления архитектурно-дизайнерской концепции обычно далеко выходит за рамки функционально-практической специфики: он нацеливает потребителей на «внутренний лад», формирует у него образ, эмоционально-чувственное представление о магазине. Представление, которое выделяет данный магазин из ряда подобных, формируя положительное мнение о нем вне зависимости от эффективности его прямой торговой деятельности. Концепция в интерьере часто реализуется посредством приемов сценографии. Иными словами, «формируется архитектурная среда, в которой процесс заключения торговой сделки напоминает интерактивный спектакль в богатых декорациях» [1, с. 154]. При воплощении концепции применяются приемы практики драматургии и сценографии, где уже много веков успешно и наглядно наращиваются приемы и способы конструирования художественного замысла в разного рода моделях человеческого поведения и оснащения этих условных моделей декорациями и реквизитом. «Основой реализации художественных идей в театре является композиция сценических процессов и их материального оснащения, – аналогия с дизайном среды почти полная» [4, с.26]. Так, при проектировании большое внимание уделяется атмосфере, планировке с акцентами, визуальному мерчендайзингу, приветствуются нетривиальные решения интерьера с привлечением сценографических и экспозиционных приемов; обязательно повышенное качество обслуживания нацеленного на развлечение. При этом под термином «развлечение» имеется в виду не присутствие «развлекательных аниматоров», а создание особой атмосферы «игры», где человек воспринимал бы шопинг, как получение удовольствия [3].

Сценография-это в первую очередь умение создать настроение с помощью особой атмосферы, обстановки. Мы привыкли считать, что главное для покупателей при выборе магазина – это цены, ассортимент, качество товаров, уровень обслуживания. Эти факторы воздействуют главным образом на рациональные мотивы, но на поведение покупателя влияют и другие факторы. Исследователи в области маркетинга уже давно поняли важнейшую

роль атмосферы магазина. Само понятие «атмосфера» несет в себе нечто неопределенное, сложное, воздушное. Иногда трудно точно определить, что же это такое. Наиболее точное определение в контексте проектирования дает Дж.Ф. Энджел. Он определяет атмосферу магазина как «продуманное проектирование внутреннего пространства с целью оказать на покупателей определенное влияние» [5].

Можно с уверенностью утверждать, что именно эмоциональное воздействие на покупателя и лежит в основе современных технологий продаж. Так устроено человеческое восприятие, что мы надолго запоминаем пережитые эмоции, поэтому современные технологии продаж настолько активно развивают эмоциональные стороны восприятия в продвижение товаров, а магазины превращаются в пространства для активного проживания процесса покупки. Современный ритейл стал очень изобретателен с точки зрения поиска неформальной коммуникации с покупателем, все понимают, что в магазине важна в первую очередь атмосфера. Магазины строят стратегию продаж на создании прочной связи в сознании покупателя с воспоминаниями о пережитом опыте покупки. Оказывается, что магазин способен не просто информировать покупателя о товаре и его цене, но и создавать для покупателя эмоционально сильное впечатление, приключение. Проходит время недружелюбных магазинов с просто красивым интерьером, в которых товар представлен в виде безликой массы, трендом становятся магазины с характером, «говорящие» с покупателем. Попадая в такой магазин, покупатель оказывается увлеченным общей идеей, а его внимание захвачено постоянно сменяющимися инсталляциями, вдохновляющими на покупку.

Можно сделать вывод, что сегодня все больше покупателей стремятся не только сделать необходимые покупки, но и приобщиться к определенной атмосфере. Поэтому современные магазины часто прибегают к сценографическим приемам. Различные компоненты атмосферы магазина создают в сознании покупателей его определенный образ и формируют особое психологическое состояние посетителя. Благоприятная атмосфера магазина способствует увеличению количества покупок, является сильным конкурентным преимуществом.

Литература:

1. Канаян К. Проектирование магазинов и торговых центров / К. Канаян, Р. Канаян, А. Канаян. – Москва, 2005. – 416с.: илл.
2. Литвинов В. Дизайн: магазин, витрина / В. Литвинов – Издательство: Рудизайн., 2007. – 398с.
3. Фридман Л.М. Психологический справочник учителя. / Л.М. Фридман, И.Ю. Кулагина – Москва: «Просвещение», 1991. – 288с.
4. Шимко В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование / В.Т Шимко. – Москва: «Архитектура – С», 2008. – 136 с.:илл.
5. Энджел Дж.Ф. Поведение потребителей / Р.Д. Блэкуэлл, П.У. Миниард – СПб.: Питер Ком, 2000. – 768 с.

Рашевська А.

магістр, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

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

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНОЇ ІКОНИ В КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «ХОРТИЦЯ» В М. ЗАПОРІЖЖІ

Народний живопис Запоріжжя бере свій початок з розвитком іконопису, як одна з його течій — народний іконопис. Офіційна церква активно виступала проти такого народного втручання в практику іконопису [3, с.117]. Та зусилля церковників виявились марними.

Народні митці-іконописці потроху звільнялися від канонів візантійського іконопису, який домінував на Україні ще з часів Київської Русі [2, с.22]. У XV-XVI ст. іконопис позначався об'ємністю форм, застосуванням яскравих барв і головне — зображенням на іконах людей — сучасників іконописців. Ця тенденція набуває особливого поширення на Запоріжжі [1, с.14-16].

Аналіз художніх особливостей хатніх ікон з колекції Національного заповідника «Хортиця» дає змогу простежити основні стилістичні ознаки народних ікон окремих регіонів України:

- спрощена композиція; наївна щирість і безпосередність у змалюванні образу;
- передача у тому чи іншому сюжеті найбільш суттєвого і типового без зайвих подробиць;
- плоскісне моделювання форми, лінійне розграфлення площини;
- декоративність, народні орнаменти;
- ступінь виражальні засоби в зображенні святих;
- збереження типажу та атрибутики святих;
- святі зображені переважно у доколінному або погрудному вигляді;
- пропорції тіл певною мірою деформовані й умовні;
- образи святих монументальні, без зайвих деталей, обличчя промодельовані невиразно;
- святі покровителі мають етнічні риси обличчя;
- різні агіографічні образи і сюжети довільно поєднані в одній іконі (переважно на видовженому форматі);
- іконографія спрощена, підкреслюється основне.

Запорізькі майстри часто зображували на іконах не тільки козацьку старшину, гетьманів, але й рядових козаків. Широко розповсюдилась на Україні у другій половині XVII – на початку XVIII ст. традиція виконання ікон у стилі «Запорізької Покрови», коли на іконах поруч з козаками зображались також військові клейноди запорожців [5, с.45].

Українські народні ікони — це яскраве явище в культурі народу. Вони визначають і самобутність його ментальності. Вони привертали і привертають увагу вчених, дослідників, колекціонерів. Твори народних іконописців переважно анонімні [4, с.191], але іноді зустрічаються прізвища авторів і дати створення, найчастіше це кін. XVIII – перша половина XIX ст.

Література:

1. Борисенко О.Є. Іконопис. Живопис. Графіка. XVII–XXI ст. з фондозбірки Національного заповідника «Хортиця»: Каталог. – Запоріжжя, 2005.

2. Гординський С. Українська ікона 12-18 ст. / С. Гординський. — М.: Наука, 1973. — С. 1973 — С. 19 — 23
3. Історія іконопису. Витоки. Традиції. Сучасність / Т. В. Моїсеєва. — М.: «АРТ-БМБ», 2002. — 290 с.
4. Комашко Н. Українська іконопись / Н. Комашко // Історія іконописи. Істоки. Традиції. Сучасність. VI—XX віка. — М.: АРТ-БМБ, 2002. — С. 189—196.
5. Яценко Л.І. Українська ікона кінця XVIII – початку XX століття з зібрання Дніпропетровського художнього музею: Каталог. — Дніпропетровськ, 1997.

Стешенко С.В.

магістр, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Научный руководитель: Соколюк Л.Д., доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории и истории искусств ХГАДИ

ВКЛАД ХАРЬКОВСКИХ ЕПАРХИАЛЬНЫХ АРХИТЕКТОРОВ В РАЗВИТИЕ ГУБЕРНСКОГО ЦЕРКОВНОГО ЗОДЧЕСТВА

Должность епархиального архитектора, призванного руководить строительством всех зданий духовного ведомства, была учреждена в Харьковской и Ахтырской епархии в 1855 г. Учреждавшая эту должность резолюция Святейшего Синода (от 04.VI.1855 г.) являлась в то время насущной и необходимой мерой, призванной способствовать в первую очередь квалифицированному проектированию и строительству церквей: «При чем повелено в должность сию определять лиц, имеющих надлежащие законченные аттестаты об их познаниях в строительном искусстве» [14]. Вклад епархиальных зодчих, как практиков высочайшего класса, в губернское церковное строительство середины XIX – начала XX вв. стал, таким образом, преобладающим (он дополнялся лишь некоторыми работами других архитекторов, выполнявших специальные заказы), а их творческие достижения по сей день являются неотъемлемой частью культурного достояния всей Слобожанщины.

Нам неизвестны работы первых епархиальных архитекторов [2]. Существует только упоминание о титулярном советнике М.Краевском, который в 1863-1867 гг. находился на этой должности, но сведений о спроектированных им сооружениях не сохранилось [9]. Зодчих же, оставивших после себя неизгладимый след, было трое: Федор Иванович Данилов (на должности в 1868-1885 гг.), Владимир Христианович Немкин (на должности в 1886-1907 гг.) и Владимир Николаевич Покровский (на должности в 1907-1916 гг.).

Еще до вступления в должность епархиального архитектора, Ф.И.Данилов (1810-1885) как опытный специалист, имеющий диплом Петербургской академии художеств, уже был автором нескольких проектов храмов, построенных в русско-византийском стиле в Харьковской губернии, например — Николаевской церкви в Купянске (1852) и Покровской церкви в слободе Липцы Харьковского уезда (1854), послужившей в дальнейшем прототипом для Дмитриевской церкви в сл. Тарасовке Богодуховского уезда, Троицкой церкви в сл. Охочей и Покровской церкви в сл. Безлюдовке Змиевского уезда. Являясь представителем немногочисленной когорты архитекторов, которые не использовали наемных чертежников при составлении проектов зданий, а всю работу выполняли сами, Данилов отличался огромной

работоспособностью, о чем свидетельствует хотя бы тот факт, что только за первые 13 лет его пребывания в должности в Харьковской епархии было возведено 75 церквей.

Наиболее удачным и впоследствии самым распространенным проектом зодчего предстает Пантелеимоновская церковь на Песках (1882-1885, ныне — ул. Клочковская, 94), прототипом к которой послужила Дмитриевская церковь в сл. Васищевой Харьковского уезда [11], причем существенным отличием Пантелеимоновской церкви были приделы и перестроенная в последующие годы колокольня (реконструкцией руководил М.И.Ловцов в 1897-1898 гг.). «Церквей по типу Пантелеимоновской на Песках в Харькове, было возведено епархиальным архитектором Ф.И. Даниловым более 30, отличались же они высотой колокольни и боковыми пристройками» [10] (до наших дней в полуразрушенном состоянии сохранилась, например, Успенская церковь (1882) в с. Пристайлово Лебединского р-на Сумской обл.), причем в каждом отдельно взятом случае зодчий умел придать экстерьеру сооружения поразившее заказчиков декоративно-художественное своеобразие. Подобная ситуация складывалась потому, что получающий жалование из епархиальной казны архитектор по долгу службы не имел права отказывать просителям в проектировании храма, а создавать индивидуальный проект церкви для каждого населенного пункта ему было не под силу из-за объема строительных работ, в которых он был задействован.

В Харькове по проектам Данилова также были построены Петропавловская церковь на Журавлевке (1872-1875), Иоанно-Богословская церковь на Ивановке (1879-1895), Александро-Невская церковь на Заиковке (не сохранилась) и Предтеченская церковь на Основе (не сохранилась).

Из других наиболее крупных проектов Даниловым были осуществлены: Епархиальное женское училище на ул. Епархиальной (1854, ныне — территория студгородка по ул. Артема) и корпуса в Преображенском Куряжском, Николаевском Верхне-Харьковском, Казанском Высочинском, Вознесенском Хорошевском, Троицком Ахтырском и Успенском Святогорском монастырях.

«К концу 1881 г. действительным статским советником Ф.И.Даниловым было спроектировано 125 храмов, из них заканчивались постройкой 50» [11]. Большинство спроектированных Даниловым храмов были каменными, проекты же его деревянных церквей, сочетавшие в себе простоту и дешевизну исполнения, послужили примером проектирования для его преемников — Немкина и Покровского.

После смерти Ф.И.Данилова, обязанности епархиального архитектора были возложены на В.Х.Немкина (1857-1908), только что окончившего со званием гражданского инженера Петербургское Строительное училище (впоследствии — Институт гражданских инженеров). Немкина направили на работу в Харьков помощником губернского архитектора Б.С.Покровского (1836-1903), но долго служить в губернском правлении ему не довелось. «С назначением на вакантную должность епархиального архитектора для 28-летнего зодчего наступил главный период его жизни и многогранной деятельности как проектировщика, руководителя строительства и педагога. По проектам В.Х.Немкина было построено 32, расширено 6 и реконструировано

2 каменных храма, сооружено 15, расширено одну и реконструировано тоже одну деревянную церковь, построено много капитальных немолитвенных зданий духовного ведомства, а также ряд жилых домов по частным заказам» [5] в Богодуховском, Змиевском, Волчанском, Валковском, Купянском и Изюмском уездах Харьковской губернии. В 1886-1906 г. Немкин, будучи удостоен звания профессора Харьковского технологического института (ХТИ), по совместительству преподавал в этом вузе архитектурное черчение и рисование.

С 1844 г. главной святыней Покровского мужского монастыря стала Озерянская икона Божией Матери, ежегодно приносимая теперь, согласно резолюции Синода от 16.X.1843 г., на зимние месяцы из Куряжского монастыря в Харьков и выставляемая в Покровской церкви. Так как тесное помещение не могло вместить большого числа богомольцев, то в 1896 г. в обители освятили новый храм — Озерянский, воздвигнутый по проекту Немкина в редкой для православной архитектуры базиликальной форме. Новопостроенная церковь была декорирована в русско-византийском стиле и украшена двенадцатью московскими главками-луковицами, эффектно контрастирующими с украинскими барочными куполами старого храма. Массивное здание закрыло изящный силуэт Покровской церкви со стороны Университетской горки, но вернуло монастырскому комплексу необходимую монументальность, утраченную с началом многоэтажной застройки города.

Помимо Озерянской церкви Немкиным в монастыре были построены: в классицистическом стиле здание епархиального управления — Консистория (1892 г.; ул. Университетская, 4); корпус келий с трапезной и пятикомнатной квартирой для приезжих высокопоставленных лиц духовного ведомства (ныне — Харьковская Духовная семинария); дом настоятеля с главными воротами (ул. Университетская, 6); не сохранившиеся нижние запасные ворота с часовней со стороны Клочковской улицы.

Строительство Озерянского храма по ул. Екатеринославской (ныне — ул. Полтавский Шлях, 124), который и по сей день органично завершает силуэт высокого плато Холодной горы, велось по проекту Немкина в 1892-1901 гг. (с капитальной перестройкой В.Н.Покровским после 1906 г.). Проект этого храма в эклектичных формах русско-византийского стиля позднее был взят архитектором за образец при строительстве церквей в г. Лебедин, с. Водяное, сл. Мартовая [7] и еще около 20 церквей в Харьковской губернии («их отличала высота колокольни и различие кирпичного узора по фасадам» [10]).

В середине XIX в. в связи со сносом отдельно стоявшей колокольни внешний вид Николаевской церкви на Николаевской площади (ныне — пл. Конституции) несколько изменился, но, тем не менее, здание оставалось «оригинальным сооружением, одним из немногих памятников харьковской старины» [1, с. 867]. В 1886 г. обветшавшую церковь разобрали и вместо нее в 1887-1896 гг. по проекту Немкина возвели величественный пятиглавый храм в русско-византийском стиле (уничтожен в 1930 г.).

Среди еще не упоминавшихся нами харьковских проектов зодчего можно назвать, например, Кирилло-Мефодиевскую единоверческую кладбищенскую церковь (1887-1896; не сохранилась, ныне на том месте расположен парк им. Артема), здание Мещанской богадельни (1883) с домовою церковью в честь

иконы Пресвятой Богородицы, именуемой «Всех Скорбящих Радость» (1888-1889) по ул. Холодногорской (с 1894 г. — ул. Семинарская, с 1922 г. и до сего дня — ул. Володарского, 22) [3], а также новые корпуса Женского епархиального училища с домовою церковью в честь великомученицы Варвары (1889-1897) [5]. Забегая вперед, скажем, что последний корпус Женского епархиального училища, вмещающий в себя актовый зал и трапезную, был построен в 1913 г. по проекту В.Н.Покровского [О народном образовании в дореволюционном Харькове]. Таким образом, здания этого учебного заведения образовали едва ли не единственный в Харьковской губернии архитектурный комплекс, к которому последовательно «приложили руку» все три выдающихся харьковских епархиальных архитектора. (В послевоенные годы сильно пострадавшие от бомб корпуса были при восстановлении перестроены, и на базе корпуса с залом и трапезной создан Дворец студентов.)

Храм в честь Казанской иконы Божией Матери на Лысой горе был построен по проекту Немкина в 1904-1912 гг. к 300-летию освобождения Государства Российского от войск польских интервентов в 1612 г. К работе привлекались хорошо зарекомендовавшие себя строители Саровской пустыни (Тамбовская губерния), и именно поэтому выполненный в русско-византийском стиле Казанский храм называют еще и Серафимовской церковью, а его правый придел освящен в честь преп. Серафима Саровского. К сожалению, Немкин не дождал до окончания строительства, и возведение храма завершил новый епархиальный архитектор В.Н. Покровский, занявший эту почетную должность в 1907 г.

Деятельность В.Н.Покровского (1864-1924), окончившего в 1888 г. архитектурные классы Петербургской академии художеств, началась в Варшаве, где он работал архитектором Варшавско-Холмской епархии РПЦ. Всего за 9 лет работы в этой епархии Покровский построил более 30 храмов, из которых по оригинальным проектам — 10. Харьковский же период явился самым плодотворным в творческой жизни зодчего, на всех творениях которого лежит печать зрелого и оригинального мастера, смело утверждающего свое кредо в архитектурном искусстве. По проектам Покровского в Харьковской губернии было построено множество церквей, среди которых нельзя не отметить такие шедевры зодчества, как, например, сохранившийся в Ахтырке Георгиевский храм (1907-1913, неовизантийский стиль) [12] — воплощенную копию проекта Вознесенского храма в сл. Боршевая Змиевского уезда [2, с. 133, 231-232] (впервые этот проект был воспроизведен в Царстве Польском в г. Томашове [10]), и храм на хуторе Проезжем Старобельского уезда (1907, неорусский стиль) [2, с. 135, 233-234].

В Харькове главной точкой приложения сил архитектора стал Трехсвятительский храм на Заиковской ул. (ныне — ул. Первой Конной армии, 101). Согласно свидетельству А.Ю.Лейбфрейда [6, с. 78], проект был разработан профессором ХТИ, автором сохранившихся зданий Благовещенского храма у Купеческого спуска (1888-1901, ныне — Благовещенская пл., 1) и Александра-Невской церкви на Конюшенной ул. (1905-1907, ныне — ул. Академика Павлова, 46) Михаилом Ивановичем Ловцовым (1850-1907) в формах московского пятиглавия с шатровой колокольней, но на основе принципов

ально нового конструктивного решения, ранее реализованного архитектором В.А.Косьяковым в петербургской Успенской церкви подворья Киево-Печерского монастыря (1895-1900). Особенностью этого редчайшего в традиционном храмовом зодчестве приема является отсутствие внутренних несущих столбов, т.к. центральный объем церкви перекрыт двумя взаимно пересекающимися парами параллельных арок, на пересечение которых опирается центральный световой барабан с куполом.

Закладка Трехсвятительского храма состоялась в 1906 г. уже без участия тяжелобольного Ловцова, под руководством Покровского, который и завершил строительство в 1915 г. Роспись церкви, мастерски сочетая соблюдение канонов иконописи с орнаментальными узорами в стиле модерн, в течение двух лет осуществил А.Я.Сокол — воспитанник Академии художеств, ученик И.Е.Репина и В.А.Серова, а оригинальный резной иконостас был изготовлен в Италии по чертежам Покровского [6, с.78].

Доцент кафедры основ архитектуры ХГТУСА Л.Е.Розвадовский замечает: «Нам неизвестен проект М.И.Ловцова, но, судя по ряду факторов, Покровский не ограничился только наблюдением за выполнением проекта в натуре. В ходе строительства он внес в него весьма существенные изменения. Так, некоторые приемы в обработке экстерьеров здания: кокошники в основании угловых главок, килевидная аркатура на главном барабане, такой же мотив в завершении обрамлений оконных проемов, ширинки с керамическими вставками, треугольный «белокаменный» узор на восьмерике колокольни, взятые из арсенала московского зодчества позднего средневековья, а также мощные килевидные завершения центральных членений фасадов — явный признак популярного в те годы в России «неорусского стиля». Все они гораздо более приближают Трехсвятительскую церковь к церкви Гродненского полка в Варшаве Покровского, чем, например, к Благовещенскому собору Ловцова в Харькове» [13]. Известный же харьковский краевед А.Парамонов, подкрепляя свои слова фотодокументами, утверждает, что Покровский вообще «не использовал проект Ловцова, а предложил прихожанам проект своего храма, который уже строил в г. Сосновицы Царства Польского, с небольшими изменениями в декоре наружных фасадов. Храм имел яркие черты Ростовских храмов XVII ст. и прихожанам очень понравился. Харьковская духовная консистория также отнеслась к проекту благосклонно. К сожалению, авторство этого проекта в Харькове ошибочно приписывают М.И.Ловцову, в лучшем случае Ловцова и Покровского называют соавторами» [10].

В творениях Покровского чувствуется его глубокое проникновение в суть отечественного архитектурного наследия. Прекрасны были, например, по своей архитектуре его деревянные храмы, каждый из которых при однотипном планировочном решении отличался своеобразными и неповторимыми деталями. Зодчий также совершенствовал проекты деревянных церквей, созданные Немкиным, и тогда строящиеся храмы зачастую приобретали более высокий остроконечный купол колокольни и центральный купол храма в виде древнерусского шлема. Одной из последних Покровским была спроектирована деревянная Архангело-Михайловская церковь в с. Приволье Изюмского уезда (не сохранилась, как и остальные).

Однако современные Покровскому требования к архитектуре и тенденции в ее развитии не могли обойти его, как и всякого ищущего зодчего, стороной — в композиции, планировке и конструктивном решении большинства построек мастера живо ощущается этот поиск. Так, в 1900 г. в сл. Студенок Изюмского уезда была воздвигнута церковь (не сохранилась), имевшая традиционную для второй половины XIX – начала XX вв. форму латинского креста с полукруглой апсидой и колокольной над входом, в обработке объемов которой архитектор придерживался нового для регионального храмового строительства стиля модерн. Особого внимания здесь заслуживают и замечательный силуэт колокольни, и крутая изогнутая крыша храма с круглыми окнами-люкарнами, конек которой увенчан декоративной решеткой. В куполах же и наличниках окон, а также в навесе над входом зодчий вновь использовал формы и элементы, присущие русскому зодчеству [4].

По-новому Покровский подошел и к внешним формам Серафимовской церкви в сл. Порозок Ахтырского уезда (сохранилась; ныне — Краснопольский р-н Сумской обл.), Преображенской церкви в сл. Гнилицы Волчанского уезда (сохранилась в полуразрушенном состоянии) и Архангело-Михайловской церкви в г. Белополье (сохранилась; ныне — Сумская обл.). В этих храмах, выполненных по объемно-пространственному решению в духе стилизации на тему украинского барокко, органично соединены детали, присущие эстетике модерна [2, с. 139].

Еще одним примером творческого поиска может служить перестроенное Покровским в 1912 г. торговое здание по ул. Университетской, 10, принадлежавшее Свято-Покровскому монастырю и сдававшееся им в аренду галантерейной фирме «Жирардовская мануфактура» (ныне — Церковно-исторический музей Харьковской епархии). Этот, увенчанный сложного силуэта крутой кровлей со шлемовидными окнами-люкарнами, двухэтажный дом стал напоминать терем XVII века. «Правда, здесь маловато стены: более 50% поверхности фасада занимают оконные проемы, в т.ч. огромные витрины на первом этаже и двухъярусный витраж лестничной клетки. Это уже от XX века, от железобетона, от модерна. Как и сочный, растительный орнамент и полихромное рельефное майоликовое панно над окнами второго этажа. И активная, нервная, гнучно-ломаная линия венчающего карниза. Снова смелое сочетание двух знакомых стилей» [13].

В здании же бывшей Епархиальной библиотеки и Церковно-археологического музея на ул. Каплуновской (1910-1912, ныне — Краснознаменная ул., 4) преобладают элементы неорусского стиля, с характерными для него включениями традиционных древнерусских декоративных элементов, и активным мотивом килевидной арки, уверенно венчающей ризалит главного фасада. «Укрупненный масштаб членений ризалита делает более значительным и весь облик здания. Важно, что этот прием не является чисто формальным, но органически связан с функциональным построением внутренних пространств, с главенствующим среди них двухсветным залом. Органическая связь внешнего облика здания с его внутренним содержанием, выявление и подчеркивание в экстерьере важнейших помещений здания, активизация пластики фасадов и лепка объемов здания в целом с помощью крупных

архитектурных элементов проходят и в дальнейшем через все творчество В.Н.Покровского и делают его здания, независимо от размеров и места в застройке, активными и значительными в архитектурной среде города» [13].

После упразднения в революционное лихолетье должности епархиального архитектора Владимир Николаевич Покровский в звании профессора до самой своей смерти работал в ХТИ и Художественном училище.

Литература:

1. Багaley Д. И. История города Харькова за 250 лет его существования (1655-1905) [Текст]: Историческая монография. В 2-х т. Т.2 / Д.И. Багaley, Д. П. Миллер. — Репринт. изд. — Х.: Основа, 1993. — 982 с.
2. Бондаренко І.В. Передумови і тенденції стильового розвитку храмової архітектури Слобожанщини (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.) [Текст] // Дисерт... канд. архітект.: 18.00.01. — Харківський художньо-промисловий інститут. — Х., 1999.
3. Дамманс С. Церкви улицы Семинарской (Володарского) [Электронный ресурс] // «Харьковские епархиальные ведомости» №11 (246) ноябрь 2014 г. — Режим доступа: <http://pravoslavie.kharkov.ua/press/vedomosti/11-246-november-2014/2451-cerkvi-ulicy-seminarskojj-volodarskogo.html>.
4. Кодин В.А. Храмы Слобожанщины: Формирование архитектурно-художественных и художественных традиций [Текст] / В.А.Кодин, Е.А.Ерошкина. — Х.: РИП Оригинал, 1998. — 181 с.
5. Лейбфрейд А.Ю. Владимир Христианович Немкин [Текст]. — М.: «Сирин». — 1994 г. — № 4, сентябрь.
6. Лейбфрейд А.Ю. Харьков. От крепости до столицы: Заметки о старом городе [Текст] / А. Ю. Лейбфрейд, Ю. Ю. Полякова. — Х.: Фолио, 2004. — 335 с. : ил.
7. Озерянский храм [Электронный ресурс] // Официальный сайт Харьковской епархии УПЦ. — Режим доступа: <http://www.eparchia.kharkov.ua/churchinfo/20>.
8. О народном образовании в дореволюционном Харькове [Электронный ресурс] // Харьков: новое о знакомых местах. Статьи и страницы краеведческого альбома. — Режим доступа: <http://ngeorgij.livejournal.com/2137.html>.
9. Памятная Книжка Харьковской губернии [Текст]. — Х.: Университетская типография, 1867. — 86 с.
10. Парамонов А. В.Н.Покровский — епархиальный архитектор Варшавско-Холмской и Харьковской епархий [Электронный ресурс] // Проект «Откуда родом». — Режим доступа: http://otkudarodom.com.ua/stat_Paramonova_101.html.
11. Парамонов А. Харьковский епархиальный архитектор Федор Иванович Данилов [Текст] // Харківський архівіст. — Х., 2008. — № 1. — С. 56-64.
12. Поліщук М. Георгіївська церква [Электронный ресурс] // Газета «Лідер» . — 09.08.2010. — Режим доступа: <http://www.okhtyrka.net/content/view/3944/106/>.
13. Розвадовский Л.Е. Архитектор Владимир Николаевич Покровский [Текст] / Журнал «Ватерпас». — 1995. — №1 (октябрь).
14. Церковное хозяйство, или правила и постановления касательно благоустройства храмов и церковного имущества [Текст] / Сост. И.Чижевский. — Х., 1875. — 416 с.

Супрун О.Д.

доцент філософії, доцент кафедри графіки, ХДАДМ

НАЙДЕМОКРАТИЧНІША В ОСЕРЕДКУ МИСТЕЦТВ

В цьому році фотографії виповнюється лише 176 років, але невдовзі після свого винаходу вона вже відстоювала свою приналежність до тогочасного осередку образотворчих мистецтв. Більшість прихильників традиційних образотворчих мистецтв таких, наприклад, як живопис довгий час не бажали визнавати за фотографією «право на творчість», тому процес визнання був досить тривалим. Навіть в другій половині минулого століття мені доводилось стикатись зі споживацьким відношенням до фотографії. Їй, в кращому разі, відводили роль Золушки від мистецтва. Цікаво, але притаманні лише фотографії документальність та об'єктивність і були головними перепонами, що заважала визнанню за нею права на творчість, та для багатьох це було зовсім не так. Саме за ознаками об'єктивної документальності вони вбачали/відзначали головну «фішку» творчого самовиразу в художній фотографії. Мій шлях від перших кроків і знайомства до подальшого захоплення художньою фотографією становить 55 років, з котрих останні 50 позначені активною творчою і виставковою діяльністю, завдяки досить ранньому усвідомленню творчих засад фотографії. Мій стаж педагогічної роботи в стінах Харківської державної академії дизайну і мистецтв перевершує 35 років, з котрих майже чверть віку було віддано викладанню дисциплін фотографічного циклу. Таким чином, все вищезасвідчене та особисто набутий досвід надає мені деякі підстави для висловлення певних міркувань що до узагальнення спостережень за відповідними тенденціями розвитку сучасної фотографії.

Сьогоднішнє відношення до мистецтва фотографії, нарешті, позбавлене минулого відтінку меншовартості. До того ж сучасні стан і тенденції розвитку суспільно-мистецьких процесів в поєднанні з тенденціями розвитку інформаційно-цифрових технологій надають мистецтву фотографії нових можливостей і переваг, що робить його привабливим для широкого загалу потенціальних користувачів/споживачів.

Процеси демократизації творчості мають тенденції до зростання в різних галузях сучасного мистецтва. Їх прояв відображений в існуванні рівних можливостей всьому загалу потенційно зацікавлених суб'єктів творчості. Саме цьому має сприяти розвиток сучасного мистецького інструментарію. Вчасними і доречними виглядають і досягнення новітніх технологій, котрі в той чи інший спосіб пристосовані для мистецьких потреб.

Початкові цілі винахідника фотографії Н. Н'єпса становили пошуки способу технологічної механізації процесу гравірування офортних кліше з допомогою використання фотохімічної дії світла на певні хімічні сполуки. Зображення і рельєф на пластинах кліше виникало без участі художника-гравірувальника. Таким чином інструментарій фотографії став історично першим процесом **демократизації**, котрий кожному з охочих надавав однакові технічні можливості по відтворенню зображень. Та, на мою думку, фотографія з тих часів зуміла ствердити себе в якості «найдемократичнішої в

осередку образотворчих мистецтв» і не тільки на **технічному** рівні, але й на рівні **масовому і творчому**.

Теза **масовості**, зважаючи на розвиток цифрових технологій, може слугувати на користь демократичності фотографії бо сьогодні практично кожний володіє мобільним телефоном, а кожний телефон, в свою чергу, має вбудовану цифрову фотографічну камеру. Таким чином, знаний вислів Фауста: «Мить зупинись, бо ти прекрасна», чи не вперше в історії, доступний до втілення практично кожному бажаному. Приєднавши до цього комукативні можливості світової мережі Internet, маємо масовість розповсюдження фотографії гідну найвищих вимог її величності демократії.

Залишається розглянути тезу **творчих** можливостей. З особистого досвіду стверджую, що пристойні фотографії мені зустрічались в особистих фотографічних архівах людей зовсім далеких від претензій на створення творів фотографічного мистецтва. Сподіваюсь, що цей феномен має слугувати досить вагомим аргументом на користь демократичності фотографії. Логічно, що наступним кроком потрібно допустити можливість створення художньо-якісних фотографічних зображень і без участі фотографа. Дійсно, таке ствердження інколи має право на існування, наприклад, в дистанційній, інтервальної чи то в іншій автоматичній зйомці. Ми всі, наприклад, пам'ятаємо захоплюючі фотографії в пресі, що були виконані міжпланетною станцією «Вояджер» під час руху мимо планети Сатурн. Отже в таких ситуаціях маємо велику кількість фотографій, котрі виконані фактично без присутності фотографа. В цьому випадку я вважаю, що редактор, відбираючи кадри для публікації, перебирає на себе роль фотографа, а процес вибору стає своєрідною «зйомкою». На останок зауважу тим хто може подумати, що виконувати високохудожню фотографічну зйомку відтепер буде нескладно, мол виконуй при зйомці достатньо велику кількість кадрів-дублів, тоді серед них має бути і той, що потрібен.

Такий підхід справді існує. Мало того, виробники сучасної цифрової фотоапаратури саме до цього і спонукають фотографів. Деякі технічні характеристики фотокамер, такі, наприклад, як швидкість серійної зйомки 10 кадрів/сек та вища, чи ємність карти пам'яті в 32 GB і більше, сьогодні вже звичайний рівень для цифрової камери, а це дає змогу отримати 10000 миттєвих фотографій менше ніж за годину. Та, думаю, що вони помиляються! Запевняю, що супутні трудовозатрати під час відбору “найкращих” серед згаданих 10000 кадрів самі простимулюють фотографа до ретельнішого відношення до зйомки...

І на завершення... Кількісь осіб, котрі ідентифікують себе фотографами, суттєво зросла. Конкуренція при наявності такої кількості фотоапаратів і фотографів зашкалює... Кількість відзнятих фотографій в одиницю часу неймовірна... Зміст мережі “всесвітнього павутиння”, у багатьох має викликати враження, що рівень фотографії падає. Та, на мою думку, радше має місце таке собі кількісне “розбавлення” якісного продукту ніж зниження планки рівня якості.

Тіщенко Г.В.

професор, зав. кафедрою «Дизайн тканин та одягу», ХДАДМ

СИНТЕЗ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

Сучасне монументальне мистецтво Харкова ґрунтується на твердому підґрунті, створеному художниками і архітекторами на рубежі XIX та XX віків. Вже в ті роки тенденції збагатити архітектурні споруди як цивільних, так і культових об'єктів творами архітектурної пластики, скульптури, живопису стала повсюдною. Ці почини добре засвоїли і підтримали подальші покоління молодих авторів.

Харків – старовинне місто, на вулицях якого, незважаючи на руйнування військових років, збереглися чудові споруди. До них слід відноситися з особливою увагою, тому що ці культурні цінності перейшли до нас від наших предків.

За 375 років в Харкові один за одним залишили свої «сліди» багато архітектурних стилів. Пам'ятники, починаючи з Українського бароко (Покровський собор) до конструктивізму (будівля Держпрома) – увійшли до історії світової культурної спадщини.

Харків – сучасне місто, що розвивається не лише увись, але і углиб (метро, підземні торговельно-розважальні комплекси та інше). Це зелений оазис, збагачений сучасними скульптурними і пластичними творами (пам'ятник архістратигові Михайлу), архітектурна пластика («Харківський бузок», «Меридіан» та ін.). Щоб не втратити індивідуальне візуальне обличчя міста і в той же час бути на рівні сучасних стандартів у використанні новітніх будівельних матеріалів і технологій необхідно наслідувати загальноприйняті положення синтезу візуальних мистецтв: стильова єдність, нюанс; контраст. На сьогодні в місті є такі приклади.

Упродовж віків скульптура мала привабливу силу. Так відбувається і в наші дні. Не залишає байдужим скульптура «Батька Федора», героя роману «Дванадцять стільців» встановлена на південному залізничному вокзалі. Скульптурний портрет академіка архітектора Бекетова біля Харківського державного технічного університету будівництва і архітектури виконаний в кращих традиціях стильової єдності. На принципі контрасту побудована загальна організація простору по вул. Пушкінській (біля станції метро "Академіка Бекетова"), де в чистих, прозорих, геометричних "саркофагах" виставлені копії чудових архітектурних пам'ятників міста. Усе це сприймається як символ вічності. Сучасна архітектура з величезними площинами скла – необмежене поле діяльності для художників, які своїми



творами можуть перетворити їх на шедеври вже ХХІ століття.

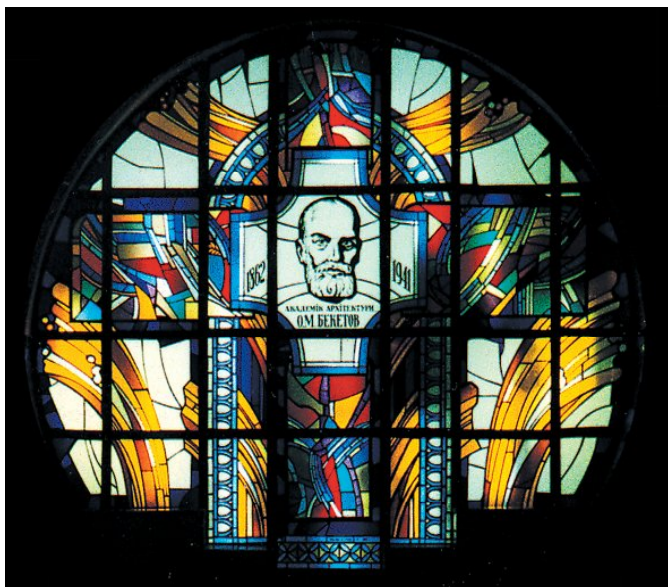
Скло – один з небагатьох матеріалів, що проіснували багато віків, і що зберегли свою первозданну красу, у нього велике майбутнє. А нині воно є невід’ємною частиною декору наземних і підземних споруд. Цьому сприяло створення в Харківському художньо-промисловому інституті в 60-ті роки ХХ століття першої на лівобережній Україні майстерні вітража, що започаткувала школу Харківської вітражної майстерності.

На чотирьох станціях Харківського метрополітену основне смислове і естетичне навантаження несуть вітражі, встановлені на штучне світло. Це станції "Проспект Гагаріна", "Ім. О. Масельського" (колишня "Індустріальна"), "Академіка Барабашова" та "Академіка Бекетова". Багато, тих хто побували на станціях Харківського метрополітену, визнають, що це одне з найкрасивіших метро на території колишнього Союзу. Тут присутні не лише вітражі, але й скульптурні рельєфи (станції м. "Пушкінська", "Студентська"); мозаїчні панно (станція "Академіка Павлова"); розпис емаллями (станція "Ботанічний сад"). У рішенні усіх станцій знайдений той необхідний баланс сучасного конструктивного рішення і декору, який і забезпечує синтез візуальних мистецтв та архітектури.

Кольорові вітражі використані, і в сучасних культових спорудах (храм Різдва Христова на Павловому Полі, храм Успіння Пресвятої Діви Марії по вул. Гоголя). Нині використовується безліч новітніх технологій в обробці скла, що дає можливість в найближчому майбутньому відкрити нову сторінку в історії його використання в монументально-декоративному мистецтві Харкова.

Не можливо припустити, що наше місто обійде розуміння сучасних необразотворчих творів в мистецтві. Незображалність – форма, яка в

*Пронін О.Ф.,
Тіщенко Г.В.
Академік
Бекетов О.М.
ст. м. «Арх.
Бекетова»*





Декоративні скульптури, встановлені біля корпусів ХДАДМ

найбільшій мірі взаємодіє з лаконічними формами постмодерністської архітектури. Відсутність сюжету і розповідальності спонукають глядача включитися в творчий процес авторів, створюючи для себе єдиний художній образ. Цей принцип здійснюється як при створенні розписів в інтер'єрі, так і в просторі міської забудови.

Декоративні скульптури, встановлені біля корпусів Харківської державної академії дизайну і мистецтв (головна будівля побудована в стилі Українського Модерну) контрастуючи з фасадом, створюють відчуття впевненості і стабільності. Різноманітна техніка – фресковий живопис, сграфіто, живопис акриловими фарбами можуть сприяти подальшому розвитку монументального живопису. Таким чином, монументальне мистецтво в місті, має великі горизонти для свого подальшого плідного розвитку.

ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ СТУДЕНТІВ ХДАДМ

ЗА ПІДСУМКАМИ РОБОТИ 2014/2015 НАВЧАЛЬНОГО РОКУ

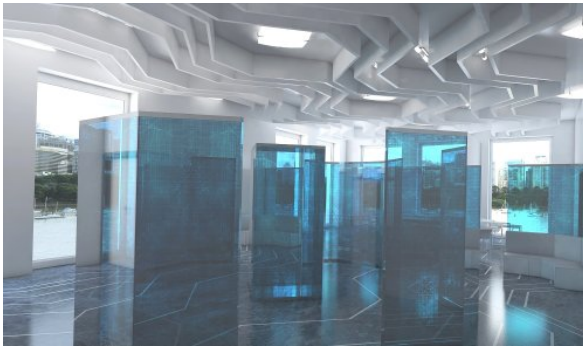
Авилов А.Ю., 4 курс, спец. «Дизайн інтер'єра», ХГАДИ

Руководители: преподаватели кафедры «Дизайн інтер'єра»

Подлесная О.В., Северин В.Д.,

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ДИЗАЙНЕ ИНТЕРЬЕРА

В развитии информационной технологии можно выделить этапы. Каждый этап характеризуется определенным признаком. Начальный этап развития ИТ (1950-1960-е годы) характеризуется тем, что в основе взаимодействия человека и ЭВМ лежат машинные языки. ЭВМ доступна только профессионалам. Следующий этап (1960-1970-е годы) характеризуется созданием операционных систем. Ведется обработка нескольких заданий, формулируемых разными пользователями; основная цель - наибольшая загрузка машинных ресурсов. Третий этап (1970-1980-е годы) характеризуется изменением критерия эффективности обработки данных, основными стали человеческие ресурсы по разработке и сопровождению программного обеспечения. К этому этапу относятся распространение мини- ЭВМ Осуществляется интерактивный режим взаимодействия нескольких пользователей. Четвертый этап (1980-1990-е годы) новый качественный скачок технологии разработки программного обеспечения. Центр тяжести технологических решений переносится на создания средств взаимодействия пользователей с ЭВМ при создании программного продукта. Ключевое звено новой информационной технологии - представление и обработка знаний. Создаются базы знаний, экспертные системы. Тотальное распространение персональных ЭВМ. Революционные изменения в сфере электронно-вычислительной техники, а именно появление персональных компьютеров привели к активному внедрению новых информационных технологий в сферу дизайна, современные рыночные отношения подталкивают к постоянному совершенствованию производственного процесса, поиску новых эффективных технологий, внедрению в производство научных разработок и технических новшеств, использованию новых материалов. Все это не только расширяет границы творчества дизайнера, но и предъявляет особые требования к его профессиональным знаниям и умениям. При использовании информационных технологий в дизайне интерьера, следует выделить программы трехмерного моделирования. Это прежде всего такие программы как, 3ds max, Coreldraw, AutoCAD, photoshop. Для дизайнера работа с различными ИТ- это помощь при разработке проектов интерьера в редакторе трехмерной графики 3ds max, начиная с моделирования предметов интерьера и мебели, заканчивая визуализацией качественных эскизов и созданием небольшого презентационного ролика будущего помещения. Работа с трехмерными графическими программами



дає можливість дизайнеру производити розрахунки, розробляти проекти, підбирати відповідні матеріали, оформляти інтер'єр житлових і громадських приміщень, створюючи ілюзію матеріалів на основі різних карт текстур, імітуючи ефекти оточуючої середовища, використовуючи фільтри формування оптичних ефектів, працюючи з кривими і поверхнями типу NURBS, використовуючи численні модифікатори. В умовах інформаційного вибуху дизайнер уже сьогодні не в змозі оволодіти всією необхідною інформацією. Сьогоднішній рівень розвитку техніки дозволяє сміло говорити про комп'ютерне моделювання, але сьогодні його використовує далеко не кожен дизайнер. При розв'язанні дипломного проекту інтер'єру презентаційного приміщення фірми «Luxoft» пропонується використовувати ексклюзивне обладнання для створення зонуювальних перегородок і для демонстрації комп'ютерних новацій цієї фірми, а також для використання інформаційних технологій для розв'язання різних інтер'єрів з допомогою графічних програм таких як 3ds max, Coreldraw, AutoCAD, з допомогою яких можна показати різні етапи розробки інтер'єрів.

Інтернет-ресурси:

1. <http://www.moeobrazovanie.ru/>
2. <http://www.ucheba.ru/>

Авраменко Д.О., 3 курс, спеціалізація «Графічний дизайн», ХДАДМ
Науковий керівник: доцент каф. українознавства Щербина Е. Б.

УКРАЇНСЬКА АБЕТКА НАРБУТА

Георгій Іванович Нарбут народився 25 лютого 1886 року на хуторі Нарбутівка Глухівського повіту Чернігівської губернії (нині Сумщина).

Георгій Нарбут був великим українським художником-графіком та ілюстратором. Він один з перших почав працювати над оформленням книг. Художник працював безпосередньо з авторами видань, заглиблюючись у кожен сюжет, ніби проживаючи написане, передавав настрій і зміст тексту за допомогою графічних засобів. Георгій Нарбут виходив передовсім із самого сюжету літературного твору [2].

Він був майстром книжкової графіки, вмів працювати із зображенням і блоками тексту. Особливо важливу роль відіграють у його ілюстраціях характерні для України барокові та класичні архітектурні елементи соборів, церков, старовинних палаців.

Найважливішим досягненням Георгія Нарбута і всієї української графіки була його графічна серія «Українська абетка», що було створено протягом (1917—1919 рр.) [1, с. 158]

Спочатку були створені пошуку до графічної серії. Протягом 1917 р. він виконав 15 аркушів, які були підсумком попередніх пошуків. Робота над «Абеткою» була перервана Лютневою революцією, і повернувся художник до неї у 1919 р. [1, с. 168]

Відмінна композиція, сміливі рухи, вишуканість малюнку і кольору властиві графічній серії «Українська абетка». У графічній серії виконана величезна робота над образами, шрифтами і їх поєднанням в **цілну композицію**. При створенні графічної серії були застосовані різні графічні прийоми, які гармонійно поєднувалися між собою: білі і чорні силуети, штрихування, пластичні лінії. В більшій мірі композиції створені на українську тематику: козак, що вимахує шаблею, народний інструмент ліра, вітряки, хатинки, пам'ятки народної архітектури, садиби. Окремі композиції («З», «Б», «Л», «В») побудовані як ліричні краєвиди, інші («С», «Н», «Ч») — примхливе поєднання різнорідних елементів, є поєднання фантастики, поетичності й гумору.

Заголовні літери дуже своєрідні. У вирішенні літер абетки Нарбут об'єднав досягнення як української рукописної та друкованої книги, так і досягнення західноєвропейських майстрів шрифту. На кожному аркуші по дві літери. Справа знаходяться літери з чітким силуетом, однотонні, пропорційні. Зліва знаходяться літери, плетені з рослинних мотивів, з легкими накресленнями, просторові, грайливі. Пластика букви, насиченість, техніка виконання, поєднується із зображенням, ніби продовжуючи графічне зображення.

Спочатку аркуші були в чорно-білому вигляді, монохромні, але надалі тоновані за допомогою акварелі. У двох варіантах аркуші мали довершений вигляд.

«Українська абетка» залишається неперевершеним витвором мистецтва завдяки великій майстерності автора в галузі книжкової графіки.

Крім ілюстрацій, працював над створенням шрифтів і шрифтових композицій, застосовуючи їх в оформленні книг і обкладинок. Також створював книжкові знаки, малював пейзажі та натюрморти, працював у кераміці. Георгій Нарбут був творцем українського державного герба й печатки, грошових купюр і поштових марок. [3]

Майстер створив власний «нарбутівський» стиль, який протягом тривалого часу розроблявся й удосконалювався багатьма його послідовниками.

Література:

1. Білецький, П. А. Георгій Іванович Нарбут / Платон Білецький. – Л.: Мистецтво, 1985. – 238 с. : Іл.
2. <https://ru.wikipedia.org>
3. <http://ridna.ua>

Авраменко Д.О., 3 курс, спец. «Графічний дизайн»
Науковий керівник: к.е.н., доцент Звоник А. А.

ОПОДАТКУВАННЯ ПРИВАТНОГО ПІДПРИЄМСТВА

Законодавство встановлює три основні категорії систем оподаткування: загальна система оподаткування Приватного Підприємства (ПП); спрощена система оподаткування підприємств; пільгові режими. [2]

Загальна система оподаткування ПП

Загальна система оподаткування ПП включає в себе більше десятка податків, дві з яких є загальнообов'язковими, а решту платять в залежності від виду діяльності ПП. [3]

1. Податок на прибуток

Податком обкладається та сума, яка обчислюється шляхом підрахунку всіх доходів ПП і вирахування з цієї суми видатків, пов'язаних з діяльністю приватного підприємства. Сума, яка виходить в результаті таких розрахунків називається прибутком і становить базу оподаткування. Варто відзначити, що з 2013 року ставка податку на прибуток (податку, які платяться з прибутку) становить 19%, а з 2014 по 2015 року складає 19%. З метою визначення строків сплати податку на прибуток, законодавство ділить ПП на дві категорії: ПП з річною виручкою не більше 10 млн. – Такі підприємства сплачують податок раз на рік за підсумком подання річної податкової декларації. Приватні підприємства з виручкою більше 10 млн. – Такі ПП платять податок авансовим платежем, щомісячний розмір якого не може бути менше 1/12 частини від загального розміру податку на прибуток, виплаченого за минулий рік.

2. ПДВ

Суть податку в тому, що вартість товару підвищується на ставку ПДВ (з 2014-2015 році вона становить 20%), оплачується покупцем товару. Крім перерахованих видів податків, загальна система оподаткування ПП передбачає такі податки і збори: Податок на дивіденди – 5%. ЄСВ і податок на прибуток фізосіб – податки, пов'язані з нарахуванням заробітною платою і подібних платежів. [1]

2. Спрощена система оподаткування ПП

Відмінною рисою спрощеної системи оподаткування ПП є той факт, що приватні підприємства оплачують лише єдиний податок з виручки підприємства. Тобто базою оподаткування у цьому випадку є весь дохід ПП без урахування витрат підприємства. Ставка єдиного податку має фіксований характер, а її розмір залежить від групи платника податку. Спрощена система оподаткування передбачила дві групи платників: 4 група – ПП річний виторг яких, не перевищує 5 млн. грн і кількість співробітників не перевищує 50 осіб на рік. Ставка податку для такої групи становить 5% або 3% з обов'язковою реєстрацією платником ПДВ; 6 група – приватні підприємства з річним оборотом не більше 20 млн. грн. без обмеження кількості персоналу. Ставка – 7% або 5% + ПДВ.

3. Пільгове оподаткування ПП

Реєструючи нове приватне підприємство, слід мати на увазі той факт, що в період до 2016 року ПП, чия виручка не перевищує 3 млн. грн на рік

сплачують податок на прибуток за пільговою ставкою у розмірі 0%. Однак, законодавець, крім обмеження річного розміру виручки, ввів деякі додаткові критерії, дотримання яких дає право на пільгу: Зарплата кожного співробітника ПП повинна бути не менше 2 мінімальних зарплат. Діяльність підприємства не пов'язана з видами, позначеними в Податковому кодексі. Крім того, законодавство встановило ряд пільг для суб'єктів ринку програмування, суднобудування, сфери альтернативної енергетики та ін. [1]

Інтернет-ресурси:

1. www.juridicheskij-supermarket.ua
2. www.chp.com.ua
3. www.byhgalter.com

Аноп М.В., 4 курс, спец. «Графічний дизайн»

Керівник: канд. мистецтвознавства, професор кафедри ГД Сбітнева Н.Ф.

ВАСИЛЬ ЄРМІЛОВ ЯК ПРЕДСТАВНИК КОНСТРУКТИВІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Єрмілов Василь Дмитрович у багатьох вітчизняних і зарубіжних дизайнерів і поціновувачів сучасного мистецтва викликає беззаперечний захват. Адже саме наш співвітчизник по праву вважається попередником мінімалізму і концептуалізму другої половини ХХ століття. Багато мистецтвознавців Європи називають Василя Єрмілова одним з кращих дизайнерів свого покоління, а багато його робіт знаходяться у приватних колекціонерів і в музеях не тільки України, але і Великобританії, Німеччини, Франції, Сполучених Штатів Америки, Росії та інших країн. Творче сприйняття світу дуже важко помістити у будь-які рамки, адже митцеві потрібний величезний простір для втілення ідей, які часто не вписують у визначену програму. Тому особливо трагічними є стосунки тоталітарної системи та творчої людини, які від початку знаходяться по різні боки барикад. Яскравий талант та самобутність ігнорується – натомість стверджується культ шаблонності, несмаку.

«У статті Тараса Самчука сказано: Єрмілов був фактично засновником конструктивізму в соцреалістичній архітектурі. Якби був його музей у Харкові, то це був би привід туди приїжджати іноземцям, адже роботи Єрмілова прикрашають найкращі музеї світу» [3].

Василь Єрмілов дійсно був одним з найяскравіших художників Радянської України 1920-х років, взагалі ключовою фігурою конструктивізму. Його цікаві експерименти – від шрифтів до інсталяцій – і понині виглядають свіжо. Але в 30-50 роки Єрмілов, звичайно, зазнав гоніння. На щастя, його не заарештували, проте жилося йому важко.

Початковий розмах революційного руху дозволяв митцям втілювати найнесподіваніші творчі ідеї. Проте згодом почалася нещадна боротьба з людьми, роботи яких не підпадали під загальні рамки, сформовані партійним керівництвом. У боротьбі з, так званим, «формалізмом» (мистецтвом, позбавленим чітких, зрозумілих всім художніх форм), при тиску з боку держaparату, митці стихійно перейшли до «соцреалізму» – прославлення радянської

влади за визначеним зверху сценарієм. Але здача творчих переконань не допомогла художникам та літераторам Харкова. У 1937 році були арештовані та згодом розстріляні друзі Єрмілова: художник Іван Падалка та літератор Валер'ян Поліщук. Тому й не дивно, що в період сталінських репресій Василь Дмитрович не знаходив застосування своєму самобутньому таланту, але, незважаючи на все, йому вдалося пережити всі негаразди сталінського періоду. Задля заробітку Єрмілов брався за будь-яку роботу: оформлював ленінські кімнати, виставки літератури – жодна з робіт не дозволяла художнику проявити особистісне бачення та відчуття. Василь Єрмілов у своїй чіткій манері, лаконічно об'єднуючи помітний шрифт і кілька простих форм, оформив не один десяток книг. На скільки б його мистецтво не було простим по зображенню, відповідно своєму стилю, тим не менше, воно було застосовано саме там, де було необхідно прекрасне – в повсякденному, рутинному середовищі.

«Неординарно та самобутньо проявив себе Єрмілов у книжковій графіці. Художник часто вдавався до експериментів з типографічними елементами, абстрактними геометричними плямами. Використовуючи принципи конструктивізму, він створює книжку як дизайнерський об'єкт. Таким чином, Єрмілов створив новий мінімалістичний книжковий дизайн, побудований на контрастах із застосуванням комбінованих технік» [1].

Найбільшим успіхом Василя Дмитровича стала міжнародна виставка «Преса» в Кельні у 1928 році, де йому було доручено оформлення українського відділення радянського павільйону. Головиним експонатом стала серія із 20 альбомів «Ukraine», що нагадували старовинні кодекси: з обкладинками, обтягнутими плахтою та неповторним орнаментом в українському народному стилі. Із цього проекту відомі такі альбоми: «Аграрна революція», «Українська книжкова палата». Деякі з них присвячені театру «Березіль» Леся Курбаса та Державному драматичному театру ім. Івана Франка. Тому з упевненістю можна сказати, що Василь Єрмілов визначав візуальний вигляд української книги і достойно представляв нашу культуру на міжнародному рівні.

Неймовірна творча наснага, постійні мистецькі експерименти дозволяли Василю Єрмілову вийти за рамки стереотипного сприйняття та створити свій неповторний стиль. На жаль, в радянський період творчість художника не отримала належної оцінки, адже тоталітарна система не могла визнати мистецької свободи та вільнодумства.

Сьогодні Єрмілов усесвітньо знаний передовсім завдяки мінімалістичним іграм з геометричними фігурами й простором. Навіть могила митця-харків'янина схожа на конструктивістську інсталяцію.

«Василь Єрмілов був одним з провідних художників – конструктивістів України, а західні мистецтвознавці називають його «одним з кращих дизайнерів свого покоління». Творчість Єрмілова – синтез різних художніх течій, серед яких експресіонізм, кубізм, футуризм, неопримітивізм.

Ім'я художника сьогодні згадується майже в кожній монографії чи статті, що стосується мистецтва українського модернізму. Загальний портрет Єрмілова в вітчизняному мистецтвознавстві почав складатися завдяки низці публікацій провідних фахівців — Д. Горбачов, Л. Соколюк, О. Лагутенко, Т. Павлової» [2].

Література:

1. Павлова Т. «Василь Єрмілов жде весну» / Тетяна Павлова, – Київ: Родовід, – 2012. – 108 с.
2. Прокопчук І. «Мистецтво Василя Єрмілова» / Інна Прокопчук // ВІСНИК Львівської національної академії мистецтв, – 2012. – №23. – 354 с.
3. Самчук Т. «Василь Єрмілов: митець і система» / «День» щоденна українська газета [сайт] URL <incognita.day.kiev.ua> [Електронний ресурс]. Режим доступу вільний [http://incognita.day.kiev.ua/vasil-yermilov-mitecz-i-sistema.html].

Безпалих Д.Е., 4 курс, спец. «Дизайн інтер'єру»

Керівники: викл. каф. ДІ Северин В.Д., Підлісна О.В.

СУЧАСНІ КОЛЬОРОВІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДИЗАЙНІ ГРОМАДСЬКОГО ТА ЖИТЛОВОГО ІНТЕР'ЄРА

Про вплив кольору в інтер'єрі на людський організм знали ще цивілізації, подібні шумерській, усюди використовували кольорові гами, які налаштовували на гарний лад та підвищували загальний настрій при зведенні та оздобленні храмів і палаців.

Стримані квіткові візерунки, мінерали, рослинні і морські малюнки, кашемір, мармуровий ефект, претензійні і народні мотиви, – все це частина актуальних тенденції текстилю в модному сучасному інтер'єрі. Але, крім, натхнених природою кольорів, актуальними є аскетичні риси дизайну. Інтер'єр сучасної квартири або будинку стане надактуальним завдяки мінімалістському, геометричному малюнку, наприклад, з яскравими смугами і горохом. Це практичне застосування ідеї про наведення деякого порядку в хаосі сучасного мегаполісу. Дизайнери інтер'єру зосереджені на гармонії змішування кольорів, на експерименті з різними кольорами і фактурами.

Дизайн інтер'єру набуває більш особистого характеру, стає більш значущим і емоційним. Дизайнери інтер'єру легко додають поєднання різних кольорів, моделей і роблять це нарочито і з пристрасстю. У сучасному інтер'єрі також значимо використання етнічних впливів у поєднанні з сучасними деталями. Сучасний дизайн інтер'єру – це змішання різних стилів в обстановці квартири або будинку, з різних, але доповнюючих одна одну частин.

В інтер'єрі квартири або будинку можуть на рівних правах уживатися дерево, скло, натуральний камінь. Так, наприклад, в кімнаті, оббитій вагонкою, можна поставити скляні меблі, а там, де в обробці стін використовувався натуральний камінь, гармонійно будуть виглядати живі квіти, атласні подушки і декор з натуральної шовкової тканини.

Колір в інтер'єрі громадських будівель має вирішуватися інакше, ніж у житлових і виробничих приміщеннях, так як будівлі, в яких людина буває періодично, а не постійно, в результаті чого виключається звикання, впливають на людину особливо сильно.

Для сучасного інтер'єру характерне використання м'яких пастельних тонів, які добре поєднуються з широко вживаними природними матеріалами. Але не виключено застосування яскравих насичених фарб з використанням сильних контрастів, що дають виключні можливості емоційного впливу на

глядача відповідно до творчої концепції, покладеної в основу художнього задуму. Колірна композиція громадської будівлі знаходиться в прямій залежності від загального композиційного прийому та художнього задуму архітектора, тому тут можлива велика свобода у прийнятті колірних рішень.

При обробці житлових і громадських будівель застосовують багатоколірне забарвлення стін і стель одних і тих же приміщень – сходових кліток, житлових кімнат, кухонь, передніх. При такому колірному рішенні поліпшується сприйняття обсягу інтер'єру. При фарбуванні сходових кліток поверхні бічних стін фарбують по всій висоті в світлі тони – світло-сірі, світло-зелені, світло-бузкові. Торцеві ж стіни з дверними отворами, протилежні вікна, – в більш інтенсивні кольори. Стелі сходових маршів і майданчиків фарбують у білий або кремовий колір; дверні полотна – кілька темніше кольору стіни. Для захисту дверного полотна від забруднення місце біля ручки і нижню об'язку полотна фарбують в більш темний колір, а іноді і в чорний. При фарбуванні фасадів будинків з великих панелей яскравими насиченими кольорами виділяють торцеві стіни, широкі шви між окремими панелями, іноді квітки біля вікон, входи.

При виконанні дипломної роботи вище наведені відомості були використані для кольорового рішення інтер'єрів Харківського палацу дитячої творчості.

Література:

1. Білоусов С. «Технологія малярних робіт» изд., Перераб. і доп. – М.: Вища школа, 1985. – 240 с, іл. – (Профтехосвіта)
2. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://designdecor.ru/studio/publication/123349/>

Боговєсова К., магістр

Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди
Науковий керівник: канд. мист. Паньок Т. В.

ДОЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЖІНКИ.

ОПИС ЗА КАРТИНОЮ Т. Г. ШЕВЧЕНКА «КАТЕРИНА»

Тарас Григорович Шевченко займає одне із самих почесних місць у українському образотворчому мистецтві. Його творчість позначена глибоким психологізмом, новаторськими пошуками і значними досягненнями в різних образотворчих техніках. Митець вдало поєднав у своїх творах національні традиції малярського досвіду зі здобутками передових майстрів російського і західноєвропейського мистецтва [2, с. 1].

Зміст живописних творів Т. Шевченка часто перегукується зі змістом його поезій; так картина «Катерина» виконана за сюжетом його однойменної поеми, а сюжет живописного полотна «Селянська родина» співзвучний поетичним рядкам «Садок вишневий коло хати...» [3, с. 1]. У 1842 році після створення поеми «Катерина» Тарас Шевченко написав картину, що по суті є авторською ілюстрацією до вірша. Ця робота сповнена різноманітними символами й за своїм стилем тягнеться до роман-

тизму. У різноманітних образах автор передає ті почуття, які неначе хвилі здіймались у його серці. Босонога дівчина по центру картини, символізує страждаючий український народ, російський солдат на коні – самодержавну російську монархію, що пригнічує Україну, селянин, який сидить на землі втілює вільне минуле.

Йде дорогою вродлива українка. Ступає повільно босими ногами. Нахилила голову, опустила очі. Руками взялася за край фартуха. Здається, щоб витерти сльозу. Т. Шевченко майстерно намалював, як Катерина переживає своє горе. Дівчина зображена одразу після зустрічі з москалем, якого вона кохала і який її зрадив. Перший план картини буквально залитий сонцем. У його промінні – дві постаті. Це Катерина – центральний персонаж картини. Її обличчя, стан – усе свідчить, що це звичайна дівчина, привабливість якої у її юності, свіжості. На ній традиційний одяг: біла сорочка з червоним бантиком, довга спідниця, на голові вінок [4, с. 2].

Відразу впадає у вічі, що сонячний не тільки перший, але й третій план картини: небо, хмаринки, степ. Так об'єднуються в одне ціле образи, що складають наш, український світ.

Трохи далеко на здибленому коні сидить солдат Російської Імперії – той самий «москаль». Вочевидь, він збирається їхати, тому, незважаючи на детальність, його постать розмита. Він їде верхи, поганяючи свого коня, і обертається, щоб подивитись на Катерину. Він позаду, і його обличчя погано видно. Але по обличчю дівчини стає зрозуміло, що вона покинута назавжди.

У правому верхньому кутку картини віття дуба показані як мікрообраз пейзажу. Дуб дає людям захист від спеки. Але зараз він буквально нависає, як грозова хмара, над персонажами картини – усіма, за винятком москаля. Це саме від цього дуба відламалась вітка й відірвався листочок, на який, можливо, щойно мимохіть наступила Катерина, не звернувши уваги на цей символ своєї долі.

Отже, в «Катерині» Тарас Шевченко розкрив усю гаму переживань, важкі роздуми про долю та майбутнє. З історії Катерини, української дівчини, яка була збезчещена москалем та внаслідок цього загинула Т.Шевченко присвятив три твори різних жанрів мистецтва: поему, прозаїчний твір та картину. У кожному з них засобами, притаманними цьому жанру, створюється трагічний образ Катерини.

Література:

1. Автопортрети Тараса Шевченка: [Альбом / Упоряд. і авт. вступ. ст. Л. В. Владич]. – К. : Мистецтво, 1973. – 79 с.: іл.
2. Офорти Тараса Шевченка: Альбом репрод. / Авт. тексту та упоряд. В. Касіян. – К.: Мистецтво, 1964. – 158 с.: іл.
3. Мистецька спадщина: У 4 т. / Редкол.: О.І.Білецький та ін. – К. : Вид-во АН УРСР, 1961-1963. – Т. 1 – 4. – 169 с.
4. Тарас Шевченко: Живопис. Графіка: Альбом / Авт. вступ. ст. та упоряд. Д. В. Степовик. – К. : Мистецтво, 1986. – 175 с.

Бондарева С., 2 курс, спец. «Мультимедийный дизайн», ХГАДИ
Руководитель: преп. каф. МД Онищенко Т.И.

ИНСТРУМЕНТ «КИСТЬ» В ADOBE PHOTOSHOP

Инструмент «кисть» в Adobe Photoshop является одним из основных и самых используемых инструментов. Кисть можно найти на боковой панели Photoshop под названием «brush» (рис.1), или же в «window» – «brush».

Кисть является растровым элементом, и имеет всевозможные настройки, такие как: основные настройки, динамика формы, рассеивание, текстура, двойная кисть, динамика цвета, передача и положение кисти.

Так же имеются переключаемые менее значимые настройки: шум, влажные края, накладка, сглаживание, защита текстуры.

В основных настройках можно выбрать саму кисть из предложенных или имеющихся в стандартном наборе Photoshop. Так же можно изменять сам размер кисти (от 1 до 5000 пикселей), сжимать кисть и менять ее угол направления. Кроме этого можно менять жесткость кисти и ее интервал(повтор кисти) в процентном соотношении.

В категории «Динамика формы» имеется возможность менять колебания размера кисти, ее наклон, колебания угла и формы (рис.2). Так же имеются разные возможности управления кистью: режим перехода, нажима и наклона пера и колесико (работают с мышкой или графическим планшетом).

Далее категория «рассеивание». Она позволяет добиться различного разброса кисти для эффекта хаотичности. Имеются такие настройки как счетчик и колебания счетчика (рис.3) .

Далее «Текстура» – позволяет выбрать из библиотеки текстур любую текстуру и использовать ее как наложение на кисть. Имеет такие настройки как шкала, яркость и контрастность. Так же можно управлять глубиной текстуры (рис.4) .

Настройки «двойной кисти» (рис.5) позволяют добавлять вторую кисть к основной. В библиотеке кистей следует выбрать вторую кисть и редактировать ее настройки кегля, интервала, рассеивания и счетчика.

«Динамика цвета» дает возможность попробовать разные цветовые параметры кисти. Имеются такие настройки как колебание цветового тона, где можно настроить отступ по спектру выбранных цветов для кисти, колебания насыщенности и яркости, а так же чистоты цвета.

«Передача» имеет схожие параметры с основными настройками кисти, но имеет более художественные параметры, такие как колебание непрозрачности, количества краски, влажности и смешения, для достижения эффекта художественной кисти (рис. 6).

«Положение кисти» (рис. 7) так же схожи с базовыми параметрами. Имеют такие настройки как: наклон по оси x и y, поворот и нажим.

Переключаемые настройки (рис.8) дают интересные эффекты. Шум добавляет эффект шума на кисть. Влажные края добавляют эффект акварельности кисти, сглаживая ее края. Накладка дает большую интенсивность кисти, параметр «сглаживание» дает кисти при рисовании более плавный переход. И последняя настройка защиты текстуры.

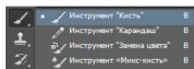


Рис.1



Рис.2

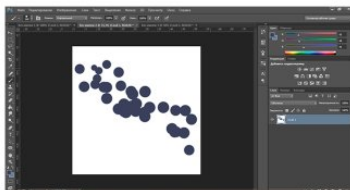


Рис.3

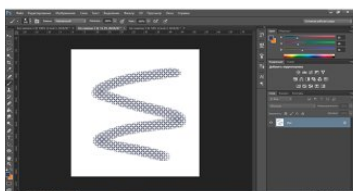


Рис.4

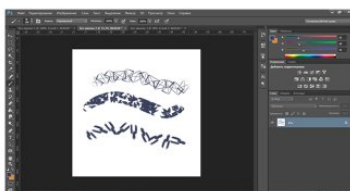


Рис.5

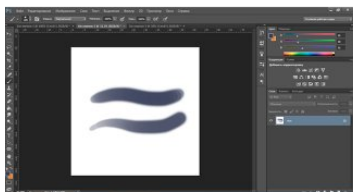


Рис.6

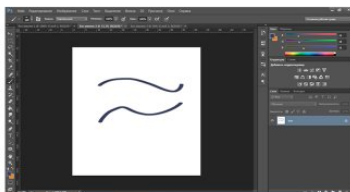


Рис.7



Рис.8

Также в Photoshop имеется возможность создать собственную кисть (рис.5). Для этого достаточно открыть любое изображение, выделить нужную область инструментом «выделение», зайти в «редактирование» в меню сверху и выбрать «создать кисть» с возможностью дать ей название

Литература: Справка по Adobe Photoshop: Создание и модификация кистей.

Бочек К.И., 4 курс, спец. «Дизайн интерьера»

Руководители: преподаватели каф. «ДИ» Подлесная О.В., Северин В.Д.

СТЕКЛО ТРИПЛЕКС

Стекло можно по праву считать уникальным строительным материалом: его прочность на сжатие в несколько раз выше, чем у стали, стекло полностью водонепроницаемо, обладает высокой химической стойкостью и способностью служить длительное время без износа и утраты свойств. Самым же ценным качеством стекла является прозрачность. Но есть качества, весьма ограничивающие область применения стекла – это его хрупкость и образование острых крупных осколков при разрушении.

Потребности современного строительства и дизайна в использовании стекла, как неотъемлемого элемента любого проекта, а также тенденция к увеличению форматов стекла при остеклении фасадов современных зданий заставляет нас задумываться об определенных функциональных свойствах применяемого стекла. Поэтому в большинстве случаев, где существует риск разрушения, рекомендуется использование безопасного стекла с целью обеспечения прочности и исключения ранения человека при разрушении.

Триплекс представляет собой многослойное изделие, состоящее из нескольких листов стекла, прочно связанных находящейся между ними прозрачной (цветной) пленкой. Такое сочетание хрупкого материала стекла с эластичным материалом пленки обеспечивает триплексу свойство безосколочности, способность изделия не давать отлетающих или отделяющихся осколков при разрушении стекла от ударов или толчков.

При ударах даже значительной силы, все осколки хрупкого растрескавшегося стекла прочно удерживаются на внутренней эластичной пленке триплекса, сохранившей полностью свою целостность, или же получившей лишь разрывы в отдельных местах.

За счет большей толщины триплекс обладает повышенным термическим сопротивлением и большей звукоизолирующей способностью.

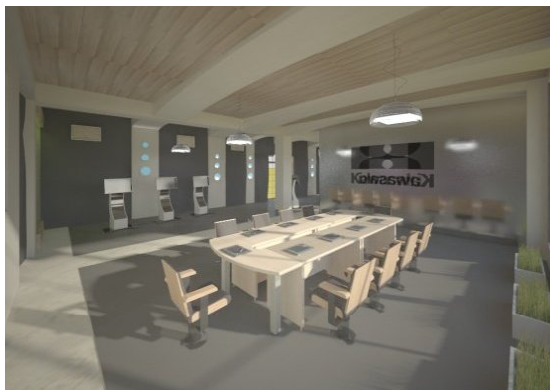
Сегодня различают две основные разновидности триплекс стекол. Заливной и пленочный триплексы. Главное различие, это межслойная прослойка в заливном триплексе – ламинирующий полимерный состав, полимирующийся под воздействием определенных лучей и пленки различного состава в пленочном типе триплекса. Наиболее часто применяемые пленочные триплексы: этилвинилацетатные пленки (EVA), поливинилбутиральная пленка (PVB) и PVM-триплекс. Рассмотрим, некоторые особенности каждой пленки.

Этилвинилацетатные пленки (EVA) характеризуются низкой ценой, преимущественным применением в декоративной роли. Пленка имеет высокую адгезивность к стеклу и пластиковым поверхностям.

Поливинилбутиральная пленка (PVB) имеют высокую адгезивность к стеклу, низкую к пластику, доступную цену при промышленном производстве, хорошие показатели опалесценции (мутности), но данная пленка чувствительна к влажности, что связано с трудностями в хранении, а также ограниченной эксплуатации только в сухих помещениях.

PVM-триплекс стекла изготавливаются без обязательного автоклавирования, пленка не требует ограничений по влажности, так как не обладает повышенной гигроскопичностью, отличается высокой ультрафиолетовой устойчивостью.

Стекло триплекс обладает очень важными свойствами, что и привело к такому широкому



применению, оно достойно изменит интерьер, украсит любые изделия и самое главное усилит и обезопасит конструкцию в которую оно установлено.

Очень часто в современных рабочих кабинетах, офисах, встречается смарт-стекло или его еще называют электрохромный триплекс. Это необходимо в переговорных зонах, создании стерео акустического звучания при просмотре роликов, презентаций. При решении интерьера конференц-зала фирмы «Kawasaki» предлагается использовать электрохромный триплекс для создания зонированных перегородок. Кроме функции разделения зон эти конструкции будут улучшать акустику данного помещения и служить декоративным элементом.

Литература:

1. <http://skloservis.com.ua/ru>
2. <http://ostek31.ru/triplex.html>
3. <http://fasadinfo.ua/>

Брихунченко А.А., 3 курс, спец. «Дизайн інтер'єру»

Керівник: канд. мист., доцент каф. українознавства Мархайчук Н.В.

РАДЯНСЬКІ МОЗАЇКИ НА УКРАЇНІ

Фасади радянських будівель часто прикрашалися мозаїками. Монументальні панно досі збереглися в багатьох містах колишнього СРСР. На них зображувалися герої різноманітних праць. Мозаїки, хоч вони і обмежені порівняно невеликим набором кольорів, досить багаті за сюжетами. Справжнім шедевром радості і щастя є панно на фасадах дитячих садків, шкіл, піонерських таборів, будинків культури. Ці панно радують око точно більше, ніж нав'язлива вулична реклама наших днів: позитив і бойові гасла замість «сучасного креативу» з відгінком наживи. Технічно, мозаїки радянських часів, набагато ближче до античних. Хитросплетені орнаменти, різнокольорові шматочки смальти, візерунки з керамічної плитки, мармуру і напівкоштовних мінералів – неозброєним оком видно, що за кожним панно стоять місяці кропіткої роботи групи людей. У 70-80-ті роки мозаїкою стали

прикрашати торці будинків, холи навчальних закладів. Так як для мозаїки використовувалися привезені матеріали, було вирішено побудувати заводи на території СРСР, які б самі виготовляли смальту. Зараз більшість заводів залишилися в минулому.

Мозаїка, напевно, була візитна картка часів Радянського Союзу. І навіть зараз у більшості великих міст колишнього СРСР можна знайти збережені твори мистецтва, які нагадують нам про колишню велич Радянського Союзу.

Серед найкращих мозаїк Харкова, збереглося панно, яке розташовано на фасаді ККЗ “Україна”. На ньому зображена жінка, що тримає в руках ліру.

У Харкові також є мозаїка, присвячені не тільки радянським робітникам, але й дітям. Мозаїка знаходиться на фасаді лялькового театру. На ній зображені діти у вишиванках «під проводом» хлопчика в будьонівці і юного космонавта. Автор мозаїки – Олексій Щеглов. З 1955 року і до самої смерті Олексій Щеглов був головним художником Харківського театру ляльок. Один зі студентів Щеглова був Вагрич Бахчянян. Він говорив: «Олексій Михайлович Щеглов був чудовий викладач. Він у всьому був неортодоксальний і давав повну свободу».

Одне з зберігнись творів мистецтва знаходиться в нашому, рідному, місті Харкові. По проспекту Леніна, 39, зображена мозаїка присвячена футбольній команді «Авангард», попередниці команді «Металіст». Автор твору Вадим Васильєв. Матеріал – керамічна плитка. Команда «Авангард» – український футбольний клуб з Мерфеї Харківської області. У 1956 році команда вдруге дебютує на всесоюзній арені і з тих пір є незмінним учасником чемпіонатів Союзу та розіграшів Кубків СРСР, а з 1992 року – чемпіонатів і розіграшів Кубка України. Чотири сезони авангардовці виступали в класі «Б», а коли в 1960 році відбулася реорганізація футбольного господарства Союзу, їм було надано місце в головному турнірі. На наступний рік харків'яни під керівництвом А. С. Пономарьова та В. Зуба зайняли 6-е місце – це вище досягнення команди у чемпіонатах СРСР. Команда «Авангард» проіснувала до 1967 року. У 70-их роках, мозаїка була частиною кафе «Авангард». Зараз, замість кафе, знаходиться магазин спорттоварів. Мозаїка до сих пір радує око зацікавлених. На мозаїці зображено вісім гравців команди. Мозаїка не багатоколірна. Гравці одягнені у форму команди «Авангард». Одним, з найвидатніших подій для команди є те, що знаменитий воротар «Авангарду» Микола Вікторович Уграїчкій, подавши м'яч від воріт, забив гол. Може тому футболісти на мозаїці посміхаються?

Через стільки років, настінна мозаїка продовжує радувати наше око, і нагадує нам про давно минулих роках, про дитинство. Про впевненість у завтрашньому дні і про те, які надії люди покладали майбутнє.

Зараз мозаїки стає все менше, але все ж, вона передає атмосферу того часу, відображаючи його найкращі сторони.

Література:

1. Макаров В.К. Художественное наследие М.В. Ломоносова. – М.: «Мозаика», 1950.
2. Тяжелов В.Н. Малая история искусств. – М. 1997.
3. Виннер А.В. Материалы и техника мозаичной живописи. – М., 1953.

Брихунченко А.А., 3 курс, спец. “Дизайн интерьера”, ХГАДИ
Руководитель: проф. Бондаренко В.В., ст. преп. Икол. И.М.

НАТЯЖНЫЕ ПОТОЛКИ 3D – МОДНАЯ ТЕНДЕНЦИЯ В ДИЗАЙНЕ ИНТЕРЬЕРОВ

Идея современных натяжных потолков родилась в шестидесятые годы. Но наибольшего развития этот вид отделки потолка получил в Европе к концу восьмидесятых годов и до сих пор пользуется заслуженной популярностью.

Натяжные потолки можно устанавливать в помещениях любой конфигурации, под любым наклоном или даже в разных плоскостях, причем можно делать резкие и плавные переходы из одной плоскости в другую, создавать арки, своды, шатры, и т.д. В последнее время стало модным делать многоуровневые потолки, используя разные цвета и фактуры полотна.

Технологии постоянно развиваются, появляется что-нибудь новое. Потолки также приобретают совершенно иной вид. Натяжной потолок можно представить, как изысканную деталь интерьера, как идеальную и безупречную конструкцию, как эксклюзивное оформительское решение.

Создание трехмерного эффекта на потолке

Термин “3d” означает потолки с объемным эффектом, который может быть создан как с помощью трехмерного изображения, так и с использованием сложных многоуровневых конструкций, представляющих собой арки, своды, волны, перетекающие сферы и т.п. Нередко оба этих способа применяются в комплексе.

Проектирование объемных потолков

Чтобы создать модель проекта приходится работать в 3d-программах, используя специализированное программное обеспечение. Такая программа позволяет выполнить точные математические расчеты, правильно подобрать цветовую гамму, создать выкройку каждого отдельного участка натяжного полотна.

3D изображения на натяжном потолке

Используя специальный принтер с широкоформатным разрешением, объемное изображение, можно наносить как на плоские, так и на разноуровневые натяжные 3d потолки. Для точного воспроизведения картинки нужно, чтобы выполнена она была в электронном формате и обработана с использованием компьютерной техники. Самыми популярными тематиками являются: небо и космос, пейзаж, увеличенные изображения цветов, бабочек. Но нередко люди хотят видеть у себя над головой натяжной потолок 3d с фотографией – собственной или близкого человека.

Монтаж объемных конструкций

В принципе 3d натяжные потолки монтируются так же, как и обычные натяжные конструкции. Но при создании каркаса помимо стандартного монтажного профиля используются специальные разделители в виде трехмерных граней. А полотно потолка, которое может быть изготовлено как из поливинилхлоридной пленки, так и из полиэстера, крепится к стенам и каркасу с помощью фиксирующего шнура и багета. Натяжные 3d потолки могут состоять из нескольких фрагментов одного или разных цветов или сплошного бесшовного полотна. Это зависит от размеров помещения и дизайнерского замысла.

Дизайн трехмерных потолков

Различное сочетание элементов конструкции описываемых натяжных потолков позволяет создавать уникальные формы, устанавливая их в разных плоскостях и под различными углами друг к другу, делая резкие или плавные переходы между плоскими или объемными поверхностями. Натяжные потолки 3d можно выполнить в виде арки, купола, конуса или другой изогнутой фигуры. А комбинации таких фигур позволяют создавать самые невероятные по форме конструкции. Они могут быть совершенно автономными, а могут цветом и формой повторять некоторые детали интерьера или даже сливаться с ними.

Конус – один из самых эффектных способов декорации потолочных светильников. Это натяжные потолки с 3d эффектом, из которых как бы вырастают и ниспадают вниз огромные капли, увенчанные люстрой или другим потолочным светильником. Ещё одно необычное решение – обрамление колонн. Хотя нижняя часть конуса может представлять собой и усеченную плоскость любой формы – квадрата или прямоугольника, круга или овала.

Арка – плавный переход от одной или нескольких стен к потолку. Радиус арки может быть любым. При использовании глянцевого или зеркального полотна эта форма позволяет зрительно значительно увеличить высоту помещения. Если расположить арки по всему периметру, потолок получит вид купола.

Волны и дюны – плавные изгибы на потолке делают его живым и подвижным, особенно при использовании подсветки. Шаг и высота волны может быть одинаковой или варьироваться на всем протяжении, разбегаться в разные стороны. Это самые необычные и красивые, но вместе с тем самые сложные в исполнении натяжные потолки с эффектом 3d.

Использование подсветки

Если натяжные потолки 3d и сами по себе способны произвести неизгладимое впечатление, то грамотная подсветка делает их ещё более выразительными. Необыкновенный дизайн можно создать как с использованием люстр и встроенных светильников, так и с помощью скрытой подсветки.

Заключение:

Потолок – это ключевая деталь интерьера, способная сделать его непохожим на другие, уникальным. И объемные конструкции не просто так становятся все более популярными в разных странах. Именно они позволяют создавать настоящие шедевры, поражать и удивлять каждого. Поэтому он становится все более популярным. Натяжной потолок 3d делает замкнутое пространство живым и открытым, раздвигает границы, вызывает неподдельный восторг и удивление.

Литература :

1. Сбитнева Н.А. Потолки своими руками. [Электронный ресурс] – Режим доступа – <http://www.e-reading.me/book.php?book-83916>
2. Романченко, К.А. Внутренний ремонт. Современные материалы и технологии. – Х.: Аргумент Принт, 2013. – 80с.
3. Степанов, Ю.А. Подвесные потолки. Классификация и установка [Электронный ресурс] – Режим доступа – http://petroremont.narod.ru/text20_podvespotolok.litm

Бугайчук Т.В., 3 курс, спец. «Реставрація станкового та монументального живопису»

Керівник: викладач кафедри українознавства Токар М.І.

МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ В РЕСТАВРАЦІЙНІЙ ПРАКТИЦІ ЯК ЗАСІБ ВИЗНАЧЕННЯ ОРИГІНАЛЬНОСТІ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ ТА ВИЯВЛЕННЯ ПІДРОБОК

Найбільшого розвитку індустрія підробок досягла в XIX — XX ст. Головна причина тому є вигідність вкладу капіталів в твори мистецтва. Розібратися, де оригінал, а де підробка більш ефективно допомагають знання реставраторів. Індивідуальний підхід, ретельне вивчення матеріалу, технології, структури твору, методи точних наук та останні досягнення мистецтвознавства дозволяють фахівцям вирішити складну задачу – відрізнити оригінал від підробки. Професійний реставратор має значні знання, які допомагають йому знайти відповідь щодо оригіналу твору мистецтва та якісного проведення його атрибуції.

Особливу увагу в процесі дослідження робіт займають фізико-хімічні методи дослідження. Найбільш розповсюдженим методом елементарного аналізу речовини є емісійний спектральний аналіз. Він полягає в реєстрації атомних емісійних спектрів за допомогою спектрографа та має такі переваги при дослідженні мікропроб живопису: високу чутливість, що в свою чергу дозволяє визначати в пробі вагою до 4 мг елементи з вмістом 10–2–10–3%; можливість у будь-який час повернутися до аналізу; прилади для спектрального аналізу є доступними для реставраційних закладів.

Лазерний спектральний мікроаналіз доцільно застосовувати при дослідженні окремих прошарків у зразках багатошарового живопису. Перевага цього аналізу в тому, що він не потребує попередньої спеціальної обробки проби, оскільки світловий імпульс випаровує всі речовини, які використовуються в живописі.

Растрова (скануюча) електронна мікроскопія дає можливість отримати об'ємне зображення зразка фарбового прошарку на екрані, дозволяє найбільш зручно аналізувати морфологічні характеристики мінеральних пігментів, вивчати структуру поверхневого фарбового прошарку, виявляти мікротріщини, утворення вторинних мінералів при взаємодії пам'яток з оточуючим середовищем, виявляти початкові стадії біологічного пошкодження та проводити групову чи індивідуальну ідентифікацію мінеральних компонентів за структурними особливостями.

Метод рентгенівської флуоресценції для якісного елементного аналізу зразка використовує характеристичне вторинне рентгенівське випромінювання — рентгенівську флуоресценцію, збуджену первинним рентгенівським випромінюванням та реєструючи за допомогою спеціальних датчиків. Перевагою цього методу є простота кількісного аналізу, можливість в одній пробі аналізувати послідовно багато елементів та збереження проби для наступних досліджень іншими методами.

Мікрохімічний аналіз дозволяє розрізнити окремі класи зв'язуючих, а в деяких випадках — визначити ту чи іншу речовину.

Інфрачервоні промені мають властивість проникати крізь окремі прошарки живопису та виявляти зміни в композиції, рисунок автора, підписи та написи, що є недоступним при дослідженнях в ультрафіолетових променях.

Таким чином, за допомогою різноманітних методів дослідження, в тому числі й описуваних в даній статті, реставраторами було виявлено багато шедеврів світового мистецтва.

Література:

1. Романчук О. Ідентифікація музейних предметів технічними засобами // Музей на межі тисячоліть: минуле, сьогодення, перспективи. – Дніпропетровськ, 1999.
2. Гренберг Ю.И. Основы музейной консервации и исследования пришедшей станковой живописи / Ю.И. Гренберг – М.: Искусство, 1976.
3. Чинхолл Р. Музейная каталогизация и ЭВМ.– М.: «Мир», 1983.

Будяк Ю.О., 3 курс, спец. «Станковий живопис»

Керівник: викладач кафедри українознавства Токар М.І.

ОМОНИМИ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

Омонімами називають слова, що звучать і пишуться однаково, але не мають нічого спільного у властивих їм значеннях. Омоніми з'являються внаслідок звукових змін слів у процесі розвитку мови, випадкового збігу звучання слова рідної мови і засвоєного з іншої мови, а також випадкового збігу звучання форм різних слів.

Омоніми постійно вживаються в повсякденному житті та оточують наш побут, коли ви спілкуєтесь з кимось чи щось пишете треба обов'язково слідкувати за суттю цих двох спілкувань, прикладом до цього є декілька таких: кран водогінний і кран будівельний, метелиця – «заметіль, хуртовина» і метелиця – «народний танець», лимонка – «сорт груші» і лимонка – «ручна фаната», кава – «напій; тропічне дерево, насіння цього дерева» і кава – діалектний синонім слова галка. Омоніми розрізняють таким чином абсолютні (або повні) і неповні. «Повні» омоніми бувають в межах однієї частини мови. Звуковий склад абсолютних омонімів збігається в усіх граматичних формах: двір (господарська ділянка, на якій розміщуються будівлі та місце біля них) і двір (монарх і його оточення); деркач (невеликий перелітний птах з жовтаво-бурым оперенням, що має характерний скрипучий крик) і деркач (стертий віник). Неповні омоніми – це слова, що збігаються звучанням не в усіх граматичних формах наприклад: студія/студії (майстерня живописця або скульптора, художній або театральний навчальний заклад, кіностудія) – студії (навчання, ретельне вивчення або дослідження чого-небудь); лицювати (перешивати, перелицьовувати одяг:лицюю, лицюєш, лицює, лицюють) – лицювати (личити: вживається тільки форми третьої особи лицює, лицюють) окрім внутрішньомовних омонімів, існують і міжмовні омоніми — слова, що в різних мовах звучать однаково або дуже подібно (відповідно до закону звукових відповідностей), але мають неоднакове лексичне значення, як наприклад, українські неділя «сьомий день тижня», луна «відбиття звуку» і російські «неделя» – «тиждень», «луна» – «місяць»; українське «правий» і сербське «прав» і «прямий» тощо. Зрештою, слова різних мов своїми зна-

ченнями ніколи не накладаються повністю одне на одного (виняток становлять хіба що наукові терміни). Наприклад, російське слово «серце» має значення: 1) «центральный орган кровообігу»; 2) «символ почуттів»; 3) «центр чого-небудь»; 4) рідко — «гнів». А українське слово *серце*, крім того, ще означає: 5) «ласкаве звертання до кого-небудь»; 6) «рухлива частина дзвона»; 7) «серединний стрижень у стовбурі дерева». Англійське слово *genial* значення «геніальний» має лише як застаріле; звичайно ж воно означає «веселий», «добрий», «привітний»; «теплий», «м'який» (про клімат). Так само англійське *magazine* — це «журнал як періодичне видання», «склад зброї», «пороховий погріб», але не «магазин» у нашому розумінні. Міжмовні омоніми можуть стати причиною непорозумінь і помилок при сприйманні чужомовного тексту та при перекладі.

Отже, омонімами називаються слова, що збігаються за звучанням і/чи написанням у всіх чи в деяких своїх граматичних формах, але істотно розрізняються у лексичних і/чи граматичних значеннях, що є неминучим результатом історичного розвитку мови.

Література:

1. Сучасна українська мова: Підручник /О.Д. Пономарів, В.В. Різун, Л.Ю. Шевченко та ін.. — К.: Либідь, 2008. — 488с.
2. Демська О.М. Словник омонімів української мови. — Львів, 1996. — 224с.
3. Курс сучасної української літературної мови. — Т.1. За ред. дійсн. чл. Акад. наук УРСР Л.А. Булаховського. — К.: Рад. школа, 1951.

Василевська Н., магістрант

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

Наук. керівник: канд.мистецтвознавства Паньок Т. В.

ТАРАС ГРИГОРОВИЧ ШЕВЧЕНКО В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Тарас Григорович Шевченко, як художник займає одне із самих почесних місць в українському образотворчому мистецтві. Загальновідомо, що Т. Шевченко був видатним майстром офорту. Сам він прекрасно володів всіма відомими тоді засобами графічного зображення. Тепер, коли зібрані всі твори Т. Шевченка і остаточно визначилась їх значимість в історії мистецтва, маємо всі підстави твердити, що Т. Шевченко — справжній народний художник і в той же час великий національний митець.

Романтизм — ось ключове слово для розуміння творчої спадщини митця. Серед інших новацій свого часу, романтизм допоміг усвідомити себе, свою особистість як «художника — творця». Т. Шевченко, за допомогою свого вчителя Карла Брюллова залучився до кола петербурзьких «палких романтиків» і вибрав свій власний шлях. Упродовж семи років навчання в Академії з під його пензля, олівця, граверського штихеля, та офортної голки вийшли не лише учнівські, а й зрілі твори. У ранніх графічних і малярських працях українського художника вплив К. Брюллова досить відчутний. Це виявилось, зокрема, в характерній м'якій проробці деталей, за якою стояло ґрунтовне вивчення натури, у доборі і сполученні звучних соковитих кольорів, у ніжній

вибагливій світлотіньовій градації. Від школи Брюллова бере початок делікатна фактура Шевченкових полотен і акварелей, майстерне користування лесуванням, уміння досягати вражаючих переливів світла.

В ранніх творах Т. Шевченко простежуються риси прогресивного романтизму. У ряді портретів ми бачимо прагнення художника підкреслити гармонійну сутність людини, показати її моральну, інтелектуальну й фізичну досконалість. Для нього людина – міра всіх речей. Його ранні портрети позбавлені драматичного відчуття. Жодна тінь душевного неспокою, здається не затьмарює їх облич.

Романтизм вимагав від митця бути в буквальному сенсі художником всього життя – від біографії до свого обліку. Окрилений успіхами, сповнений творчої наснаги, Т. Шевченко малює в цей час свій перший олійний автопортрет. Це дещо романтичний образ поета, що вирвався з тяжкої неволі у широкий світ. Енергійний поворот голови робить композицію динамічною, обличчя відкрите, наче осяяне якимось внутрішнім світлом.

У 1840 році Т. Шевченко видає перший «Кобзар», на фронтисписі якого замість звичайного портрету автора – гравюра: сліпий народний лірник із хлопчиком поводирем. Це зображення настільки відомо (втім, як і все у біографії Т. Шевченко), що не викликало сумнівів із подібністю до автора.

Поступово, але твердо художник стає на шлях створення реалістичної жанрової картини. Його праці цих років: «Циганка-ворожка» (акварель, 1841), «Катерина» (олія, 1842), «Селянська родина» (олія, 1843), офорти з серії «Живописна Україна» (1844), дедалі ясніше говорять про те, що Т. Шевченко бачив своє покликання у створенні картин, які правдиво зображують побут, звичаї, історичне минуле українського народу. Тут ми бачимо, що художник не зупиняється на опанованих в Академії навичках, він чіткіше виявляє свою соціально-критичну позицію, хоча своїми формально-виражальними засобами (розвиток дії, просторове рішення, колорит, предметно-пейзажне оточення) вони належать до романтичного напрямку в живописі.

У своїй «Катерині», Т. Шевченко одним з перших висловив протест проти безправного становища жінки. «Катерина» має риси традиційної української народної картини з її оповідністю, драматичним змістом, навчальним висновком. Є в ній від народної картини й окремі засоби форми – у зображенні, наприклад, пейзажного мотиву, в атрибутах побуту, у соковитому колориті, в компонованні постаті селянина в якому спостерігаємо подібність до козака – Мамає. У композиційному та кольоровому рішенні ще відчувається повна умовність. Однак її ідейне спрямування вказувало новий шлях в розвитку образотворчого реалістичного мистецтва.

У березні 1845 по закінченні Академії мистецтв Т. Шевченко отримав звання некласного, тобто вільного художника, а також свідоцтво на поїздку «для художніх занять» і через декілька днів мав змогу виїхати на Україну. У тому ж році був зарахований на посаду художника Київської Археографічної комісії при університеті. Доручення комісії дало можливість художнику об'їздити більшу частину України.

Сповнений творчих задумів, планів на майбутнє, повернувся художник до Петербургу. Взимку 1844 року він приступив до виконання задуманої ним серії офортів на теми з історії України, українського побуту і пейзажу. Його

рішення виконати задуману серію в офорті було для свого часу сміливим і новим, тому що в Академії, де в цей час панувала класична різцева гравюра, практично офортом не займалися і Т. Шевченкові доводилося цією новою для себе справою займатися майже самостійно. Вивчаючи техніку офорту, він звернувся до Рембрандта, бо його творчість найбільше відповідала прагненню Т. Шевченка до реалізму. Вперше він запроваджує техніку перехресного штриха, що давало можливість тонко моделювати світлотінію. Особливо помітно це в його автопортреті зі свічкою (малюнок 40-х р., який не дійшов до нас), відтвореному в офорті у 1860 році.

Проте 5 квітня 1847 року поета та художника було заарештовано в справі Кирило-Мефодіївського братства. Творчим планам Шевченка як митця не судилося здійснитися. Його було заслано рядовим солдатом у далекі оренбурзькі степи.

За своє життя Т. Шевченка вдалося творчістю змінити культурний код нації. Слава Шевченка пережила добу, в якій він жив. Його безсмертні твори і сьогодні високо цінують прогресивне людство, його ім'я відоме в усьому світі.

Величко Н., 4 курс, спец. «Графический дизайн»

Руководитель: канд. искусств., профессор каф. ГД Сбитнева Н.Ф.

МИНИМАЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ДИЗАЙНЕ ЯПОНИИ XX СТОЛЕТИЯ

Развитие дизайна в Японии протекало в сложном процессе взаимодействия и столкновения всевозможных творческих концепций, экономических, организационных и стилистических форм, как переносимых из Европы и Америки, так и своих, возникающих на базе веками выношенных культурных обычаев, эстетических идей и художественных форм [3]. В результате получилась оригинальная, самобытная визуальная культура, для которой характерна крайне деликатная манера работы с пространством, цветом, формой. В настоящее время тенденции японского дизайна активно интегрированы в мировую культуру. И одним из основных направлений дизайна, привнесённых, в том числе, японскими дизайнерами, является минимализм, — чистые формы, простые линии, отсутствие перегруженности оказались очень созвучными многовековой японской культуре.

Минимализм как направление дизайна отличается отсутствием декора, поиском идеальных пропорций и новых цветовых решений. Для него характерны предельная лаконичность форм, ясность композиции, монохромность, графичность, подчеркивание естественности фактур, работа большими плоскостями. Хотя минимализм как направление искусства и дизайна возник в 1960-х годах, для восточного, в частности японского, дизайна, он был характерен всегда. Скудность и ограниченность природных ресурсов и высокая плотность населения привели к возникновению материальной культуры, которая культивировала ценность малого.

Чувство красоты, характерное для японцев, выраженное в таких концепциях, как *мияби* (утонченное изящество), *моно но аваре* (пафос природы), *ваби* (спокойный вкус) и *саби* (элегантная простота), предполагает мир эстетической и эмоциональной гармонии. Японская культура, которую мы знаем

сегодня, представляет собой результат серии контактов между традиционной японской и иностранными культурами, посредством чего последние были усвоены и гармонично приведены в сочетание с первой. Можно было бы сказать, что некоторые из заслуживающих упоминания характерных черт этого процесса включают в себя гибкость и открытость по отношению к чуждым культурам. Вместо того, чтобы отринуть последние, японцы предпочли привести их в соответствие со своими собственными эстетическими рамками, творчески приспособив под японские потребности [2].

Восточная эстетика руководствуется принципом «все лишнее безобразно». Японский минимализм часто сравнивают с японским трехстрочным стихотворением хокку — простота внешней формы, содержащая глубокий смысл в деталях. Вся концепция минимализма в японском дизайне построена именно на внимании к мельчайшим деталям, которые на общем легком, ненавязчивом фоне создают наполнение. Цветовые решения японских произведений близки к природным: рисовая бумага, водная лилия, зеленый бамбук, розовая сакура. В работе с формой это отказ от всего лишнего, отвлекающего, поэтому в оформлении используется один-два цвета. Предпочтение отдается белому и коричневому тонам, а также светлым природным оттенкам: бежевому, кремовому, молочному. Белый — цвет чистоты, гармонии и безупречности — создает иллюзию бесконечного пространства и невесомости. Темно-коричневый подчеркивает строгость геометрических форм, подразумевает силу земли, стабильность, надежду на процветание. Следуя традициям национальных искусств и ремесел, японские дизайнеры предпочитают построение композиции и организацию пространства вокруг центральной оси, а не асимметричные методы компоновки изображений, принятые у западных мастеров плаката.

Рассмотрев культурные традиции и особенности исторического развития японского дизайна, а также географические и экономические условия, в которых рождалась на свет культура Японии, можно сказать, что они тесно взаимосвязаны. Их синтез привел к рождению культуры, очень трепетно и деликатно относящейся к форме и цвету, при этом наполняющей каждую деталь глубоким смыслом. В результате культурного обмена с Западом возник оригинальный и самобытный минималистичный стиль японского дизайна. Этот стиль, несмотря на свою современность, очень органичен для японской традиции, в которой принято ценить красоту малейших деталей, бережно относиться к пространству и внутреннему миру человека.

Литература:

1. Ващук О.А. Развитие японского графического дизайна в 1950–1990-е годы / Искусствознание: журнал по теории и истории искусства. — М.: Государственный институт искусствознания. — 2011. — 1–2. — С. 520–547.
2. Тадзава Ю. История культуры Японии / Ю. Тадзава, С. Мацубара, С. Окуда, Я. Нагахата. — М.: Мин-во иностранных дел Японии, 1992. — 120 с.: ил.
3. Ковешникова Н.А. Дизайн: история и теория: учеб. пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей / Н.А. Ковешникова. — М.: Омега-Л, 2009. — 224 с.: ил.
4. Современный японский дизайн. — Т.: Taschen, 2009. — 352 с.: ил.
5. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники / В.Ф. Рунге: Учеб. пособие. Издание в двух книгах. Книга вторая. — М.: Архитектура-С, 2007. — 432 с.: ил.

Виноградова М.К., 3 курс, спец. ГД, ХДАДМ

Наук. керівник: доцент кафедри українознавства Мархайчук Н.В.

СПАДЩИНА С.І. ВАСИЛЬКІВСЬКОГО У ХАРКІВСЬКОМУ ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЇ

Самобутня творчість видатного живописця Слобожанщини завжди надихала не одне покоління небайдужих глядачів. Впродовж більше ста років твори Васильківського є яскравим прикладом зв'язку художнього професіоналізму з глибоким світосприйняттям. Сергій Васильківський залишив по собі близько трьох з половиною тисяч творів – головним чином пейзажі, а також кілька історико-побутових композицій і портретів, більше половини з яких зберігаються у колекціях Харківського художнього музею, створеного 1926 року вже після смерті художника.

С. Васильківський усе своє свідоме життя провів у Харкові. Тут він створив твори, більшість з яких присвячено Україні, її природі та традиціям. І хоча під час Другої світової війни багато з робіт було знищено, сьогодні у Харківському художньому музеї – найбільша в країні колекція творів митця, серед яких «Козача левада», «Побачення», «Ловлять снігура», «Дергачі», «Осіній вечір» та інші [2].

«Козача левада» є одним з найкращих експонатів пейзажного жанру ХХМ в українському мистецтві кінця ХІХ ст. Зображення чудового ландшафту: неба у світлих хмарах, напоеного сонцем і повітрям, тісно переплітається з величчю природи [1].

Сюжет картини розгортається послідовно: спочатку небо захоплює глядача своєю красою, потім поступово погляд привертає передній план, де розгортається типовий сільський пейзаж з селянами, що відпочивають у затінку, волами, що п'ють воду з озерця. Завдяки використанню різних фактур картина набуває певної художньої безмежності. Прохолодна гама додає просторової глибини сюжету та підсилює його значимість. Людина не відіграє головної ролі, вона частина природи, лише її елемент, що вказує на цілковиту зосередженість автора на рідному пейзажі. Статичність форм на картині додає відчуття спокою та певної нескінченності часу. Усе завмерло, краса рідного краю залишиться навіки.

Художник мав на меті передати красу простого життя селян у всій її величі, на яку рідко звертають увагу оточуючі. Саме сільські образи є джерелом натхнення Васильківського та своєрідним баченням патріотизму. Адже, де й ще можна побачити справжнє життя народу, його перемоги та труднощі.

Типовий сюжет творів С. Васильківського, що знаходяться у ХХМ — це озброєний козак-вершник в степу або група козаків на сторожі, в кінному поході чи на відпочинку. Значна кількість експонатів, що зберігаються сьогодні у музеї, є відтворенням естетичних ідеалів колишньої епохи і високої майстерності відомого у світі Сергія Васильківського, пейзажі якого вирізняються винятковою розмаїтістю сюжетів і мотивів.

Представник Харківської пейзажної школи, Васильківський, не випадково вважається майстром українського Відродження рубежу ХІХ–ХХ століть. Степові пейзажі, численні у творчій спадщині художника, затишні й обжиті, як і зображені ним околиці сіл, левади, луки, плеса річок, краєвиди Слобожанщини.

Завдяки інвентарним книгам довоєнного часу вдалося встановити цілісну картину кількісного складу збірки, в тому числі і втрачені роботи. Твори Васильківського – це безцінний національний скарб українського народу. Сергій Іванович Васильківський – поет народного малярства з надзвичайною ліричністю пейзажних та історичних творів.

Інтернет-ресурси:

1. Товариство пересувних виставок, історія великого народу [Електронне джерело] <http://www.litopys.com.ua>
2. Харківський художній музей, офіційний сайт [Електронне джерело] <http://artmuseum.kh.ua/>

Виноградова М.К., 3 курс, спец. «Графічний дизайн», ХДАДМ
Наук. керівник: к.і.н., доцент каф. СГД Чадаєва К.Ю.

БАГАТОЛИКЕ СОНЦЕ ДАВНІХ СЛОВ'ЯН: ДАЖБОГ, ХОРС, ЯРИЛО

Постановка проблеми. Сонце завдяки своїй спроможності давати світло та тепло, завжди цінувалося поколіннями людей та давні слов'яни не є виключенням. Адже, сонце є рухомою силою для зміни пори року, так званим мірилом часу, простору та у багатьох народів уособлюється як велика оберігаюча сила. У житті давньої людини сонце займало важливу роль, виступаючи джерелом усього живого на Землі. Саме тому навіть зображення солярних знаків були сповнені силою та магією небесного світила та використовувалися давніми слов'янами для захисту себе та своєї оселі від лихих сил.

Керуючись історичними фактами, солярна символіка пов'язана з духовним і матеріальним щастям людини. Також, давні вірування беруть своє коріння з природи та навколишнього середовища. Сили природи набули людських рис і в такому вигляді дійшли до нашого часу.

Мета досліджень. Чому ж саме солярні символи переважають в слов'янській культурі? Численні елементи солярного культу збереглися до наших днів у фольклорі, народних звичаях та традиціях. У давнину культ сонця посідав помітне місце у віруваннях землеробських народів. В період утворення давньослов'янських держав бог Сонця був верховним божеством, захисником закону, порядку, заступник князівської влади.

Виклад основного матеріалу досліджень. Дажбог є одним з трьох сонячних сил у давній слов'янській релігії. Ім'я сонячного божества сповнено головними ознаками Дажбога як подателя добра, достатку і багатства. Адже, даждь – «дай» і бог – близьке до «багатство» [1]. Дажбог має чотири прояви: Коляда (зимовий), Ярило (весняний), Купало (літній), Мир (осінній). Дажбог цілком пов'язаний з небом, сонцем, як син Сварога (божество небесного вогню та ковальства), він також є богом земного достатку, що символізується врожаєм жита і пшениці. Відомо, що Дажбог зображався з променями навколо голови, крилами. Часто образ Дажбога використовували на вітрилах кораблів.

Наступним елементом солярної трійці є Хорс, охоронець сонячного світила. Хорс вважається божеством ранішнього світу. Сонячний настрій і ім'я бога відображені у багатьох сучасних словах: «хороший», хоровод, хо-

роми. У багатьох народів словом «хоро» позначали сонячний диск та коло. Хорс відповідає за рух і розвиток усього світу: рух зірок і планет [2].

Ярило найбільш відомий серед усіх сонячних богів, його ім'я пов'язано з весняною родючістю, молодістю. Давні слов'яни уявляли його молодим босим парубком, у білій полотняній одежі. Ярило – це заступник сівачів і всіх, хто встає рано, до сходу сонця. Ярило поширює всеправедне світло Дажбога, щоб возвеличити ранішній весняний світ [3].

Висновок: В чому все ж таки полягала різниця трьох сонячних богів? Дажбог протистояв світу темряви та уособлював небесне світло. Він є завжди, навіть у дощовий і похмурий день, коли небо затягнуте хмарами. Хорс – бог сонячного, жовтого світла. Ярило символізує розквіт життєвих сил після довгої зими. Треба вказати, що одним з головних божеств давніх слов'ян був бог Сонця. Він шанувався як податель світла, врожаю, захисник порядку, заступник центральної верховної влади та існував у трьох проявах: Дажбог, Хорс, Ярило. З ним було пов'язано чимало міфів, елементи яких збереглися до наших днів у казках та інших фольклорних творах, святах.

Література:

1. Плачинда С.П. Словник давньоукраїнської міфології: — К.: Укр. письменник, 1993. — 63 с.
2. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М., 1994. С.343–350.
3. Костомаров Н. Слов'янська міфологія. — К.: Либідь, 1994. — 283 с.

Виноградова М.К., 3 курс, спеціальність «Графический дизайн»

Руководитель: к.и.н., доцент кафедры СГД Петрикова В.Т.

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН: ДЕТЕРМИНАЦИЯ ПОНЯТИЯ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

XX век в истории художественной культуры дал миру две совершенно уникальные художественные и технические новации, ставшие со временем полноправными видами искусства – кинематограф и дизайн. В сопоставлении двух стиливых творческих направлений деятельности дизайн стал самым распространенным и самым неожиданным из искусств неугомонно-новаторского XX века. Причинно-следственные связи такого социально-художественного явления заключаются в следующем: принципы дизайна, его продукция, его инновативность сумели соединить извечное стремление каждого человека к красоте окружающих его вещей и пространств с колоссальными производственными возможностями и технологическими требованиями новейшего времени. Дизайн призван синтезировать всю палитру возможностей конкретных видов дизайнерского проектирования. Объекты дизайна, как правило, не единичны, а составляют сложные, нередко динамичные многокомпонентные системы [1, с. 17]. Проект в дизайнерском стиле должен соответствовать современным эстетическим отношениям, которые являются одной из важнейших потребностей человека в освоении окружающего мира. Именно поэтому в XXI веке дискутируется вопрос о целостном усовершенствовании понятия дизайна, так называемого, «универсального дизайна», – дизайна для людей. Универсальный дизайн – это соединение определенных

факторов психологического воздействия: собственно художественных, выстроенных по правилам эмоционально-эстетического формообразования, и закономерностей инженерно-технической композиции, отражающих рациональность прагматической и технологической идеи.

В 1997 году в Северной Каролине в США были разработаны семь принципов универсального дизайна, составляющие его стилевые особенности. Над структурированием принципов работала группа архитекторов, инженеров и дизайнеров, во главе с известным в дизайнерских кругах архитектором Рональдом Мейсом. Содержательная составляющая семи принципов универсального дизайна гласит: равноправное и гибкое использование услуг всеми категориями людей, простое и интуитивное использование оборудования и сопроводительной информации к нему, возможность человека совершить ошибку, использование малых физических усилий при получении услуги или использования оборудования с учетом размера и места используемого пространства [2].

Главная идея универсального дизайна заключается в том, что люди с абсолютно разными социальными возможностями могут одинаково свободно пользоваться услугами, предметами окружающей среды. Дизайн способен удовлетворить потребности массы людей, учитывая его масштабность творческих поисков. Независимо от опыта, возраста и физических возможностей, каждый человек может свободно воспользоваться оборудованием, услугой или программой. Человек должен воспринимать необходимую навигацию, независимо от собственных сенсорных возможностей или условий окружающей среды [3]. Универсальный дизайн минимизирует опасность и предотвращает травматизм вследствие случайных или непреднамеренных действий человека. Использование дизайнерских объектов не должно требовать от человека больших усилий. Люди с разными физическими особенностями должны иметь достаточно комфортные условия для свободного использования оборудования в повседневности.

Следует резюмировать, что универсальный дизайн создан для проектирования мира исходя из закономерностей его самоорганизации, а не следуя субъективным поискам идеального. Опираясь на знание реальных прагматических потребностей общества, функциональных особенностей жизненных процессов и учета новейших достижений в сфере художественного творчества, дизайн становится составляющей культуротворчества художника, с использованием как традиционного искусства, так и новаторского дизайнерского творчества.

Универсальный дизайн направлен на проектирование мира удобного для каждого. Главная социальная цель использования универсального дизайна заключается в достижении равенства в реализации возможностей существовать в среде прекрасного. Не оставляет без внимания универсальный дизайн и людей, с ограниченными возможностями, давая им возможность участия в социальной активной среде общества через устранение художественных и технологических барьеров, которые существуют сегодня на пути создания комфортной окружающей среды.

Литература:

1. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник/ Г.Б. Минервин, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов и др. – М.: «Архитектура-С», 2004. – 288 с., ил.
2. Универсальный дизайн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ud.org.ua/>
3. Доступность и универсальный дизайн: учебно-методическое пособие [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://issuu.com/napd/docs>

Виноградова М., 3 курс, спец. ГД, ХДАДМ

Наук. керівник: доцент Супрун О.Д.

РОЛЬ СВІТЛА В ФОТОГРАФІЇ

Фотографія є засобом пізнання навколишнього світу, інструментом для перенесення власного бачення життя на фотоплівку або електронний файл. Існуючи понад 170 років з появи першого «відбитка», створеного за допомогою світлочутливої системи, фотографія постійно розвивається, прокладаючи нові шляхи у вдосконаленні будь-якого кадру. Окреме місце займає мистецтво використання світла в фотографії. Фотографічне зображення з'являється на світлочутливих системах внаслідок впливу на них світла, але саме світло, також, є найважливішим образотворчим прийомом у фотографії.

Адже, розподіл освітлених і затемнених місць на об'єкті зйомки багато в чому визначає не тільки передачу на плоскому зображенні форм предметів, але і надає знімкам певну виразність та робить їх цікавими для глядачів [3]. Залежно від кількості світла та його спрямованості розрізняють: спрямоване, розсіяне і комбіноване (сукупність спрямованого та розсіяного світла).

Спрямоване світло – це світло, яке дає на об'єкті різко виражені тіні і в деяких випадках блики, воно висвітлює тільки поверхні об'єкта, звернені до джерела світла [2]. Решта його поверхні знаходяться в тіні. На фотографії фактура освітлених поверхонь об'єкта буде відтворена досить точно. Ділянки об'єкта у тінях вийдуть глибоко чорними, фактура буде відсутня. Розсіяне світло рівномірно й однаково висвітлює всі поверхні об'єкта, внаслідок чого на них відсутні тіні, відблиски та рефлекси. Але через відсутність тіней та напівтіней об'єкт може здаватися майже плоским.

Варто пам'ятати, що усі джерела світла в залежності від походження та особливостей створюваного ними освітлення можна розділити на природні та штучні. К першим відносять сонячні промені та небо, до других: різноманітні освітлювальні вироби, створені людиною. Однак, на відміну від зйомки при природному освітленні, коли фотограф не в змозі управляти джерелами світла, регулювати їх силу і змінювати їх просторове положення, зйомка з використанням різних освітлювальних засобів надає більше можливостей для створення потрібної атмосфери знімка [3]. Але, існують певні особливості роботи зі штучними джерелами, якщо відстань між освітлювачем та об'єктом збільшити вдвічі, то освітленість об'єкту зменшиться учетверо.

У більшості випадків для рельєфного відтворення форм предметів застосовують бокове або передньо-бокове світло, яке, найбільш звично

для нашого ока. Верхнє освітлення спрямованим світлом підкреслює тривимірність об'єкта. Освітлення об'єкта знизу практично не зустрічається в природних умовах і тому сприймається як неприродне явище, але у певних випадках використовується для збагачення динамічних кадрів [3].

Треба вказати, що переднє освітлення є плоским, тому його краще використовувати в ілюстративних цілях. При бічному освітленні світло падає на предмет збоку. Такий світ відкидає чіткі тіні на предмет і створює виразний контраст між світлом і тінню [1]. Контрове світло, дає лінію світлового контура, яка може розширюватися при збільшенні інтенсивності або видаленні джерела світла від об'єкта та використовується, коли необхідно передати чіткий контур об'єкта, а не його внутрішній об'єм, наприклад при зйомці силуетів.

Виходячи з викладеного, світло займає важливе місце у моделюванні цілісної картини певного сюжету. Уся багатогранність засобів та шляхів виявлення форми та об'єму предметів допомагає фотографу реалізувати бажану «картинку» найзручнішими та технічно вірними інструментами.

Література:

1. Освещение и его эффекты, Sony Global [Електронне джерело] <http://www.sony.net>.
2. Постановка світла [Електронне джерело] <http://simkov.ru>.
3. Стародуб Д.О. Азбука фотографії. – К.: Техніка, 1980. – 279 с.

Вишнєвецька Н.О., 3 курс, спец. «Реставрація станкового та монументального живопису»

Керівник: викладач каф. українознавства Токар М. І.

ІКОНОПИС ЯК ВИД ЖИВОПИСУ. ЗАСНУВАННЯ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ІКОНОПИСУ

Іконопис – це не просто стиль живопису, творчий напрямок чи спосіб заробітку. Це, насамперед, вид служіння Церкві Христовій. Це мова ліній, фарб, символів православного богослов'я, де немає нічого випадкового і надуманого.

Ікона самою своєю живою присутністю і своєю формою, змістом та стилем свідчить про перевтілення людського життя, коли до нього торкається Божа милість. Лінії перспективи в іконі зводяться до купи аж за гладачем. І тим самим, разом із стилізовано зображеними персонами, він стає ніби “співучасником подій”, представлених в іконі, змінюється і відновлюється у світі святої любові, маючи можливість усвідомити роль усього створеного з погляду вічності.

Ікона (грецьк. – зображення, опис) – символ Христа та святих. Ікони почали малювати з II ст. н.е. Перші ікони були привезені до Київської Русі з Візантії та Болгарії, а в кінці XI ст. з'явилися власні. Мистецтво іконопису мало свої особливості, що відрізняли його від монументальних розписів. В іконі обмежений простір, який вимагає зосередження на створенні психологічного образу, знаходженні найвиразніших композицій та колористичних рішень. Творів давньоруського іконопису збереглося дуже мало.

Становлення давньоруського іконопису припадає на II пол. XI — поч. XII ст. У Києво-Печерському патерику розповідається про перших русь-

ких іконописців – Григорія та Аліпія. Відомою в той час була Печерська іконописна майстерня, у якій писав Аліпій, що пройшов школу візантійських майстрів. У Києві сформувалася іконографія перших руських «святих» — Бориса і Гліба, уявлення про яку дає ікона «Борис і Гліб».

На межі XII-XIIIст. зміцнюється давньоруський живопис та іконопис набуває власної художньої мови: образи святих наповнюються поетичністю, людяністю. З'являються ікони із зображенням перших «святих» – Бориса і Гліба.

В іконописі зникло слово “лице”, тому що в іконі не йде мова про форму носа і колір очей, про зморшки. Не земний, а духовний образ бачить болящий, не лице, а лик, відокремлений від усього випадкового і своєчасного. Ікона має свої засоби зображення: внутрішній стан передається через очі, вуста, жести рук. Український іконопис своїми коренями сягає візантійської традиції, зберігаючи усталені іконографічні типи сюжетів та композицій, техніку і пов'язану з нею термінологію.

Зважаючи на вище викладене, можна стверджувати, що православна ікона – це образ, що втілив слово Боже. Треба пам'ятати, що основне призначення ікони – молитовне. Розглядати ікону лише з мистецтвознавчої сторони, як шедевр образотворчого мистецтва – не можна, це аморально, тому що це святий образ Первообразу зображений у фарбах.

Література:

1. Історія української культури / За ред. Андрійченка В.С. – К., 2000.
2. Українська та зарубіжна культура. Посібник / За ред. Козири І. – К., 2001.
3. Алпагов М.В. «Древнерусская иконопись». – М., 1984.
4. Доктор Богословия Архиепископ Сергей Спасский «О почитании икон». – С.-П., 1995.

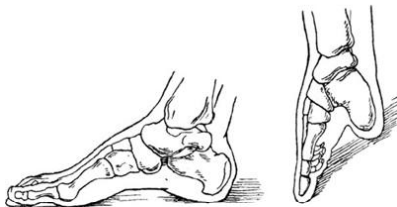
Вовченко А. А., спец. “Дизайн інтер'єра”

Руководитель: профессор кафедры скульптуры Наталуха И. Н.

ЖЕРТВЫ МОДЫ

На протяжении всего существования человечества наблюдается неугасающий интерес к женской красоте. Каждый народ, с о свойственной ему неповторимой этнической культурой, определял и понимал красоты по-своему и формировал свой, оригинальный идеал женской красоты, который становился каноном на долгие годы.

В Древнем Китае особенно важным признаком красоты женщины считалась неправдоподобно крошечная ножка. Всем без исключения девочкам с самого младенчества туго бинтовали стопу, доставляя тем самым ребенку огромные страдания. Когда девушка вырастала, ее ножка была полностью деформированной, зато оставалась крошечной, как у ребенка. Причем, чем более знатной и богатой была девочка, тем сильнее бинтовались ее ножки. Пеленание ног грозило серьезными последствиями для здоровья. В ступнях



нарушалась нормальная циркуляция крови, что нередко приводило к гангрене. Ногти врастали в кожу, ступня покрывалась мозолями. От ног исходил ужасный запах. Из-за постоянной нагрузки на бедра и ягодицы те отекали, поэтому мужчины называли их “сладострастными”. Кроме того, женщина с покалеченными ногами вела сидячий образ жизни, что тоже приводило к проблемам.

Такой обычай появился еще при династии Тан, в IX веке, и просуществовала до середины XX-го столетия, пока его полностью не искоренили коммунисты. Если в древние времена пеленать ноги начали представители высших слоев общества, то потом эта практика распространилась даже среди бедных крестьян, ведь в Китае было не принято, чтобы женщина занималась сельскохозяйственными работами. И именно в деревнях пеленание ног отмерло в последнюю очередь.

У некоторых народов считается красивой женщина с очень длинной шеей. Так, женщины народа падонг, или каян, живущего в Мьянме и Таиланде, вытягивают шеи с помощью металлических обручей. Примерно с пятилетнего возраста девочкам начинают надевать на шею медные спирали.



Постепенно количество колец увеличивается, пока не достигнет пары десятков. Взрослая женщина может носить на себе четыре-пять килограммов таких колец. При этом сама шея почти не удлиняется. Рентгеновские снимки показали, что деформируется плечевая зона. Под тяжестью колец опускается плечевой пояс, который крепится к скелету с помощью одного только сустава. Иногда спирали делают слишком высокими, и женщина не может поворачивать или наклонять голову и постоянно приподнимает подбородок. Если снять эти кольца, то шея может сломаться, так как за время ношения украшения мышцы атрофируются и уже не могут поддерживать позвоночник.

В начале XIX века маятник культуры качнулся в обратную сторону. На смену невесомым тканям пришли массивные наряды и подчеркнутая искусственность. Самыми ужасными последствиями обернулась мода на тонкую, “осиную” талию. Женский силуэт должен был напоминать по форме песочные часы. Для этого туловище жестоко затягивалось в корсет. Дыхательную функцию выполняла только верхняя часть легких, в то время как нижняя часть наполнялась слизью. Таких женщин мучил постоянный кашель. Кроме того, недостаточная работа легких снижала содержание кислорода в крови и, как следствие, влияла на работу сердца и вызывала анемию. Вследствие длительного ношения корсета у женщин сдавливались и смещались внутренние органы. Сдавливается и смещается печень, желудок и кишечник, причем первая нередко претерпевает местами рубцовое перерождение, а другие органы, оттесненные вниз, давят на органы тазовой

полости и на крупные брюшные сосуды. Усиленные движения (танцы, езда на велосипеде), при туго стянутом корсете, нередко бывали причиной внезапной смерти.

Выше приведены одни из самых негативных традиций и идеалов, последствиями которых часто были летальные исходы. В современном мире также существует мода, приводящая к плачевным результатам. В погоне за внешностью «с обложки журнала» девушки стремятся к излишней худобе. Как следствие развиваются смертельные болезни. Одна из них - анорексия. Это очень серьезное и опасное психическое заболевание: примерно каждый пятый больной погибает от вторичных нарушений в организме, вызванных голоданием.

В погоне за модой всегда следует помнить о своем здоровье.

Литература:

1. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – М., 1971.
2. Авилова И.К., Лупарева Е.А. Известия Восточного института.

Вовченко А. А., 2 курс, спец. «ДИ»

Руководитель: Кривуц С. В., преподаватель кафедры «Дизайн интерьера»

АЛЬТЕРНАТИВНЫЙ ВАРИАНТ ТРАДИЦИОННОМУ ПВХ

Одной из основных проблем современной экологии являются горы мусора, неспособные к саморазложению, как органические вещества. Такими “вечными” предметами являются изделия из пластмассы, которые встречаются на каждом шагу в повседневной жизни. Полный объем пластиковых отходов составляют более 3 млн. тон в год и переработка их почти не осуществляется. Пластик – это органический материал, основой которого являются синтетические или природные высокомолекулярные полимеры. К основным характеристикам пластика относятся: нечувствительность к влажности, устойчивость к действию сильных кислот и оснований. Этот материал практичен в использовании, но губителен для окружающей среды.

Идея производства безотходного пластика давно привлекла ученых всего мира. Это связано с повышенным вниманием к экологии окружающей среды и ограниченными природными и нефтяными ресурсами. По мнению ученых, биоразлагаемый пластмасс – хорошая альтернатива пластику на нефтяной основе. Химики английской фирмы «Ай-си-ай» создали пластик, который полностью разрушается, будучи выброшенным на свалку. Этот пластик, получил название «биопол». Основой для биопола служит глюкоза, получаемая из сахарной свеклы или зерна. Пластик разрушается в течение нескольких недель плесневелыми грибами и почвенными бактериями. Недостаток биопола – его высокая стоимость, он примерно в восемь раз дороже «нефтяных» пластмасс, применяемых сейчас для изготовления упаковок, загрязняющих окружающую среду. В связи с этим, проект “Экоматериалс” разработал новый способ создания биопластика. В его состав входит протеин, полученный из молочной сыворотки. В результате этот пластик разлагается ферментами. Жидкую сыворотку, собранную на фабриках, филь-



Рис.1. Эскизное предложение павильона по продаже экологически чистых продуктов: материал изготовления – металл, экологически чистый ПВХ

труют и выпаривают, получая чистый белок. Раствор этого белка наносится тонким слоем в процессе изготовления пластиковой плёнки, что делает её воздухо- и водонепроницаемой. Это защищает упакованные продукты и позволяет впоследствии разделить пластик на отдельные компоненты для переработки. Это большое преимущество перед обычным пластиком, который производится из невозобновляемых углеводородных материалов и не разлагается в природных условиях многие сотни лет.

Промышленное производство пластика из сыворотки должно начаться в ближайшие два года, это позволит создавать биоразлагаемые плёнки, пакеты и иную экологичную пищевую упаковку.

При реализации проекта торговой площадки по продаже натуральных продуктов предлагается использовать экологически чистый ПВХ. При частом его использовании в средовом дизайне такой пластик станет основой для изготовления самых разных форм, предметов, и, таким образом, не будет вредить окружающей среде после окончания его эксплуатации.

Источники:

1. Соловьев Л.П., Булкин В.В., Шарапов Р.В. Существование человека в рамках техносферы // Машиностроение и безопасность жизнедеятельности. / Научный журнал «Машиностроение и безопасность жизнедеятельности».–№1 (11) – 2012.
2. Обзор технологии получения биоразлагаемых пластиков. [Эл. ресурс] – Режим доступа: <http://www.simplexnn.ru/?id=8543>
3. Шарапов Р.В. Глобальные экологические катастрофы: миф или реальность? / Научный журнал «Машиностроение и безопасность жизнедеятельности».– №2 (10) – 2010. [Эл. ресурс] – Режим доступа: <http://www.simplexnn.ru>

Вовченко А. А., спец. «Дизайн интерьера»

Руководители: Подлесная О. В., Икол И.М., преподаватели кафедры «Дизайн интерьера»

ИСКУССТВЕННЫЙ КАМЕНЬ

Каменные кладки активно использовались со времен средневековья. В этот период камень был главным материалом для строительства благодаря своим характеристикам.

Искусственный камень – это полноценная имитация натурального природного камня и изделий из него с применением современных натуральных или синтетических материалов по специальным технологиям. Предметы, изготовленные из высококачественного искусственного камня, вызывают полную иллюзию натуральности, как визуально (сочетание цвета, фактуры, блеска), так и на ощупь.

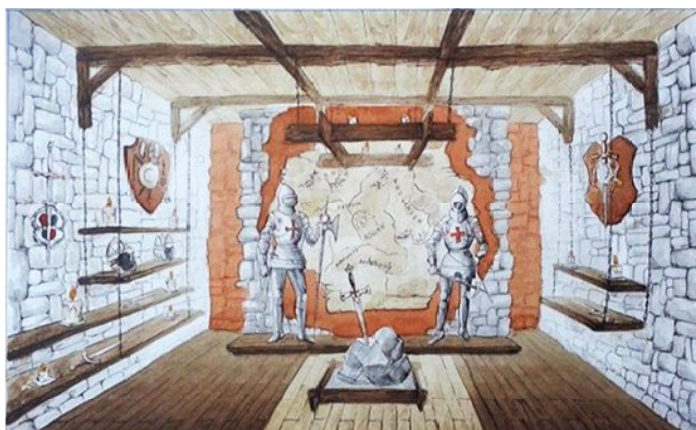


Существует мнение, будто искусственный камень - лишь дешёвый заменитель своего природного аналога. В ряде случаев это действительно так: например, когда речь идёт о ювелирных украшениях. Но искусственный облицовочный камень во многом превосходит натуральный материал. В зависимости от области применения, технологи по искусственному камню используют специальные материалы с заранее заданными свойствами, поэтому очень часто изделия из такого камня обладают набором достоинств. Вот несколько примеров:

Натуральный гранит и красная керамика нередко обладают повышенной радиоактивностью - искусственный материал избавлен от этого недостатка. Искусственный мрамор и малахит гораздо прочнее своих природных аналогов. А еще, он обычно тёплый на ощупь в отличие от натурального - зимой это качество высоко ценится любителями «каменных» интерьеров. Натуральный камень, при всей своей красоте, очень тяжёл. Часто его плотность превышает 3-3,5 г/куб.см. Искусственный камень, как правило, в 2-3 раза легче.

В природе существуют невероятно красивые разновидности камней, которые встречаются лишь в одном или нескольких местах на Земле (розовый гранит, малахит, некоторые виды яшмы, чароит). Стоимость их крайне

<i>Материал</i>	<i>Вес</i>	<i>Прочность</i>	<i>Вредность</i>	<i>Обработка</i>	<i>Стоимость</i>
Искусственный камень	Легкий	Высокопрочный	-	Легко обрабатыв.	Дешевле
Натуральный камень	Тяжелый	Хрупкий	Радиакт. холодность	Трудный в обработке	Дороже



высока. В подобных случаях, искусственный камень-заменитель: единственно разумный компромисс между ценой и полученным результатом, особенно если визуально отличить «подделку» от природы не так-то и просто. Искусственному камню можно придать любую мыслимую форму.

Для производства искусственного камня применяются самые разные материалы: специальные пластмассы, стекло, некоторые сорта синтетических смол (полиэфирные и акриловые), композиции на основе портландцемента и гипса, и даже переплавленные натуральные камни.

На сегодняшний день, благодаря современным материалам и технологиям производства достаточно легко с помощью камня воссоздать средневековую атмосферу в интерьере. Так, например, в проекте магазина средневекового оружия предлагается создать имитацию каменных стен с помощью искусственного камня.

Интернет-источник: <http://zikam.ru/>

Вознюк С., 4 курс, спец. «ГД»

Руководитель: канд. искусствоведения, профессор каф. ГД Сбитнева Н.Ф.

ОПТИЧЕСКИЕ ИЛЛЮЗИИ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

С оптическими иллюзиями мы часто встречаемся в повседневной жизни. Это могут быть естественные оптические иллюзии — миражи. Много дорожных аварий происходит на перекрестках в сумерках или ночью, когда водители принимают свет светофора за свет обычного фонаря. Подобрав правильный рисунок на обоях, мы можем зрительно расширить небольшую комнату. Выбрав нужную расцветку ткани, можно скрыть недостатки своей фигуры [1]. Дизайнеры могут создать рекламу, которая привлечет внимание даже незаинтересованных лиц.

Оптическая иллюзия (зрительная иллюзия) — ошибка в зрительном восприятии, вызванная неточностью или неадекватностью процессов неосознаваемой коррекции зрительного образа (лунная иллюзия, неверная оценка

длины отрезков, величины углов или цвета изображённого объекта, иллюзии движения, «иллюзия отсутствия объекта» — баннерная слепота и др.), а также физическими причинами («сплюснутая Луна», «сломанная ложка» в стакане с водой и т.п.). Причины оптических иллюзий исследуют как при рассмотрении физиологии зрения, так и в рамках изучения психологии зрительного восприятия. Оптической иллюзией называется не соответствующее действительности представление видимого явления или предмета вследствие строения нашего зрительного аппарата. Попросту говоря — это неверное представление реальности [3]

Почему возникают оптические иллюзии? Зрительный аппарат человека — сложно устроенная система со вполне определенным пределом функциональных возможностей. В неё входят: глаза, нервные клетки, по которым сигнал передаётся от глаза к мозгу, и часть мозга, отвечающая за зрительное восприятие [2].

Оптическое искусство — искусство оптических иллюзий, опирающееся на особенности визуального восприятия. Одна из разновидностей кинетического искусства — Оп-арт — стремится к достижению иллюзии движения неподвижного объекта путем психофизиологического воздействия на зрителей, их активизации [5]. В отличие от кинетического искусства, произведение и зритель неподвижны. Искомый оптический эффект строится на контрапункте напряженного художественного восприятия, требующего концентрации зрительского внимания, и фактической неподвижности артефакта. Эстетическая специфика заключается в замене классической перспективы многофокусным видением виртуального оптического пространства. Движение в нем всегда виртуально, а не реально: визуализируется сама его идея, создается иллюзия «ожившего пространства», плоскостное восприятие картины разрушается [4]

Оптические иллюзии широко используются в графическом дизайне, беспрочно привлекающие внимание потребителя, все чаще появляются не только в журнальной рекламе, но и на больших, наружных форматах. Идеи, действительно, эффектные, но уже в какой-то степени предсказуемые, в то время как в малом размере у такого приема жизненный срок выглядит более долгоиграющим. Необходимо аккуратно применять зрительные иллюзии в рекламе, избегать двух крайностей: манипуляций и «слишком креативной» работы (могут запомнить только идею, а не марку; могут не понять идею вообще). Хорошо продуманная зрительная иллюзия может стать основным элементом успешного фирменного стиля.

Использование оптических иллюзий в рекламе — это беспрочно привлекательный ход с точки зрения привлечения внимания, но некоторые из типов зрительных иллюзий довольно сложно применить при создании рекламных объявлений. Это новое направление по сравнению с более традиционными приемами, поэтому, изучив и проанализировав возможности зрительных иллюзий, можно найти не один действенный способ создать качественную, яркую и эффективную рекламу.

Можно сделать вывод, что понимание сущности оптических иллюзий и процесса восприятия человека — необходимый и мощный инструмент для дизайнера. Переняв от оптического искусства приемы работы с плоскост-

ними геометричними фігурами, цветовими і тональними контрастами, дизайнери створюють різні продукти графічного дизайну. Оптичні ілюзії можуть стати цінним інструментом для привертання уваги глядача, будь то логотип компанії або плакат. Подібний підхід дизайну в останнє час стає все більш популярним, так як він робить стандартне зображення розважальною загадкою, змушує зупинитися і задуматися.

Література:

1. Артамонов І.Д. Ілюзії зору / І.Д. Артамонов — К.: Знання-Прес, 1969. — 123 с.
2. Бхаскаран Л. Дизайн і час: стилі і напрями в сучасному мистецтві і архітектурі / пер. з англ. І.Д. Гольбиної / Л. Бхаскаран — М.: Арт-Родник, 2006. — 256 с.
3. Вадимов А.А, Тривас М.А. Ілюзії зору / А.А. Вадимов, М.А. Тривас — М.: Наука, 1971. — 38 с.
4. Луїзов А.В. Колір і світ / А.В. Луїзов — Л.: Енергоатоміздат, 1989. — 256 с.
5. Ачкасов І. Оп-арт: [Електронний ресурс] / І. Ачкасов; im-possible.info, 2002. — Режим доступу до журн.: <http://im-possible.info/russian/articles/opart/opart.html>, вільний. — Загл. з екрана.

Волочієнко В.В., 4 курс, спец. «ДІ»

Керівник: викладач кафедри «Дизайн інтер'єру» Підлісна О.В.

ПРОЕКТУВАННЯ БЕЗБАР'ЄРНОГО СЕРЕДОВИЩА В ІНТЕР'ЄРАХ МЕДИЧНИХ ЗАКЛАДІВ

На сьогодні вже ніхто не може здивуватися ситуаціям, при яких людина втрачає працездатність, або можливість просто виконувати щоденні обов'язки. Згідно інформації комітету ВР з питань охорони здоров'я, в Україні проживає більш ніж 2,8 мільйони людей зі статусом інвалідності. Найпоширенішими хворобами, що призводять до цього, є хвороби системи кровообігу (24,4%), новоутворення (20%), хвороби кістково-м'язової системи (11,1%), хвороби очей (3, 7%), ендокринні хвороби, розлади харчування та порушення обміну речовин (4,2%). Тому, питання про створення безбар'єрного середовища в інтер'єрах медичних закладів є актуальним для лікарень всіх напрямків та галузей праці. Архітектори та дизайнери по всьому світу вчать проектувати середовище з урахуванням потреб осіб з обмеженими можливостями (далі ООМ): інвалідів, людей з обмеженими здатностями до пересування (вагітних, травмованих, дітей дошкільного віку, дорослих з дітьми), а також людей з хронічними захворюваннями.

Основною метою створення безбар'єрного середовища є створення делікатного та стимулюючого простору, що забезпечує людину можливістю до самообслуговування та трудової діяльності. При проектуванні є необхідним виконання наступних задач: визначення послідовності функціональних та технологічних процесів; організація комунікаційних та функціональних зон; встановлення характеру зв'язку між окремими зонами; зведення номенклатури обладнання та меблів з урахуванням антропометричних

*Рис.1. Вестибюль
національного
інституту терапії
ім. Л.Т. Малої*



*Рис.2. Аптека
Плацебо в Афінах*



особливостей різних людей; використання інформаційних прийомів для осіб з обмеженими можливостями.

На сьогоднішній день, є велика кількість розробок, що можуть зробити інтер'єр доступним для будь-кого.

До таких об'єктів відносяться: пандуси, сходові рампи що змінюються та рухаються, перила, ескалатори та ліфти. Для осіб з обмеженнями зору на перилах розташовують інформацію, що виконується шрифтом Брайля, а на підлозі – направляючі з гумового покриття. В місцях інформаційних зон можливе використання різноманітних характеристик кольору та освітлення. Використання, тонально контрастних до фону, білого, зеленого та жовтого кольорів, буде краще сприйматися більшістю людей з частковим або повним дальтонізмом. Це також приверне увагу людей з порушеннями слухового апарату.

Одним з прикладів використання безбар'єрного принципу проектування є Аптека Плацебо (Placebo Pharmacy) в Афінах. Кругла в плані будівля формує спіральний простір інтер'єру аптеки, де центральною зоною стає каса та стійка консультанту. Маршрут руху всередині інтер'єру підкреслюється стрічкою на підлозі виконаної з рельєфного гумового покриття. Ця стрічка є інформаційною для відвідувачів, попереджує про повороти та перешкоди. Всі форми, що використовуються в інтер'єрі – прості та обтічні. Планування торговельного обладнання та сходів, що формують спіраль, надають відчуття прискореного руху. Зовнішня частина фасаду виконана з перфорацією по металу шрифтом Брайля, що відображає спрямування закладу та надавані послуги. Взагалі це громадське приміщення яке вдало комбінує в собі як

комфортне середовище для простого відвідувача, так і зручність для осіб з обмеженими можливостями.

З наведеного прикладу та існуючої інформації можна зробити висновки щодо характеристик планування приміщень медичних закладів: 1) Просте центричне або симетричне розташування функціональних зон, виключення місць створення натовпу; 2) Ергономічні співвідношення проїомів, коридорів, поручнів, пандусів та меблів для ООМ; 3) Застосування різноманітних інформаційних засобів для різних типів ООМ; 4) Використання звукоізоляційних та дрібнопористих матеріалів; 5) Вживання особливостей кольору, для акцентування важливих зон; 6) Створення освітлення в приміщенні близьке до природного.

Усі ці характеристики пропонується використати в проєкті дизайну інтер'єрів Інституту терапії ім. Малої в місті Харкові. В даному інтер'єрі, можна побачити використання пандусів, перил, смуг що спрямовують, спеціалізовані інформаційні стенди та знаки.

Висновок: використання спеціальних об'єктів для обслуговування ООМ сприяє покращенню як функціональних та естетичних характеристик інтер'єрного простору, і є необхідним на сьогодні в рішення спеціалізованих медичних закладів.

Література:

1. УДК 728.1.011.17-056.24 – Рекомендации по проектированию окружающей среды, зданий и сооружений с учетом потребностей инвалидов и других маломобильных групп населения: Вып. 1. Общие положения/ Минстрой России, Минсоцзащиты России, АО ЦНИИЭП им. Б.С. Мезенцева. — М.: ГП ЦПП, 1996.— 52 с.
2. Стаття – Лозовская, Н.А. «Доступность среды как образ жизни» – 2003г. Архитектура и строительство. – №5. –22-25 с.

Гайдук Д. А., 3 курс, спец. «ПД»

Наук. керівник: професор каф. українознавства Щербина Е. Б.

ПРОБЛЕМИ ФАХОВОГО МОВЛЕННЯ ТА ШЛЯХИ ЇХ РОЗВ'ЯЗАННЯ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Мало одного знання – треба застосувати його;

Мало хотіти – треба діяти.

В. Гете

Культура мовлення, зокрема усного і писемного, – одне із нагальних питань, яке постало перед сучасними студентами в умовах розбудови незалежної України і пов'язаного з ним процесу національного відродження, розвитку самобутньої української культури, складовою якої є рідна мова.

Невід'ємною ознакою освіченої, всебічно розвиненої людини є висока мовна культура, тобто вміння активно використовувати як знаряддя спілкування сучасну літературну мову з усім багатством виражальних засобів та властивими літературній мові нормами. Також не слід забувати таку важливу річ, як фахове мовлення.

Українське професійне мовлення перебуває на етапі становлення, унормування. Йому властиві ознаки, що визначають рівень культури усного

й писемного ділового мовлення: правильність, комунікативна досконалість, аргументованість, доцільність, стислість, точність.

Специфіка професійного мовлення полягає в обслуговуванні сфери виробничих відносин, потреб спілкування між представниками однієї професії. Кожна галузь науки має свої мовленнєві особливості, що виражаються в специфічній фаховій термінології, мовних кліше, професіоналізмах і утворюють мову фахової галузі.

Сьогодні однією з актуальних проблем є розвиток комунікативної культури молоді. Особливої уваги, на наш погляд, потребують діючі програми з української мови та культури мовлення. Адже повсюди, замість того, щоб вивчати мову у всьому розвої її духовної сутності, вивчають граматику. Знання граматики самі по собі не спроможні забезпечити належний рівень володіння мовою. Навчальна програма не передбачає завдань, які розвивали б мислення, уяву, емоційну сферу, зрештою, саме мовлення.

Серед проблем, пов'язаних з розбудовою українських термінів, що містять специфічні національномовні риси, на сьогодні можемо виокремити принаймні чотири: 1) опрацювання критеріїв знеросійшення сучасних терміносистем, у зв'язку з чим вимагає опрацювання проблема росіянізму в українській термінології; 2) виявлення англіцизмів (американізмів) у різних терміносистемах і наукове обґрунтування доцільності їх ужитку; 3) з'ясування ролі й місця інтернаціоналізмів та їх національних відповідників у різних терміносистемах; 4) орфографічні й орфографічні проблеми.

Вирішення проблеми формування професійно-мовленнєвої компетентності майбутніх професіоналів в системі вищої освіти вимагає розробки теоретико-методологічної стратегії в умовах нової педагогічної парадигми, яка ґрунтується на ідеях модернізації, гуманізації й гуманітаризації освіти.

Під час професійної підготовки студентів слід враховувати таку особливість професійної діяльності, як удосконалення теоретичного змісту матеріалу математичних та гуманітарних дисциплін для забезпечення мотивації навчального процесу; збільшення завдань, що мають професійну спрямованість для відповідності змісту навчального процесу майбутній професійній діяльності студентів; відповідність змісту курсів математичних та гуманітарних дисциплін не тільки навчальним цілям цих дисциплін, але й перспективам застосування отриманих студентами знань у майбутній професійній діяльності, забезпечення новою літературою, яка б збагачувала термінологію фахівця.

Інтернет-ресурси:

1. Специфіка мовлення фахівця (відповідно до напрямку підготовки) [Електронний ресурс] / Навчальні матеріали онлайн. – Режим доступу: <http://studall.org/all-116325.html>, вільний загол. з екрану.
2. Професійна сфера як інтеграція офіційно-ділового, наукового і розмовного стилів. [Електронний ресурс] / Лекції.нет. – Режим доступу: <http://lektsii.net/1-91430.html>, вільний загол. з екрану.
3. Культура мовлення та професія. [Електронний ресурс] / Славутицька Асоціація Шкільних Бібліотекарів. – Режим доступу: <http://sas1.at.ua/index/0-77>, вільний загол. з екрану.

Гахова А.Ю., магистрант кафедры «Дизайн тканей и одежды», ХГАДИ
Научный консультант: доцент кафедры ДО Мархайчук Н.В.

«БАВАРСКИЙ СТИЛЬ» КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ЭТНИЧЕСКОГО СТИЛЯ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ

Этнический стиль является не только самобытным направлением в моде. Его проявления свидетельствуют о духе глобализации в современном мире.

Этно-стиль в одежде, иначе говоря «этнический стиль», появился (как самобытный стиль) в 60-е годы XX века. Но история его, строящаяся на бунтарстве и противопоставлении, имеет свои истоки с начала XX века.

В 1910-х гг. французский модельер Поль Пуаре одним из первых начал создавать коллекции в этническом стиле. Вдохновленный постановкой русского балета «Шехерезада» С.П. Дягилева в Париже, эскизы к костюмам которого подготовил художник Леон Бакст (Leon Bakst), он создает женскую коллекцию в восточном стиле [2]. Первые использования этнических мотивов, в виде расшитых платьев со славянским мотивом, можно проследить в коллекциях Коко Шанель 1920-1930-х гг., что впоследствии привело к выпуску в 1922 г. линию бижутерии от Шанель с использованием русских и восточных мотивов, а также с символикой французского Средневековья и итальянского Ренессанса [1]. В 1946 году Филип Миллер (Philip Miller), вдохновленный культурой индейцев, основал в Миннесоте бренд Minnetonka Moccasin. В своем проекте он в полной мере отобразил многовековую культуру и традиции коренного населения Америки, посредством использования материалов и усовершенствуя технологию изготовления обуви индейцев [2].

В конце 1960-х гг. широко распространился стиль хиппи, которые предпочитали одежду ярких цветов с крупными орнаментами, совмещая её с большим количеством украшений, созданных из натуральных материалов ручным способом. В последствии чего стиль хиппи вдохновил дизайнеров на создание этнических комплектов с колоритными узорами, кроем, оттенками, присущими костюмам определенных народностей.

В течении интернационализации моды существует стремление каждого народа сохранить неповторимость своей культуры, запечатлеть её особенности, в том числе и в одежде. Несмотря на динамизм социальных процессов, их унификацию, усиление роли общечеловеческих ценностей, происходит нарастание субъективной этничности, рост значимости этнического самознания, повышение внимания к материальным и духовным ценностям, созданным народной культурой. Поэтому вариации этно-стили разнообразны и включают в себя множество характерных и неповторимых особенностей.

Египетские мотивы могут проектироваться за счет кроя или принтов на ткани, а именно - геометрические узоры (в частности, иероглифы), гравировки с образами сверхъестественных существ, богов, фараонов, пирамид, а также изображения жуков-скарабеев и стилизованные образы животных. Для кроя характерны прямые линии и геометрические фигуры: ромб, треугольник, трапеция. *Греческие* мотивы в одежде обычно сопровождаются растительными узорами. Характерной особенностью одежды в греческом стиле является асимметрия, покрывающего одно плечо. В разнообразии женской

одежды могут присутствовать платья средней длины либо в пол — с завышенной талией и акцентом на груди, струящиеся юбки до щиколоток, наряды с V-образным вырезом. Типичным узором *индийских* мотивов является рисунок пейсли, а также геометрические орнаменты. Большинство нарядов драпируются различными способами. Главным объектом трансформации может быть сари, струящиеся складки которого могут служить повторением эффекта либо применяться как отдельные элементы современного костюма. Принты *африканских* мотивов обычно броские, с применением размытых или схематичных орнаментов, геометрических, цветочных, анималистических и растительных узоров. В коллекциях современных дизайнеров можно проследить тенденцию применения деревянных или металлических браслетов, массивных серьг и бус из природных материалов, кулонов из клыков и когтей животных, перьев и когтей птиц, разнообразных амулетов. Характерной особенностью одежды в *японском* стиле является многослойность, соблюдение силуэтов в виде трапеции, треугольника или прямоугольника. Основными элементами, которые трансформируются в современном дизайне, могут быть кимоно, туники и рубашки с короткими или длинными объемными рукавами; возможны высокие воротники, закрывающие шею, брюки свободного кроя, жакеты.

Одежду в *баварском* стиле, которую носили крестьяне Баварии, начиная с XVII столетия, можно встретить на улицах Германии и в наше время. Несмотря на разнообразие и течения моды, баварский стиль имеет одну особенность: это единственная в Германии федеральная земля, где до сих пор носят традиционные национальные костюмы не только в праздники. Баварцы считают, что носить национальную одежду очень престижно и это является показателем хорошего вкуса. На сегодняшний день, так называемый «баварский стиль» одежды стал очень популярным среди знаменитостей, благодаря пропаганде на правительственном уровне, а также проведению мероприятий местной и мировой известности, что собственно поспособствовало развитию не только линий прет-а-порте, но и созданию нарядов от кутюр, как местных дизайнеров, так и дизайнеров мировой моды.

Классический комплект костюма в баварском стиле включает в себя рубашку, сарафан с корсетным лифом (на пуговицах либо на шнуровке) и фартук [3]. Этот комплект всячески трансформируется в практике дизайнеров посредством частичного или полного разрушения формы, но при этом используя характерный баварцам осовремененный декор.

На примере коллекций Marios Schwab осень-весна 2010/11 [4] и Chanel Pre-Fall 2015 [5] прослеживается трансформация базовой конструкции баварского костюма с частичным разрушением формы, но при этом сохраняя характерные линии силуэта и орнаментальные композиции, которое изящно наложило на современные тенденции.

Литература:

1. Дзеконьска-Козловска А. Женская мода XX века. — М.: Легкая индустрия, 1977. — 296 с.
2. Мода. Век модельеров. 1900-1999 = Mode. Das Jahrhundert der Designer. 1900-1999 / редактор Шарлотта Зелинг. — Кёльн : KÖNEMANN, 2000. — 656 с.
3. <http://munich.ru/default.asp?Id=102>

4. <http://trendland.com/marios-schwab-aw-1011>

5. <http://bestin.ua/fashion/fashion-world/9922/>

Герман В., 4 курс, спец. «Графический дизайн»

Руководитель: канд. искусствоведения, профессор каф. ГД Сбитнева Н.Ф.

ДЕН ФРИДМАН: ПУТЬ ОТ БУКВЫ К МЕБЕЛИ

Свой жизненный путь Ден Фридман начал в городе Кливленд штате Огайо в 1945 году. Получил образование в Техническом институте Карнеги, Ульмской школе дизайна, учеба в которой и определила его дальнейший путь в дизайн. Его учителем и наставником был Вольфганг Вайнгарт, творчество которого оставило свой отпечаток на работах Дена Фридмана. Свидетельством тому — факт, что он, вдохновленный стилем «новая волна», основоположником которого является Вольфганг Вайнгарт, в начале 70-х годов создает ряд работ, очень похожих на работы его учителя. И не мудрено, что он продолжал работать в направлении постмодернизма. Не будь таких последователей у Вольфганга Вайнгарта, как Ден Фридман и Эйприл Грейман, не было бы стиля «новая волна» [1]. Использование очень модных на тот момент приемов фотоколлажирования, обусловленных ростом популярности фото- и компьютерной техники, текстовых блоков, линий и квадратов, по виду напоминающих компьютерный пиксель, работа с темными и светлыми массами, использование фона как пятна, игра с кеглем и гарнитурами шрифта.

В плакате Дена Фридмана для Йельского симфонического оркестра, созданном в 1973 году, еще сохраняется традиционный подход, чувствуется модульная сетка, легкость, сдержанность в приемах, но в обложке для журнала «*Typografische Monatsblätter*» [1], несмотря на то, что блоки текста упорядочены по модульной сетке, присутствие фотоколлажа вечернего города и разлетевшиеся фейерверком название «*Tyrografie*» с использованием разных шрифтовых гарнитур создает ощущение движения, подобно движению ночного города, эти приемы часто будут использоваться Фридманом в его более поздних работах.

Второй личностью, повлиявшей на творчество Дэна Фридмана, была Эйприл Грейман. Правильнее будет сказать, что это был творческий симбиоз, так как дизайнеры влияли на творчество друг друга в равной степени, что ощущается в работе Дэна Фридмана для газеты «*Спас*» 1976 года. Невозможно не заметить манеру «живого» коллажирования и бесстрашных экспериментов с разными объектами, насыщенность разными приемами в работах Эйприл Грейман. Фридман всегда стремился внедрить дух творчества во все аспекты деятельности человека, трудился вместе с лучшими дизайнерами над лучшими проектами, работы его обсуждались и рекламировались [2]. В начале 1980-х годов его творчество из типографики и символов переходит в иной дизайн, быта, комфорта, — не слов, а дела, и все ближе к идее его жизни — внедрить искусство во все сферы жизни. Хотя он говорил о себе: «Я вечный модернист, радикальный модернист», его отношение к модернизму с годами эволюционировало [2].

Еще одна фигура, повлиявшая на творчество Дэна Фридмана, — это Кейт Херинг — полная противоположность Фридману. Херинг — художник граффити, его искромётная интуиция, легкость, спонтанность использования ярких контрастов в работе увлекли Дэна. От него Фридман перенял интуитивную фолк-традицию и смелую игру цвета, его палитра стала острой и многообразной, но формы имели в основном двухмерное изображение. Достижение максимальной выразительности ограниченными средствами становится лейтмотивом его творчества, а визуальная гармонизация, соединение несоединимого составляют основу его работы [2]. Фридман всегда стремился к простоте и ясности; это достигалось благодаря его работе графическим дизайнером, даже в разработке мебели он думал прежде всего о коммуникативном аспекте проекта; его любимой была мебель, графически оформленная. Например, стул с рукой и выведенным на сиденье жирной краской словом «Truth» или кровать с вырезанным по сторонам словом «Dream», увеличенным и светящимся на поверхности. В мебели, графике и других вещах Фридмана некоторые элементы повторяются в различных комбинациях снова и снова. Например, удлинённые окружности, которые принимают форму капли, появляются в его мебели «Неотью». Более того, окружность, сфера и узор их трёх окружностей довольно часто появляются в различных его работах. Сферы Фридмана не просто существуют, они как бы делают вызов силам гравитации и в то же время представляют собой бастион порядка. Фридман осознаёт наличие в его работе определённых символов. Они являются основой визуальной самоидентификации, фундаментом всего того, что он делал в графическом дизайне... и основой всех корпоративных проектов, созданных в 1970-х годах [2].

Символизм играет большую роль в его работах, потому что для того, чтобы сделать вещи новыми, Фридман должен их сделать странными [3]. Стараясь преобразить жизнь вокруг, наполнить смыслом окружающее, он преодолел путь от графического дизайнера к дизайну мебели и интерьера, от модернизма и Новой волны к символизму во всем окружающем.

Несмотря на влияние людей, окружавших Дэна Фридмана и менявших формы его визуального языка, он остался верен идеям модернизма. Его стремление изменить мир вокруг себя, наполнить его смыслом вело по жизни Дэна Фридмана. Сначала дизайнер научился игре слов, вдыхая смысл в плакат, афиши и обложки, а затем он принялся за работу с формой, предметами быта и мебелью. Это личная эволюция мастера, его путь от буквы к мебели.

Литература:

1. Лаптев В. Швейцарский панк или типографика «Новой волны» / В. Лаптев // ПРО-сто дизайн. — 2006. — № 51. — С. 120-143.
2. Холт С. Дэн Фридман / С. Холт. — Справочник по архитектуре и проектированию г. Москва: Архитектура-С, 2000. — 242 с.
3. Pullman C. Dan Friedman: Radical Modernist / C. Pullman // National Design/ — 2015. — № 38. — С. 115 -120.

Гребеникова М., 4 курс, спец. ДС

Руководители: Северин В.Д., Подлесная О.В.,

ЭКОДИЗАЙН В ОФОРМЛЕНИИ ИНТЕРЬЕРА ОФИСНЫХ ПОМЕЩЕНИЙ

Использование экодизайна в оформлении интерьера офисных помещений является актуальным сегодня, так как большинство из нас тратит лучшую часть нашей бодрствующей жизни в рабочей среде. Места, в которых люди работают, должны поддерживать хорошее физическое состояние и производительность. Качественный дизайн на рабочем месте может преобразовать жесткий, скучный офис в функциональное и привлекательное пространство, которое эффективно удовлетворяет потребности служащих, так же как клиентов. Хорошо разработанное рабочее место может помочь максимально использовать свободное пространство, улучшить желание работать у служащего и в конечном счете воздействовать на практический результат бизнеса.

Главная задача экодизайна заменить концепцию «офисных коробок» на концепцию «зеленого» рабочего места. К тому же, комнатные растения повышают настроение и творческий потенциал.

Экодизайн – это не просто еще один стиль интерьера, это целая философия. Если решено воспользоваться идеями такого стиля, то надо обязательно обращать внимание не только на внешнюю красоту, форму и функциональность, но также на множество других маленьких, но важных нюансов. Единение с природой помогает человеку быстро восстанавливать силу и возвращает первоначальную гармонию. Что немаловажно для офисного сотрудника, так как взаимовыгодная связь натуральности и максимальной связи с природой приносит только пользу.

Таким образом, стиль экодизайна будет использован для проектирования интерьера офисов компании «Гербалайф». Концепция заключается в том, что из офиса надо убрать все лишнее, упростить пространство и восстановить связи с природой, что соответствует концепции компании. В рамках такого подхода на первое место выходит не совершенство формы и функции, а имен-



но сокращение избыточного количества продуктов и вещей, которые окружают человека. Акцентировать внимание будет на защите окружающей среды, на удобном и гармоничном существовании человека в этой среде. Обилие растений украсит интерьер, разбавит офисную серость с пользой для рабочей среды. Панорамные окна, а также стеклянная перегородка сделают интерьер легким и обеспечат его необходимым светом. Конечно, при создании экологического дизайна необходимо выбирать только экологически чистые материалы, а также цветовые решения на основе природных цветов. Правильные материалы – это вторая важная составляющая экодизайна. В интерьере будут использованы камень; стекло; бамбук; пробка.

Литература:

1. Весгейт Э. /Дизайн интерьера: Практическое руководство, 2008.
2. Брюлов Л.Н. / Экодизайн в интерьере, 2001.

Гузь Я.В., 4 курс, спец. «Дизайн интерьера»

Руководители: преп. каф. «ДИ» Подлесная О.В., Северин В.Д.

ПРИНЦИПЫ ЭРГОНОМИКИ В ДИЗАЙНЕ ИНТЕРЬЕРА ОФИСНОГО КАБИНЕТА

Эргономика отвечает за создание комфортного интерьера, который будет соответствовать особенностям конкретного человека. В этой науке сочетаются знания о психологии, анатомии и другим дисциплинам, что позволяет создать по-настоящему гармоничное и безопасное пространство с тщательно продуманными деталями. Эргономика в дизайне интерьера отвечает за обустройство грамотного освещения, подбор подходящей мебели, адекватное зонирование пространства. При оформлении помещения необходимо учитывать образ жизни, привычки, характер, а также физиологические особенности его обитателей, — именно этот принцип считается главным для этой науки.

Кабинет – это место для работы. Не важно, каким именно видом деятельности будет заниматься его владелец, важно, чтобы все было приспособлено именно под его конкретную деятельность. Он может писать книги, работать на компьютере, выпиливать из дерева, расписывать фарфор или же создавать картины маслом. Помещение, даже если его скорей можно при этом назвать мастерской, – должно четко отвечать главой задаче: обеспечивать удобство работы.

Зонирование кабинета определяется его функциональностью – какие именно участки необходимы в комнате. Стоит продумать каждый шаг: где сидеть, где хранить необходимые предметы, где разместить оборудование. К каждому виду деятельности стоит подходить индивидуально. А также учитывать личностные предпочтения. Желательно предусмотреть так же место для отдыха. Грамотное оформление кабинета является необходимым для успешной деятельности, поэтому для создания комфорта в этом помещении стоит учесть принципы эргономики. Ящики не стоит располагать слишком низко, лучше всего разместить их на уровне колен. Чтобы комфортно работать за компьютером, нужно установить такой стол, который оставял бы возможность положить локти на его поверхность.



Освещение аналогично следует организовывать, опираясь на конкретную задачу. Подход к освещению комнаты фотографа или кабинета писателя – очень разные. Освещение играет огромную роль в вопросе комфорта, а потому в эргономике данному аспекту уделяется особое внимание. В кабинете следует разместить светильники таким образом, чтобы тело не отбрасывало тень на рабочее место. При этом свет должен быть

достаточно комфортным и не слепить, поэтому не желательно выбирать стол с эмалированной поверхностью.

Все вышеперечисленные принципы создания интерьера кабинета согласно правилам эргономики предлагается применить в дипломном проекте по проектированию интерьера юридической фирмы. Выбрана мебель фирмы “Jaime Navon’s”, эргономично просчитаны полки, создана грамотная планировка мебели, а также присутствует разделение на различные функциональные зоны.

Литература:

1. Мунипов В. М., Зинченко В. П. Эргономика. — Логос, 2001.
2. Сейдлер, Д., Бономо П. Руководство по эргономике. – 1998.

Гурценко В.І., 3 курс, спец. «Монументальний живопис»

Керівник: викладач каф. українознавства Токар М. І.

УКРАЇНЬСЬКА МОВА СЕРЕД ІНШИХ МОВ СВІТУ

Українська мова – національна мова українського народу. У сучасному світі налічується майже шість тисяч мов, Наша, українська, як і будь-яка інша, посідає своє унікальне місце. У мові нація залишає всю свою історію, свій всебічний багатовіковий досвід, здобутки культури, світоглядні ідеї, свою самобутність. Мова кожного народу є витвором багатьох поколінь.

Наша мова належить до високорозвинених мов світу. Багато зробили для вдосконалення нашої мови визначні представники народу – письменники, вчені, видавці книг, газет і журналів, освічені люди різних часів. Особливо почесне місце належить Тарасові Григоровичу Шевченку, який обробив, відшліфував і показав світові дорогоцінне каміння – мову простого, пригнобленого тоді народу України. Доклали своїх рук і свого розуму пізніші покоління українських письменників, учених, журналістів; допомагали їм у цьому представники російського, білоруського, польського та інших народів. Багато нових слів ми запозичили у своїх близьких і далеких сусідів.

В українську мову чужомовні слова приходили зі сходу і заходу, збагачуючи її. І сьогодні ми з вдячністю згадуємо наших незнаних, але таких розумних і допитливих предків, які в пошуках знань поповнювали запас слів рідної мови.

На думку вчених, праслов'янська мовна єдність розпалася приблизно в IV – VI ст. н. е., а десь із VII ст. можна говорити про консолідацію трьох етномовних груп: східнослов'янської (українська, російська, білоруська мови); південнослов'янської (болгарська, македонська, сербська, хорватська, словенська мови); західнослов'янської (польська, чеська, словацька, верхньолужицька і нижньолужицька).

У IX – XIII ст. східні слов'яни мали могутню давньоруську державу – Київську Русь. Ця ранньофеодальна держава протягом IX – X ст. об'єднала всі східнослов'янські племена (полян, древлян, сіверян, кривичів, радимичів, уличів та ін.). Українська мова є спадкоємицею мов тих слов'янських племен, що належали території сучасної України, — полян, древлян, тиверців, угличів та ін., що зумовило близькість трьох сучасних мов східнослов'янської групи: української, російської й білоруської. Українська ж мова розвинулася з південного східнослов'янського діалектного масиву. Її риси виразно виявляються уже з XII ст.

Минули довгі історичні етапи формування регіональних мовних утворень, періоди інтеграцій діалектів у живу давньоруську мову, на основі якої й формувалася українська мова.

Мова в житті людини, безумовно, важлива. Світ без мови важко навіть уявити, яким би він був похмурим і сумним... Якби не було мови, людина б залишилася первісною, тому що не змогла б передавати досвід своїм нащадкам. Їм би доводилося розпочинати все з самого початку: вчитися виготовляти знаряддя праці, довго, а часом і даремно, шукати найпридатнішу землю й найбагатші пасовиська. І якщо раніше кожен сам повинен був виконувати якусь роботу, то маючи мову, люди можуть об'єднуватись у групи, та виконувати цю роботу швидше й якісніше. Без мови не було б і літератури та інших наук. Тож без мови не було б і життя, тому мова відіграє важливу роль у житті людини, й її треба любити, хоча б за те що вона дарує нам можливість спілкування.

Література:

1. Мацько Л.І., Сидоренко О.М. Українська мова. – К.: Либідь, 1996.
2. Пономарьов В.В. Історія української мови. – К.: Знання, 2003.
3. Федієнко В.В. Українська мова та література. – Х.: Школа, 2007.
4. Шипуліна М.Б. Українська мова серед інших мов. – Х.: Зоря, 1999.

Деркач В.М., 3 курс, спец. ГД, ХДАДМ

Наук. керівник: к.і.н., доцент Чадаєва К.Ю.

ОДЯГ НАСЕЛЕННЯ КИЇВСЬКОЇ РУСИ

Постановка проблеми. Археологічні дослідження і писемні пам'ятки свідчать про багатство і своєрідність одягу доби Київської Русі. Складовими частинами одягу за княжих часів були сорочка, штани, кожух, плащ (корзно, м'ятель, луда), шапка (клобук), онучі, панчохи й чоботи. Із тканин вживалися шерсть, вибілений льон, різновиди шовку, аксамит.

Мета досліджень. Визначити особливості одягу населення Київської Русі. Стилістика, кольори, комплекс костюма.

Виклад основного матеріалу досліджень. Чоловічий одяг селянства Київської Русі складався з сорочки довжиною до колін, одягненої навипуск і підперезаної шкіряним або в'язаним поясом, а також нешироких штанів (гачів, портів). На поясі кріпили різні необхідні предмети (кресало, гребінь, невеликий ніж). На голову вдягали валяну шапку (клобук), на ноги — плетені з лика або стягнуті зі шкіри личниці, постолы та онучі. В холодну пору напинали суконну свиту, а взимку — хутряний кожух.

Одяг заміжньої сільської жінки, а також дівчини складався з довгої вишитої сорочки, поясного одягу у вигляді одного або двох незшитих, а пізніше частково зшитих шматків орнаментованої або клітчастої вовняної тканини [1]. На голові у дівчини був вінець (корун, вінок), а у заміжньої жінки — рушникоподібний убір, який накладався на корун, що міцно тримав волосся. Особливо виразними були жіночі та дівочі головні убори. Головний убір заміжньої жінки повністю закривав волосся, дівчата ж нерідко носили волосся розпущеним або заплітали в коси. Різноманітними були зйомні прикраси — підвіски, сережки, мониста, браслети, але з плином часу і розвитком ремесел їхні локальні особливості поступово стираються [2]. Різноманітної форми, прикрашені дорогоцінним камінням, вишивкою, підвісками, повиті довгим штатом білої тканини (убрусом, наміткою), виконували захисну, обрядову функції. Одяг знатних східнослов'янських жінок був багатокольоровим, у ньому поєднувалися яскраві, свіжі, соковиті барви. Зелений, блакитний, червоний, синій, коричневий кольори доповнювалися золотим і срібним шитвом. Найулюбленишим кольором був червоний. Це був колір-оберіг. Парадний костюм феодала складався з довгої сорочки, свити-каптана (жупана), корзна, чобіт, напівсферичної шапки, обшитої хутром.

В зимовий час населення Київської Русі носило хутряний одяг: більш заможні — з дорогого хутра, бідніші — з дешевого. Шуби ж знатних дам почали покривати оксамитом із золотим шиттям венеціанською камкою, їх носили бережливо і передавали їх у спадщину.

Комплекс костюма завершувало взуття — у селян плетене із стеблин і кори (личаки) або стягнуте з грубої сиром'ячної шкіри (постоли), у городян — із дорогої м'якої різнокольорової шкіри.

Одяг знатних городян — складався з великої кількості предметів і виконувався з дорогих тканин як місцевого виробництва, так і привезених із країн Західної Європи та Сходу. Убрання вельможних городянок, яке надягалось на сорочку, шилося зі східних вишитих шовків [3].

Висновок. Отже, костюм за часів Київської Русі був одночасно і високохудожнім витвором, і важливим соціальним та етнічним показником, виконуючи при цьому всі притаманні йому функції. Чимало його елементів збереглося аж до наших днів. Це й тунікоподібні сорочки, й одяг у вигляді шматка вовняної тканини; це й дівочі вінки та жіночі головні убори, й давні орнаментальні мотиви в декоративному ткацтві й вишивці та багато іншого.

Література:

1. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція і орнаментация. Матеріали до етнології та антропології. Львів, 1929. Т. 21—22 ч.1.
2. Стельмащук Г. Г. Традиційні головні убори українців. Київ, 1993.
3. Матейко К. І., Сидорович С. Й. Використання в сучасному одязі елементів традиційного вбрання. Нар. творчість та етнографія. Київ, 1963.

Дорофеева М.С., 2 курс, спец. МД, ХГАДИ

Руководитель: ст. преподаватель Онищенко Т.И.

ОБ ИНСТРУМЕНТАХ ВЫДЕЛЕНИЯ В ADOBE ILLUSTRATOR И ADOBE PHOTOSHOP

Прежде чем изменить объект, его необходимо идентифицировать среди окружающих объектов. Это делается с помощью выделения объекта. Когда выбран объект или часть объекта, его или ее можно редактировать.

Программа Adobe Illustrator позволяет выделять объекты при помощи следующих методов и инструментов:

Режим изоляции позволяет быстро изолировать слой, подслой, контур или группу объектов от всех других иллюстраций в документе. В режиме изоляции все неизолированные объекты в документе недоступны, их нельзя выделять и редактировать.

Палитра «Слои» позволяет быстро и точно выделять отдельный объект или несколько объектов. Можно выделять отдельные объекты (даже входящие в группу), все объекты внутри слоя или группы целиком.

Инструмент «Выделение» позволяет выделять объекты и группы щелчком мыши или перетаскиванием указателя. Можно также выделять группы внутри групп и объекты внутри групп.

Инструмент «Частичное выделение» позволяет выделять отдельные опорные точки или сегменты контура щелчком мыши или выделять контур или группу целиком, выделив любой их участок. Можно также выделить один или несколько объектов в группе.

Инструмент «Групповое выделение» позволяет выделить объект внутри группы, отдельную группу внутри нескольких групп или набор групп внутри изображения. Каждый дополнительный щелчок добавляет в иерархию все объекты из следующей группы.

Инструмент «Выбор перспективы» позволяет располагать объекты и текст в перспективе, переключать активные плоскости, перемещать объекты в перспективе, а также перемещать объекты в перпендикулярном направлении.

Инструмент «Лассо» позволяет выделять объекты, опорные точки или сегменты контура, перетаскивая указатель мыши вокруг объекта или части объекта.

Инструмент «Волшебная палочка» позволяет щелчком мыши выделять объекты одного цвета, с одинаковой толщиной или цветом обводки, одинаковой непрозрачности или с одинаковым режимом наложения.

Инструмент «Выделение быстрых заливок» позволяет выделять фрагменты (области внутри контуров) и края (участки контуров между пересечениями) в группах быстрых заливок.

Выделение контуров и точек в сложных изображениях может быть трудной задачей. С помощью установок «Отображение выделенного и опорных точек» можно указать допуск в пикселах при выделении и выбрать другие параметры, которые помогут упростить выделение в конкретном документе.

Выделение объектов в Adobe Photoshop. Выделенный фрагмент определяет редактируемую область на фотографии (например, можно сделать один фрагмент фотографии светлее, не изменяя остальные фрагменты). Создать выделенную область можно с помощью любого инструмента из группы инструментов выделения или по команде «Выделить». Выделенная область обозначается рамкой, которую можно скрыть. Внутри рамки выделения пиксели можно менять, копировать или удалять, области за пределами рамки допускается редактировать только после отмены выделения.

Главным отличием между инструментами выделения Adobe Photoshop и Adobe Illustrator является то, что в Adobe Photoshop инструменты выделения имеют параметр растушевки «Feather». Стоит помнить, что в Adobe Illustrator мы всегда имеем дело с реальными объектами, а в Adobe Photoshop с пикселями.

Дюткіна В.Е., Неронова Ю.В., Кривоконь Т.Ю., 3 курс, спец. «ГД»
Наук. керівник: доцент каф. українознавства Щербина Е.Б.

ОСНОВНІ ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ ТЕРМІНОЛОГІЇ ДИЗАЙНУ

Формування та становлення української термінології дизайну (далі УТД) безпосередньо залежало від історії розвитку галузі дизайну та науки про неї та української літературної мови взагалі. Етапи розвитку УТД співвідносяться з етапами становлення української науково-технічної термінології в цілому, оскільки термінологія її невід'ємною частиною.

Перший етап розвитку УТД (XI – поч. XIX ст.) — «донауковий» або початковий період зародження зазначеної термінології. В цей етап УТД мала зв'язки з іншими спорідненими галузями, зокрема сфери будівництва, архітектури, мистецтва. Він налічує 57% термінів (від загальної кількості УТД) за такими лексико-тематичними групами: *спеціальні назви прикрас* (16% від загальної кількості УТД I етапу; *спеціальні назви малих архітектурних форм* (14%); *спеціальні назви орнаментів* (12%); *спеціальні назви будівельних елементів* (12%); *спеціальні назви інструментів* (10%); *спеціальні назви технологічних процесів* (8%); *спеціальні назви матеріалів* (6%); *спеціальні назви елементів ландшафтного дизайну* (4%) .

Другий етап (XIX – поч. XX ст.) пов'язуємо зі свідомим формуванням дизайну як галузі та його термінології. Осередки народної художньої творчості стають базою заснування перших навчальних закладів. На початку XX ст. у Львові було засновано Вільну академію мистецтв, де спільним для викладачів закладу було прагнення до багатогранності мистецького самовираження в різних видах мистецтва — архітектурі, графіці, дизайні, живопису, скульптурі, ужитковому мистецтві, що було наслідком початку свідомого творення УТД (6% від загальної кількості УТД) припадає на другу пол. XIX ст., коли народ-

жуються нові ідеї, форми й стилі. Тенденції світового дизайну другої половини ХІХ–ХХ ст., а саме утилітарного західноєвропейського й духовного східного аспектів, позначилися на особливостях українського дизайну. Отже, можна вважати, що витoki формування власне УТД припадають саме на цей період.

Із третім етапом (20–30 рр. ХХ ст.) пов'язана цілеспрямована термінологічна робота, зокрема активна діяльність Інституту української наукової мови Академії наук щодо формування самостійної української мови науки й техніки. «Праця Інституту жваво проходила в усіх його секціях.

У цей час зафіксовано 3% УТД (від загальної кількості УТД). Перше десятиліття існування Радянської держави залишило нам багату своїми досягненнями й протиріччями творчу спадщину, що відбила пошуки нового, сучасного й співзвучного своїй епосі художнього освоєння дійсності. Створені в ті роки естетичні цінності, при всій їхній неоднозначності, спірності, залишаються в історії нашої культури.

Четвертий етап (30-і – 90-і рр. ХХ ст.) позначається застоєм у розвитку української наукової термінології (було ліквідовано Інститут української наукової мови. Новий Інститут мовознавства видає «Термінологічні бюлетені» (1934–1936 рр.), де було змінено близько 80% оригінальних українських термінів. Починаються репресії щодо національних термінологій, наслідки яких відбилися і на сучасному стані української науково-технічної мови. Було вилучено з ужитку україномовні словники та підручники, результати багаторічної праці українських науковців було перекреслено.

Головним завданням термінологів у цей період було максимальне наближення української термінології до російської.

П'ятий етап (з 1991 р.); Україна здобула незалежність, українська мова стала державною. Постала потреба у фахових словниках, підручниках для підготовки молодих спеціалістів. Почали регулярно друкуватися матеріали, які стосуються української наукової термінології.

Поява терміна «дизайн-проекування» («творча діяльність, метою якої є визначення формальних якостей промислових виробів. В Україні з 1996 р. прийнято Державний стандарт із дизайну та ергономіки, де визначено «промисловий дизайн», «дизайн середовища», «дизайн виробничого середовища», «дизайн житлового середовища», «графічний дизайн», «секодизайн», «редидизайн, дизайнерське модернізування», «ергодизайн».

Оглядаючи розвиток УТД в цілому, треба виокремити дві тенденції: перша з них (простежується в 20-х – поч. 30-х рр.) передбачає орієнтування національної термінології на рідномовний ґрунт, уникнення іншомовних слів та їх компонентів. Друга тенденція передбачає максимальне наближення української термінології до російської (основний шлях термінотворення — калькування й запозичення, зокрема з російської, у тому числі й запозичення через російську іншомовних слів.

Формування й розвиток УТД можна виділити п'ять основних етапів: 1) ХІ – поч. ХІХ ст. — «донауковий період»; 2) ХІХ – поч. ХХ ст. — свідоме формування дизайну та його термінології; 3) 20-30 рр. ХХ ст., так зване «золоте десятиліття»; 4) 30-і – 90-і рр. ХХ ст. — «застій»; 5) з 1991р. — етап відродження.

Література:

1. Запаско Я.П. Декоративно-ужиткове мистецтво: словник / Я.П. Запаско, І.В. Голод, В. І. Білик та ін.—Л.: Афіша, — 2000. — 364 с.
2. Шкаруба Л. М. Російсько-український словник художніх термінів: навч. посібник для студ. вузів /Л. М. Шкаруба, Л. С. Спанатій.—К.: Каравела, 2004. — 320 с.
3. Ничкало С. А. Мистецтвознавство: короткий тлумачний словник: Архітектура. Живопис. Скульптура. Графіка. Декоративно-ужиткове мистецтво /С.А. Ничкало.—К.: Либідь, 1999. — 208с.
4. Етимологічний словник української мови: у 7 т. / [редкол. О.С. Мельничук та ін.].

Смельяненко А., магістр

Харківський національний педагогічний університет ім. Г.С. Сковороди
Науковий керівник: канд. мист. Паньок Т.В.

РОЛЬ ХУДОЖНИКА-ДИЗАЙНЕРА У ОФОРМЛЕННІ КНИГИ

Історія розвитку суспільства тісно пов'язана із віхами становлення книги як основного носія інформації для усіх верств населення. Саме книга є джерелом, з якого людство черпає свої знання, формує і розвиває свій світогляд з раннього дитинства до зрілого віку.

Не дивлячись на бурхливий та швидкий розвиток новітніх комп'ютерних технологій з кожним роком, книжкова графіка не стає менш популярною на попит, бо усе найважливіше, найкорисніше та найцікавіше, про що могли б розповісти нам письменники, ми знаходимо в їхніх книжках. Книжки можуть розповісти нам чудову казку, цікаву повість. З їхніх сторінок звучать чудові вірші, які ми запам'ятовуємо надовго, а може й на все своє життя. Із книжок ми дізнаємось, як живуть народи різних країн, про великі відкриття науки й техніки, про зірки і планети, про рослини й тварин. Щоб ми не робили, чим би ми не займались, нам завжди буде потрібен надійний та розумний помічник – книжка. З нею ми можемо черпати безмежну кількість різносторонніх знань, з легкістю подорожувати по різних країнах світу, дізнаватись про тайни та загадки всесвіту, вмить опинитись в часи далекого минулого або навпаки перемістись у невідоме майбутнє, тобто книги відкривають перед нами неймовірні можливості [2, с. 148].

Книжкова графіка бере свій початок з глибини століть. Самою ранньою точно датованою книгою являється написане на пергаменті кирилицею Остромирове Євангеліє (1056-1057). У ньому ілюструються зображення євангелістів, що супроводжуються написанням неймовірно красивими ініціалами та заставками, в яких творчо засвоювались візантійські традиції.

Важливу роль у винайденні та подальшому розвитку книгодрукування в Європі в період XV століття відіграв Йоганн Гутенберг, створивши пристрій для виливання металевого шрифту в матрицях [3, с. 31].

У наші часи над створенням книги працюють письменники, дизайнери, редактори, печатники та представники багатьох інших професій. Задача художника-дизайнера полягає у втіленні на папері образів створених письменником [1, с. 161]. Роль дизайнер в оформленні книги полягає у відтворенні особливості літературного твору, розумінні своєрідності поглядів письмен-

ника на ті чи інші події. Звичайно, кожний художник сприймає літературний твір по – своєму, і в ілюстраціях відображується його власне відношення до творчості письменника. Кожен штрих, лінію, колір художник-дизайнер обмірковує та об'єднує в єдиний художній образ [1, с. 162].

Дизайнер розробляє макет книги, в якому намічає розположення малюнків, тексту, заголовків, заставок. Шрифт заголовків, обкладинок, та титульних сторінок по формі та кольору повинен стилістично співпадати з літературним твором.

Створюючи ілюстрації, митець обирає епізоди, які найбільш повно розкривають зміст фрагментів літературного твору. Дизайнер, що ілюструє книгу або певний текст, повинен перш за все глибоко осмислити задум автора, гарно знати епоху, що відображається в тексті, характери героїв, їхній зовнішній вигляд, побут та ін., для того, щоб ілюстрація повністю співпадала з ідеєю твору, була історично правдивою.

Література:

1. Соломяний Н. Ф., Елин В. Ю., Коробов Г. С., Дейнеко М. Г. Изобразительное искусство: учебное пособие для 4-6 классов / Соломяний Н. Ф., Елин В. Ю., Коробов Г. С. та ін. – К : Радянська школа, 1984. – 225 с.
2. Семеніхіна С. М., Сердюк І. І., Сердюк М. Ф. Образотворче мистецтво. 7 клас: Тематичне планування та розробки уроків / С. М. Семеніхіна, І. І. Сердюк, М. Ф. Сердюк. – Х. : Веста: Вид-тво «Ранок», 2007. – 272 с.
3. Чен Н. В. Образотворче мистецтво. 5 клас (за підручником С. М. Железняк, О. В. Ламоновой). – Х.: Вид. група «Основа», 2013. – 80 с. : іл.

Завальнюк С.О., 3 курс, спец. ПД

Науковий керівник: доцент каф. українознавства Щербина Е.Б.

РУШНИК ДЛЯ УКРАЇНЦІВ

Вишитий рушник в Україні посідає особливе місце. Рушники — це символ України, відбиття культурної пам'яті народу. Рушник у давнину відіграв важливу роль, на ньому вишивалися священні язичницькі зображення.

Рушник — у свідомості українського народу наділявся широким спектром знакових властивостей і саме тому він являє собою значне непересічне явище духовної культури, будучи етнічним культурним символом України.

Рушники є неодмінними атрибутами народного побуту, весільної обрядовості, вони застосовуються як традиційна окраса житла. Важливі події в житті народу ніколи не обходилися без рушників. У вишивці рушників знайшли зображення орнаменти, пов'язані з образами добра, краси, захисту від усього злого на землі. Орнаменти вишивки рушників — це народна пам'ять про життєдайні сили землі та сонця.

Не випадково Леся Українка, вперше відвідавши в Каневі могилу Великого Кобзаря — Тараса Шевченка, поклала йому на могилу власноруч вишитий рушник.

Рушник супроводжував селянина протягом усього життя — і в радості, і в горі. Він завжди був символом гостинності — на ньому підносили дорогим гостям хліб-сіль. Хліб завжди мав глибоку образну символіку. Рушники дарувались у дорогу не випадково. За дослідженнями етнографів, семанти-

ка рушника розкривалась у значенні дороги, пов'язаної із світлим радісним життєвим початком, з одного боку, і переходу в інший світ — з другого.

Важлива роль рушника в похоронному обряді пояснюється медіативною роллю, пов'язаною з поєднанням сфер життя і смерті, адже похоронний обряд сприймався як сполучна ланка між ними. Рушник — дорога життя, початок — народження, кінець — завершення життєвого шляху.

Існував звичай виготовлення похоронних рушників однією майстринею на все село. Рушники широко застосовувалися під час народження дитини. На Закарпатті рушник, що слугував для загортання немовлят і перенесення на далеку відстань, звався «гайтка».

Особливу роль відігравав рушник у весільній обрядовості як один з найважливіших атрибутів. З малечку дівчата вчилися вишивати і прясти, згодом старанно готували собі посаг. Довгими зимовими вечорами збиралася молодь на вечорниці. Дівчата, співаючи, вишивали. Рушниками зв'язували руки молодим під час вінчання, бажаючи щасливого подружнього життя.

Тарас Шевченко глибоко знав народні звичаї, що знайшло відображення в його поезії. Сватання він описує такими словами: «Я все виглядала — чи не шле за рушниками», «А у мене, як на теє, й рушники вже ткались», «Вернулись люди з рушниками». Існує легенда про те, що коли Тарас Шевченко готувався до свого весілля, він замовив у Кролевеці рушники з птахами та, на жаль, не дочекався.

Широко використовувалися рушники в декоративному оздобленні інтер'єру хати. В минулому їх вішали над іконами й називали рушник — «покутний», «божниковий», «божник», «наобразник», «іконний». Довжина божників досягала трьох метрів і більше.

На Буковині широко використовувалися для оздоблення оселі так звані «бурунчукові» рушники. Вони жовтаво-білого кольору, виткані з тонкої лляної пряжі (бурунчук) та білої бавовняної нитки (бамбак).

Ще 100 років тому, досліджуючи вишивку, В. Стасов зазначав: «У народів давнього світу орнамент ніколи не містив у собі жодної зайвої лінії, кожна рисочка мала тут своє певне значення... Це — складна мова, послідовна мелодія, що має свою основну причину і призначена не лише для очей, а й для розуму й почуттів».

Водночас, вивчаючи орнаменти рушників, відчуваєш, що вони вражають ритмічною красою узорів і якоюсь таємничою, майже магічною силою, що йде від них. Наявність жіночих зображень, «дерева життя», прадавніх геометричних символів свідчить про язичницький, сакральний зміст цих образів, віддзеркалюючи прадавні праслов'янські язичницькі світоглядні уявлення, розроблену систему оберегової, заклиальної символіки.

Українське народне мистецтво набуло широкого визнання у нашій країні та за кордоном. У його давніх образах, зручних формах і динамічних мотивах орнаменту містяться символи таємничої, чарівної природи, складні сторінки нашої історії, особливості побуту, доброта і щедрість душі українського народу. У кожному регіоні є свій стиль, техніка вишивання. Майже кожному регіону притаманні свої кольори вишивки. За кольором ниток ми можемо узнати, де вишито той чи інший рушник.

Рушник можна порівняти з піснею, витканою чи вишитою на полотні. Без рушника, як і без пісні, не обходиться народження, одруження людини, ювілейні урочистості. Рушником накривали діжу після випікання хліба, ставлячи її під образами на покуті, дарунковими рушниками перев'язували кумів і гостей, хлібом-сіллям на рушнику зустрічали і зустрічають зараз догогих гостей.

Рушник з давніх-давен був своєрідним обличчям оселі, відтак і господарині. В тому, скільки і які були рушники, створювалась думка про жінку, її дочок. І завжди цінувалися рушники справжніми пошанувачами.

Ці українські обереги пройшли кризь віки і нині символізують чистоту почуттів, глибину безмежної любові до своїх дітей, до всіх, хто не черствіє душою. «Хай стелиться вам доля рушниками!» – кажуть, бажаючи людям щастя, добра, миру, злагоди і любові.

Загребельна О.С., 3 курсу спеціальність «Графічний дизайн»

Наук. керівник: к. і. н., доцент. Петрикова В.Т.

ПАТРІОТИЗМ УКРАЇНСЬКОГО СОЦІУМУ: ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ СУЧАСНОГО МИСЛЕННЯ

Патріотичне почуття українця є емоційним аспектом національно-державницького світогляду. Змістовність його включає: почуття належності до своєї самостійної Держави — України, повагу до історії свого народу, до своєї культури, мови, любов до рідної природи, неприйняття всього агресивного антиукраїнського тощо. Найвищою формою патріотизму є почуття, що сягає рівня жертвності, коли для блага Батьківщини людина готова терпіти муки і навіть іти на смерть. Філософські аспекти патріотизму досліджувалися ще в Античній Греції.

У вітчизній педагогіці проблемам виховання громадянина-патріота велику увагу приділяли К. Ушинський І. Огієнко, В. Сухомлинський, Г. Ващенко. Зокрема, К. Ушинський наголошував, що справжня любов до Вітчизни є наслідком громадської (на її користь) праці людини. Відомо також, що К. Ушинський, наполягаючи на необхідності спрямовувати школу «до народності», серед головних чинників, поруч з мовою, назвав географію і навіть ставив її вище історії. Трапляється й таке, що особистість тільки прагне робити вигляд, що всією душою готова постояти за цінності своєї держави, що вона – справжній патріот. Її головною метою є досягнення особистісних цілей або ж така гра на публіку для того, щоб мати хорошу репутацію. У цьому виявляється помилковий патріотизм. Варто відзначити, що істинний і помилковий патріотизм відрізняються тим, що перший ґрунтується на справжньої любові до батьківщини. Людина не прагне про це повідомляти кожному перехожому, він просто знає, що здатний у потрібний момент постояти за свою державу.

Суттєвим внеском до педагогічної думки України є концепція національного виховання І. Огієнко. І. Огієнко вважав за необхідне виховання дітей свідомими українцями, справжніми патріотами своєї Батьківщини. Великого

значення він надавав рідній мові, а також національним звичаям, обрядам, історії та фольклору. Особливістю педагогічної спадщини Огієнка є те, що він не відокремлював церкву від виховного процесу на тій підставі, що українська православна церква виховує любов та повагу до України, до української мови, зберігає національну ідентичність її народу. «Усе своє рідне, усе своє наймиліше й найсолодше, усе своє найближче для кожного з нас зібране в рідній вірі й церкві прабатьків наших... Віра і церква — це найперша національна ознака нашого народу. Власне в них і біля них тримаються всі істотні національні прикмети народу. Для українців православ'я — душа їхня».

На думку Івана Огієнка, Бог, Батьківщина, рідна мова, культура є тими духовними цінностями, на яких має ґрунтуватися весь виховний процес. У науковий обіг І. Огієнко ввів таке поняття, як «рідномовне виховання». Провідну роль у патріотичному вихованні І. Огієнко відводив інституту сім'ї, адже саме в ній дитина вперше чує рідну мову, долучається до споконвічних традицій, вчиться шанобливо ставитися до батьків, родичів, сусідів. За допомогою школи та церкви ці якості підсилюються.

На патріотичне виховання спрямовані праці Василя Сухомлинського «Серце віддаю дітям», «Народження громадянина», «Як виховати справжню людину», статті «Слово вчителя у моральному вихованні», «З чого починається громадянин» та інші. «Щоб навчити підлітка утверджувати себе, треба відмовитися від наміру знайти якийсь універсальний засіб», – зазначав Василь Сухомлинський. Громадське бачення світу – це жива плоть і кров моральності, наголошував Вчитель і прагнув, щоб вихованці не тільки розуміли добро і зло, справедливість і несправедливість, ненависть до соціального зла, безчестя, несправедливості. Педагог вважав, що без усвідомлення величної ідеї Батьківщини людина не може бачити часточку своєї рідної Вітчизни у рідному силі, у рідному місті, вона не відчуває гарячої потреби щось зробити для звеличення України. Сам В. Сухомлинський в процесі навчання створював умови для розвитку, формування активної громадянської позиції кожного вихованця.

«Громадська» – домінуюча ланка морального виховання. Так наголошував В. Сухомлинський. У практичній роботі з морального виховання вбачається насамперед формування ідейної серцевини особистості – громадянських поглядів, переконань, почуттів, поведінки, вчинків, єдності слова і діла.

Виховання почуття патріотизму, гордості за свій народ передбачає формування в молодому поколінні історичних знань про минуле та сучасне народу, держави. «Щоб любити Батьківщину, треба, в першу чергу, знати її. А знати Україну – це означає знати її минуле й сучасне», – відмічає Г. Ващенко.

Кожній людині варто усвідомлювати, що прояв патріотизму – це не фанатична любов як до своєї країни, так і до свого населення, а й повагу до інших. Виявляючи шанобливе ставлення до інших національностей, культур інших країн, людина показує тим самим, що здатна до істинного патріотизму, справжньою відданого кохання до своєї батьківщини. В. Сухомлинський писав: «Тільки людина, особливо зацікавлена долею Вітчизни, по-справжньому розкривається як особистість, по-справжньому дорожить своєю честю, гордістю, гідністю сім'ї, свого роду, імені».

Література:

1. Сухомлинський В.О. Твори / В.О. Сухомлинський // Вибрані твори: в 5 томах. – Т. 2. – Київ: Радянська школа, 1976. – 670 с.
2. Ушинський К.Д. Твори / К.Д. Ушинський // Вибрані твори: в 6 томах. – Т. 2: Педагогічні статті та матеріали до «Детського мира» та «Родного слова» / К.Д. Ушинський. – К. : Рад. шк., 1954. – 557 с.
3. Проблема патріотичного виховання підлітків у педагогічній спадщині В.О. Сухомлинського. – Режим доступу: <http://referatu.com.ua/referats/7569/151474>

Загребельна О.С., 3 курс, спец. «Графічний дизайн»

Наук. керівник: доцент каф. українознавства Щербина Е.Б.

ГЕНДЕРНІ ПРОБЛЕМИ ДІЛОВОГО ЕТИКЕТУ

У статті розглядаються актуальність і визначення поняття ділової етикет, його роль і значення в суспільно-громадському та професійному житті жінки.

У сучасному світі, а особливо у діловому, широких знань у певній сфері діяльності не завжди достатньо, щоб отримати неабиякий успіх. Важливими є також вміння співпрацювати з іншими людьми, демонструвати при цьому хороші манери і здатність створювати робочу обстановку, у якій кожен почувається себе комфортно, а, отже, має можливість максимально сконцентруватися на справі. Без такого вміння можна просто втратити свій бізнес. Ввічливі професійні манери є ключовим компонентом якості, що привертає увагу до товару/послуги та іншого.

Суспільство нав'язує чоловікам і жінкам різні ролі, що стереотипно приписуються йому/їй соціумом мовою.

У цій статті ми розглянемо саме гендерні особливості ділової етикету, а точніше, етикет ділової жінки.

Останніми роками це словосполучення стало надзвичайно популярним, адже ділових і успішних жінок настільки багато, що набагато важче знайти, наприклад, домогосподарку, ніж бізнес-вумен. Проте, як показує практика, не всі ділові жінки однакові успішні.

Саме тому необхідно слідувати простим, але в той же час дуже ефективним правилам, які можна охарактеризувати, як діловий етикет для жінок, що допоможуть вам завоювати довіру і пошану у партнерів та керівництва.

Ведете ви ділові переговори з важливими партнерами або просто присутні на черговому засіданні у керівництва, ваша поза повинна одночасно виражати відчуття впевненості в собі і пошану до тієї людини, з ким ви розмовляєте. Кожне слово в розмові повинно зрозумілим співрозмовнику. Якщо співрозмовник повинен переривати вас з проханням повторити будь-яке слово, то він скоро може втратити інтерес до спілкування з вами. При цьому тон мовлення повинен бути не надто гучним, інакше тим самим ви можете поставити себе в незручне становище. Слід проявити люб'язність і делікатність у тому випадку, якщо у вашу розмову втрутився третій опонент, а тема розмови суто особиста.

Ніколи не слід показувати, що розмова нудна чи вас втомлює або що ви б хотіли розмовляти з іншими, не потрібно дивитися в інший бік під час розмови і крутити в руках те, що потрапить в руки, дивитися на годинник.

Погляд також має бути відповідним: виражати доброзичливість і зацікавленість до співбесідника. Не варто пильно розглядати співрозмовника, інакше це може бути сприйнято як зухвалість з вашого боку. Щоб вашому співрозмовнику було комфортно спілкуватися з вами, хоч би інколи переводьте свій погляд від його очей.

Часто особливий дискомфорт викликає момент вітання, коли жінки не розуміють, варто їм забрати руку або підняти її, щоб чоловік, з яким вони збираються, наприклад, проводити переговори, зміг поцілувати її згідно з традиційним світським етикетом. Якщо ви зустрічаєтеся з конкретною людиною вперше, спробуйте підняти руку так, щоб її можна було одночасно взяти і поцілувати, надайте вашому діловому партнерові право вибору. Щоб цей жест виглядав абсолютно невимушеним, можете заздалегідь відпрацювати його перед дзеркалом.

Зовнішній вигляд ділової жінки. Як відомо, зустрічають зазвичай по одягу, і, навіть якщо ви перспективна і успішна жінка, ділові партнери, вперше побачивши вас, оцінюватимуть ваші здібності саме по вашому зовнішньому вигляду. Стиль упевненою в собі і працюючої жінки має бути продуманий до дрібниць і в той же час відповідати діловому етикету в одязі.

Перш за все, вам доведеться відмовитися від яскравих і кричущих кольорів. Якщо ви хочете, щоб на вас звернули увагу, і для цього одягаєте костюм не традиційних ділових кольорів (чорного, білого і сірого), а, наприклад, червоного, стежте за тим, щоб всі деталі у вашому вбранні гармонували і не сильно контрастували.

Класичне вбрання, що відповідає етикету одягу ділової жінки, – біла блуза, англійський піджак і спідниця на підкладці. Переважно, щоб тканина, з якого виконаний костюм, мала фактурний малюнок. При цьому замість спідниці і блузи жінка на роботі може дозволити собі строге плаття по коліна.

Етикет ділового світу не припускає взуття із замші і яскравої шкіри. Слід всього зупинитися на класичних туфлях на невеликих підборах з натуральної шкіри спокійного відтінку. Якщо ви обираєте спідницю або плаття, то будьте готові до того, що колготки або панчохи тілесного кольору вам доведеться носити незалежно, від часу року.

Стежте за своїми руками: нігті і шкіра завжди мають бути в ідеальному стані. А ось з лаком і кольором нігтів ви можете поекспериментувати: наносити його чи ні, залежить повністю від вас, проте також неприпустиме використання яскравих відтінків.

Істинна жінка завжди прагне виглядати привабливою. Декоративна косметика дозволяє підкреслити гідність, приховати дефекти і розставити потрібні акценти. Косметика, як і одяг, має відповідати характеру і бути доречною.

Давньоримський імператор і філософ Марк Аврелій писав: «Скільки можна говорити про те, якою має бути людина. Час уже стати нею!». Треба прагнути стати такими: морально багатими, красивими душею, тілом і вчинками.

Література:

1. Все про етикет [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://pro-etiket.ru/view/printview-40.html>.
2. Діловий етикет [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.infowoman.ru/>

infowoman6.html

3. Малахів В.А. Етика: Курс лекцій / В.А. Малахів // Навч.посіб. – К., 1996.
4. Особливості ділового спілкування. – Харків, 2001.
5. Тимошенко Н.Л. Вітання та рекомендування / Н.Л. Тимошенко // Політика і час. – 1998. – № 10. – С. 66 – 67.
6. Чмут Т.К., Чайка Г.Л. Етика ділового спілкування / Т.К. Чмут, Г.Л. Чайка // Навч. посіб. 3-тє вид., стер. – К.: Вікар, 2003.

Зволейко К., магістр

Харківський національний педагогічний університет ім. Г.С. Сковороди

Наук. керівник: канд. мистецтвознавства Паньок Т.В.

МИСТЕЦТВО ПЕЙЗАЖА ЯК ОСНОВА ДЛЯ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДІТЕЙ

У сучасних умовах у Україні постають важливі завдання гуманізації освіти та естетичного виховання школярів. В естетичному розвитку провідну роль відіграє мистецтво, яке має здатність комплексно впливати на духовний світ людини.

Завдання образотворчого виховання дитини має здійснюватись у процесі формування її потреб, а саме: реалізації власних творчих здібностей, розвитку інтересу до надбань національної та світової культури. У практиці навчання образотворчого мистецтва важливим є проблема використання творів живопису. Одним із головних і доступних для розуміння дітей є пейзаж.

У пейзажі порівняно з іншими жанрами мистецтва ширше використовуються принципи лінійної і повітряної перспективи, митці частіше звертаються до безпосереднього відображення природи створюючи за допомогою образотворчих засобів реальне середовище.

Перед живописцем відкриваються великі простори, багатоплановість (глибина точки зору), різноманітність форм, величин, кольорів, зміна освітлення, атмосферних явищ. Уміння розібратися в своїх враженнях від пейзажу важке завдання навіть для досвідченого художника. Головне в роботі над пейзажем відтворення так званого мікропейзажу: трави, чагарнику, квітів, каміння, стовбурів і крони дерев, хмар.

Проблема залучення молодших школярів до мистецтва живопису в умовах сучасного розвитку освіти є вкрай важливим напрямком педагогіки. Змалку діти дуже люблять малювати. Учитель повинен навчити дітей «бачити» довкілля, звернути їхню увагу на красу природи й мистецтва, пробудити тим самим естетичні почуття. Одним із завдань образотворчого мистецтва є навчання учнів основам реалістичного малюнка. Тому дуже важливо, щоб учитель збудував свою роботу з учнями на спостереженні і вивченні довкілля. Можна почати ознайомлення дітей з картинами художників, звертаючи їх увагу на реалістичність зображення, на майстерність художника. А потім навчити їх за допомогою перспективи передавати пейзаж, необхідний стан освітленості та світлоповітряне середовище. Вивчення тонально-колірних закономірностей, особливостей різних станів природи є однією з найважливіших завдань в живописі пейзажу.

Роботу над пейзажем можна використовувати при гуртковій роботі з дітьми або ж запропонувати найбільш талановитим учням пейзаж у якості індивідуального творчого завдання.

Література:

1. Алёхин А. Д. Изобразительное искусство: художник, педагог, школа. – М. : Педагогика, 1984. – 254 с.
2. Волошина Н. Й. З теоретичних засад естетичного виховання учнів засобами мистецтва // Педагогіка і психологія. – 1996. – №3. – С.9-18.
3. Гандзій П. А., Левицький Ф. Д. Уроки малювання: Посібник для вчителя. – К.: Рад. школа, 1975. – 224 с.
4. Кальнинг А. К. Акварельная живопись. – М.: Искусство, 1968. – 76 с.
5. Кардовский Д. И. Пособие по рисованию. – М.: Стройиздат, 1978. – 126 с.

Зінов'єва О.С., Мироненко Д.В., Степаненко Н.С., 3 курс, спец. ПД
Наук. керівник: канд.мистецтвознавства Мархайчук Н.В.

УКРАЇНСЬКИЙ АРХІТЕКТУРНИЙ МОДЕРН

Модерн — стильовий напрям у мистецтві, переважно, в архітектурі, образотворчому й декоративно-ужитковому мистецтві кінця ХІХ — початку ХХ ст. На початку двадцятого століття з'являються перші архітектурні споруди українського модерну. Для народження будь-якого значного явища повинні скластися ряд необхідних умов: підґрунтя, сучасні віяння, таланти і замовники. Можна сказати, що новий оригінальний український стиль в архітектурі породила література. Цікава література, написана українською, стимулювала освічених людей звернути увагу на Україну – з'явилися українофіли, «хлопомани», «Стара Громада», в колах інтелігенції розвинулась благородна мода на вивчення української старовини – звичаїв, казок, легенд, пісень, історії, народних ремесел і промислів, музики і архітектури.

В основу нового стилю лягла схема п'ятичастинної української хати. До знакових рис стилю належать шестикутні вікна (а також прямокутні великі і напів-коло), такої ж форми портали, вальмові (шатрові), наметові з заломленням дахи, башти, лоджеві фронтони, трицентрові арки, піддашки, кручені колонки, кольорова майолика, мансарди і псевдо-мансарди, орнамент – рослинний і геометричний, барокові мотиви.

Першим будинком в новому стилі став будинок Полтавського земства – роботи геніального архітектора Василя Кричевського. На початку ХХ ст. полтавці задумали справити ювілей «Енеїди» уродженця Полтави, що прославив її – І.П.Когляревського. З'явився задум побудувати новий будинок Полтавського земства. Цей будинок, 1904 року народження – нині Красназнавчий музей Полтави, по нині є «іконою стилю» – настільки він досконалий як з фасаду, так і в середині.

Був оголошений конкурс на найкращий проект, вибрана приймальна комісія, що складалась з авторитетних людей міста і фахових спеціалістів – архітекторів, художників тощо. Переміг проект, який був практично першою самостійною роботою молодого Василя Григоровича Кричевського.



Малюнок 1. Будинок Полтавського земства (арх. В.Кричевський)

Він був людиною практично універсальною: за що не брався – все виходило шедеврально. Василь писав картини, будував архітектурні шедеври (будинок Грушевського в Києві, музей Шевченка в Каневі), був художником кіно (оформив «Звенигору» Довженка і ще 11 фільмів). Був першим ректором Академії Мистецтв в Києві. Сьогодні на Полтавщині в селі Опішне, котре відоме традиційною українською керамікою, створено музей Кричевського.

Саме в період після 1903р., коли В. Г. Кричевський (1872—1952) створить перший твір українського архітектурного стилю — будинок Полтавського губернського земства, почнеться цей дивовижний 14-річний «марафон» творчого змагання між архітекторами і художниками України, в якому кожен з учасників спробує зробити свій внесок у розвиток української народно-стильової архітектури. Завдяки їхнім пошукам створено більше 500 будинків у різних містах і селах України. Український архітектурний стиль охоплює сільські і міські школи, клубно-освітні, кооперативно-торговельні і житлові будинки, заклади сільськогосподарської науки, лікарняно-оздоровчі, залізничного транспорту, промислові і господарські, культурні споруди, а також виставочно-музейні будинки, намогильні пам'ятники та меблі. Все це свідчить про значне розмаїття типів будинків, споруд і виробів, призначених для використання їх широкими верствами народу.

Ідея, що називається, витала в повітрі, і майже одночасно з будинком Полтавського земства з'явилось ще 5 будинків, виразно позначених комплексом рис, котрі потім назвуть українським архітектурним модерном (в Полтаві, Львові, Харкові). В їх композиції переважали простінки над проймами. Останні мали прямокутні або закруглені чи гранчасті форми. Трапецієподібні віконні та дверні пройми набули значення найбільш характерних знакових проявів розглядуваного стилю. Це дозволило розробити велику кількість варіантів порталів, у яких ця форма застосовувалась у ко-



Малюнок 2. Харківська державна академія дизайну та мистецтв

лонних ганках, лоджіях, нішах, еркерах, дахах і фронтонах. Декоративні прикраси на фасадах мали вигляд керамічних вставок з узагальненими, переважно геометричними або більш натуралістичними за характером кольоровими орнаментами, побудованими на поєднанні квітів і птахів, елементів геральдики, які в окремих випадках переростали в складні мальовничі панно. Застосування мальовничих живописних засобів посилювало виразність архітектури, надавало їй оригінальних рис, але таких, що відбивали суто народні уподобання, які сформувалися в процесі виконання традиційних хатніх розписів, вишивок чи гаптувань.

Художньо-образні рішення в українській народно-стильовій архітектурі початку ХХ ст. були безпосередньо пов'язані з усвідомленням соціальної важливості будинку, його функціонального призначення, конструктивних розв'язань, матеріальних можливостей замовників, стильового спрямування архітектурних форм, смаків авторів, а також із патріотичним бажанням утвердити національну приналежність архітектури засобами архітектоніки, пластики, декору і монументального синтезу мистецтв.

Український архітектурний модерн сформував декілька осередків-центрів: Полтавський, Харківський, Львівський, Київський, на Півдні України (Дніпропетровськ, Одеса), і Петербурзький, кожний з яких позначився своєрідністю. Найбільшими, як в теорії, так і за кількістю побудов були Полтавський і Харківський. В Харкові ж і збереглося найбільше пам'яток в цьому стилі – цілих 25 споруд.

Загалом український архітектурний модерн вилився у декілька стильових течій, з яких:

- сецесійно-романсько-візантійська розроблялась лише у західному регіоні, в ній спланилось воедино кілька тенденцій;
- народно-стильова течія була позначена декоративно-романтичними тенденціями;

- необарокова течія символізувала народно-барокові форми;
- раціоналістична течія відзначалася формами стриманими, тектонічними, з мінімумом декору.

Література:

1. Чепелик В. В. Український архітектурний модерн. – 2000.
2. Павличко С. Дискурс українського модернізму // С.Павличко Теорія літератури. – 2002. – с. 21-95.
3. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» / Слово і час. — 1997. — № 11–12. — С. 44–48
4. Ясиевич В. Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков — электронный ресурс . – <http://www.alyoshin.ru>

Зінов'єва О.С., Мироненко Д.В., Степаненко Н.С., 3 курс, спец. ПД
Наук. керівник: доцент каф. українознавства Щербина Е.Б.

ІСТОРІЯ ПІДГОТОВКИ ПЕРЕКЛАДАЧІВ В УКРАЇНІ

Переклад – мистецтво зустрічі із неможливим, роботи над невідповідностями між текстами, між мовами і між людьми. Як такий, він має як етичний, так й інтелектуальний вимір. Окрім себе самого, він визнає іншу особу – творця тексту оригіналу – серцевиною значення.

Джеймс Бойд Уайт.

Українська мова споконвіку була однією з найгарніших та наймелодійніших світу. Безліч епітетів можна підібрати для характеристики нашої державної мови. Але навіть якщо всі характеристики мови зіллються в один чудовий відгук про неї, це навряд чи змінить ситуацію, що склалася по відношенню до української мови в Україні.

При виробленні концепції мистецтва перекладу слід скористатися з того досвіду, що уже накопичено у цій галузі людством, і саме тому історія підготовки перекладачів у навчальних закладах світу стала об'єктом нашого дослідження. У зв'язку з надзвичайним зростанням міжнародних контактів у всіх галузях життя у II пол. XX ст. спостерігається перекладацький бум, і при тому істотно змінюється й характер праці перекладача та вимоги до її якості, як і до якості підготовки фахових перекладачів, що, на нашу думку, робить тему дослідження актуальною, тим більше, що історія підготовки перекладачів практично не досліджувалася. Мета роботи складання пілотного нарису історії підготовки професійних перекладачів.

Перекладачів тривалий час готували неформально, переважно методом спроб та помилок чи через навчання у якості підмайстрів, чи шляхом різних видів перекладацької діяльності, які супроводжують вивчення іноземних мов та культур у межах філологічної традиції. Проте навчальні заклади, які спеціалізуються з підготовки перекладачів, – явище відносно нове, (це, головним чином, факультети або відділення університетів), і розмови про історичні «школи» перекладачів мають мало спільного з людьми, котрі дійсно навчалися перекладати.

Певна політична зацікавленість у підготовці перекладачів з'являється з початком створення європейськими державами колоній в Америці, Азії

та Африці. Вже Колумб під час першої експедиції захопив 10 індіанців і силоміць вивіз їх до Іспанії з тим, щоб вони оволоділи іспанськими мовою та культурою і могли працювати перекладачами під час подальших подорожей. Аналогічним чином діяли й інші європейські мандрівники та завойовники, і в цій практиці можна вбачати рудиментарні програми підготовки товмачів.

Одна з перших державних шкіл, що готували перекладачів, була створена у Франції за наказом Кольбера у 1669 році з метою підготовки французьких фахівців-перекладачів з турецької, арабської та перської мов, яка пізніше була перетворена на славнозвісну Константинопольську школу драгоманів. У 1754 році в Австро-Угорщині було засновано Східну Академію, яка протягом багатьох років свого існування готувала перекладачів із східних мов для габсбургського двору. Як реакція на колоніальну експансію поза межами Європи також виникають перекладацькі навчальні заклади, прикладом яких можуть бути єгипетська школа перекладачів аль-Альсун, заснована Мохаммадом Алі 1835 року і очолювана визначним арабським перекладачем аль-Тахтаві, де вивчали турецьку та французьку, та китайський Коледж мов у Пекіні, заснований 1862 року, де готували перекладачів з російської, англійської та французької мов, до яких пізніше додали німецьку (1888) та японську (1898) і де курс навчання тривав 8 років. Крім того, у Кантоні та Шанхаї існували школи перекладачів, які готували фахівців з науково-технічного перекладу, переважно військових озброєнь, для того щоб надолужити відставання Китаю у технічній сфері, яке стало очевидним після поразки Китаю в Опійних війнах. У Європі XIX ст. підготовка перекладачів здійснюється, перш за все, для потреб дипломатичної служби, прикладом чого може бути Університет ім. Гумбольдта в Берліні, де готували дипломованих перекладачів з 1884 до 1944 року. Фахівців з галузевого перекладу (присяжних перекладачів, перекладачів у сфері права) починають готувати у Бізнес-школі Копенгагена з 1921 року, а з 1931 року також і в Паризькому інституті порівняльного законодавства. Спеціальні вищі навчальні заклади, що готують перекладачів, починають створюватися лише в середині XX ст.: у Гейдельберзі (1930), Москві (1930), Женеві (1941), Відні (1943). У повоєнні роки починають підготовку також перекладачів-синхроністів. У 1960 році закладаються основи теорії перекладу як самостійної дисципліни, розробляються спеціальні методики підготовки перекладачів, приходить усвідомлення того, що навчання перекладу – це окрема комплексна дисципліна з власною теорією та методикою. У 1980 роки у ряді країн спостерігається інтеграція професійних інститутів, що готували перекладачів, до університетів, що мало далекосяжні наслідки: спостерігається різке зростання вищих навчальних закладів, які пропонують дипломи та вчені ступені саме з перекладу та перекладознавства. З 49 вищих навчальних закладів у 1960 та 108 у 1980 у 1994 їхня загальна кількість зросла до 250, основна причина чого, мабуть, полягає в істотному зростанні попиту на перекладачів, як усних, так і письмових.

Підготовка перекладачів у вищих навчальних закладах в Україні розпочалася у 1966 році, коли було відкрите перекладацьке відділення на факультеті романо-германської філології Харківського державного університету (тепер Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна), де готували

перекладачів з англійської, французької та німецької мов. Проте головним завданням цього відділення, так само як і аналогічного перекладацького відділення Київського держуніверситету ім. Т.Г. Шевченка, відкритого незабаром, був вишкіл військових перекладачів.

Лише у 1991 році, коли Україна стала незалежною, ситуація радикально змінилася. По-перше, різко зросла кількість студентів, яких приймають на перекладацькі відділення вже згаданих університетів, які тепер готують фахівців для різних галузей господарства. З 1992 року почав працювати факультет «Референт-перекладач» в одному з перших приватних вищих навчальних закладів України – Харківському гуманітарному університеті «Народна українська академія». З 1996 року підготовку перекладачів здійснює Львівський національний університет. Також перекладачів вишколюють у Київському лінгвістичному університеті, Сумському, Запорізькому, Житомирському та багатьох інших університетах України.

Перспективи подальших досліджень ми вбачаємо у вивченні змісту навчальних програм з підготовки фахівців-перекладачів у різних країнах та змін у цих програмах.

Література:

1. Зорівчак Р.П. Перекладачі для України XXI сторіччя // Записки перекладацької майстерні. – 2000 – 2001. – Львів
2. Caminade M., Pym A. Translator-training institutions // Routledge Encyclopedia of Translation Studies. – London and New York: Routledge, 1998.
3. Delisle J. , Woodsworth J. (eds.) Translators through History. – Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1995.

Іорганська К.В., 3 курс, спец. ПД, ХДАДМ

Керівник: доцент каф. українознавства Мархайчук Н.В.

АВАНГАРДИСТ ВАСИЛЬ ЄРМІЛОВ

Минуле століття яскраво вирізнилось у багатьох аспектах вітчизняної історії, а також у мистецтві. Таким яскравим явищем стала доба авангарду, яка означалась у Харкові у 20 – 30-х роках.

Серед відомих авангардистів є той, чие ім'я звучить найголосніше для Харкова. Це одна із центральних фігур авангарду Василь Єрмілов [1].

Появи нових стилів, напрямків у мистецтві, європеїзація охопила усі сфери діяльності, виникло багато об'єднань та творчих товариств. Саме цей час добре вплинув на розквіт особистості Єрмілова.

Василь Дмитрович з ранніх років виражав жагу до малювання, навчався у Харкові в художньо-ремісничій учбовій майстерні декоративного живопису. У 1910-х роках – у Міській школі малювання й живопису. Того ж року розпочав заняття у студіях Е. Штейнберга та О. Грота, що в той час були провідними художниками Харкова [2].

У ранній творчості Єрмілова помітне захоплення роботами Пікассо та інших авангардистів. Василь Дмитрович шукає свій стиль: захоплюється новаторськими техніками, експериментує з матеріалами, вдосконалює художні прийоми. Саме з 20-х років Василь Дмитрович став прибічником

конструктивізму – стилю, якому притаманний лаконізм у засобах вираження і схематизація мови мистецтва [3].

Він бере участь у багатьох мистецьких конкурсах та виставках, стає відомим і на теренах рідної України, СРСР, а також у європейських країнах завдяки своїй манері, своєму стилю. Художник брав мінімальну кількість кольорів, геометричних фігур, фактур або текстур та робив з цього неповторний виріб мистецтва. Завдяки високому рівню роботи з матеріалами та інструментарієм він виводив ремесло на рівень мистецтва [4].

Художник прославився в багатьох прикладних галузях, у сфері плакатного та рекламного мистецтва, дизайнерські ескізи Єрмілова, самодостатні мальовничі абстракції є барвисто-декоративними [5]. У рішенні інтер'єрів він вдало використовував поєднання різних кольорів, пластику простих геометричних об'ємів. В.Д. Єрмілов прославився як оформлювач і книжок, і журналів. Він створив новий «єрміловський» монументальний шрифт, який став проривом у поліграфічному дизайні [6].

Спадщина, яку Василь Єрмілов лишив пособі, має величезне значення для тих, хто розділяє його мистецькі погляди. Він цікавий для глядачів, незрівнянний для інших митців та мистецтвознавців. Він довів, що митець може бути майстром у багатьох художніх галузях.

Зараз у Харкові діє Єрмілов Центр, де проходять виставки, майстер-класи, лекції з мистецтвознавства, дизайну та ін. У центрі зберігаються традиції колись започатковані Василем Єрміловим. Багато досвідчених дизайнерів та митців, а також студенти співпрацюють з адміністрацією центру. Бо вони живуть тим, чим жив славнозвісний майстер.

Література:

1. Василь Дмитрович Єрмілов 1894-1968: матеріали до творчої біографії художника: ст., листи, щоденники, спогади. – М. : Галерея «Проун», 2012. – 534 с.
2. Жадова Л. Проекти В. Єрмілова // Декоративне мистецтво СРСР – 1972 – № 9. – С. 31.
3. Павлова Т. Василь Єрмілов жде весну. – К. : Родовід, 2012 – 108 с.
4. Седляр В. Майстер Василь Єрмілов // Авангард [Харків] – 1929 – № 3 – С. 38-39.
5. Сонцвіт В. Художник індустріальних ритмів // Авангард [Харків], – 1929. – № 3. – С. 14-15.
6. Фогель З. Василь Єрмілов. – М. : Радянський художник, 1975. – 356 с.

Іорганська К.В., Хвостенко В.С., 3 курс, спец. ПД, ХДАДМ

Керівник: доцент кафедри українознавства Щербина Е.Б.

ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ФАХОВОЇ МОВИ ДИЗАЙНУ

Формування та розвиток фахової мови дизайну тісно пов'язана з історією розвитку й становлення галузі дизайну, та науки про неї та української літературної мови взагалі. Фахова мова дизайну співвідноситься з етапами становлення української науково-технічної термінології в цілому.

Фахова мова дизайну має тривалу історію, вона була започаткована ще в період функціонування праслов'янської мови і є цілісною системою мовних одиниць, серед яких розрізняємо власне дизайнерські найменування та номінативні елементи з інших споріднених галузей, зокрема сфери будівництва, архітектури, мистецтва [4].

Починаючи з XI ст., мистецтво й техніка Київської Русі досягли високого на той час рівня. Декорування ж у вигляді орнаментів та інших прикрас пояснює нам світоглядні засади предків. На основі аналізу історичних теоретичних джерел виявлено, що пропедевтичною дизайн-освітою в язичницькій Україні була релігія, яка сприяла розв'язанню складних державних, політичних, господарських, економічних, наукових, культурно-побутових проблем. Формою пропедевтичної дизайн-освіти в умовах язичницької культури українців була християнська культура, а іншим аспектом емпіричного досвіду української дизайн-освіти були традиційні обрядові свята [2].

З кінця XIX – поч. XX ст. формується термінологія дизайну. Розвиток художньо-промислової освіти в Україні проходив відповідно до суспільних, політичних і економічних обставин тогочасного життя [1]. Осередки народної художньої творчості стають базою заснування перших навчальних закладів. Так у Харкові (1767 р.) було засновано класи живопису, малювання та архітектури. У 1844 р. було відкрито «Технічну академію», що стало початком дизайнерської освіти у Львові [3].

З індустріальною революцією кін. XIX ст. з'являється дизайн, що замінив рукотворну річ об'єктом промислового виробництва. Техніка й мистецтво до епохи Відродження були в більшості поєднані, і тому стильова єдність всіх навколишніх речей була повною й органічною [2]. Відокремлення техніки відбулося тільки в XVII-XVIII ст. і набуло парадоксальних форм у середині XIX ст., коли вже закінчений виріб прикрашали. Із цим була пов'язана поява двох спеціальностей — інженера й художника. Отже, можна вважати, що витики формування власне фахової мови дизайну припадають саме на цей період.

Після проголошення Української Народної Республіки українська мова стає державною й використовується в законодавстві та адміністрації. Зростає потреба в україномовних словниках і підручниках [3].

30-і–90-і рр. XX ст. позначаються застоєм у розвитку української наукової термінології. У повоєнні роки розвиток дизайну та його термінологічної системи дещо пожвавився, хоч реформа 1934 р. позбавила інститути художньо-промислового профілю, і в цілому настали часи зневажання теорії «виробничого мистецтва» [5].

Перші визначення дизайну робилися в 50-і рр. й формулювалися в основному теоретиками мистецтва. Головним завданням дизайну стали вважати вироблення рекомендацій представникам промисловості з асортименту продукції, її зовнішнього вигляду. У такому трактуванні відбилися давні зв'язки дизайну з декоративно-ужитковим мистецтвом, що сприймалося як більш широке поле, з якого вийшов дизайн, орієнтуючись на машинне виробництво [7]. Пізніше, в 60-і роки, коли подібне трактування стало здаватися занадто професійно звуженим, воно доповнилося низкою показників, що відбивають зв'язки дизайну із суспільним виробництвом і споживанням [1].

З 1991 р. Україна здобула незалежність, українська мова державною. Гостро постала потреба у фахових словниках, підручниках для підготовки молодих спеціалістів [7].

На цей час припадає поява терміна «дизайн-проекування». Його увели у науку й практику художньо-конструктивної діяльності в усьо-

му цивілізованому світі. В Україні 1996 р. прийнято Державний стандарт із дизайну та ергономіки, де визначено «промисловий дизайн», «дизайн середовища», «дизайн виробничого середовища», «дизайн житлового середовища», «графічний дизайн», «еко-дизайн», «ре-дизайн, дизайнерське модернізування», «ерго-дизайн» [6].

Висновки: з розвитком дизайну як галузі, як дисципліни, він наповнювався не лише матеріальною базою, а й лексичними ресурсами – термінами, які до наших днів сформували спеціальну фахову мову дизайну. З'явилися спеціальні словники з різних напрямків дизайну, які все частіше поповнюються новими термінами та явищами. Дизайн перейшов з індустріальної ери, у цифрову, а після буде ще багато епох, частиною існування і функціонування яких буде дизайн. Будуть виникати нові його види, терміни, матеріали, технології. Все це впливатиме на лексику дисципліни, на професійне мовлення, на те, як будуть спілкуватися дизайнер і замовник, два дизайнери, як дизайнер презентуватиме та захищатиме свій проект перед журі або колегами. І через кілька десятків років зміняться не лише матеріали, технології, формоутворення, а й лексична база. Вона буде настільки відрізнитися, що ми навіть не зрозуміємо багатьох термінів і понять. А судячи з того, що технології навколо швидко розвиваються і змінюються, то зміни будуть суттєвими та швидкими.

Література:

1. Виноградов В. В. Основные типы лексических значений слова / В. В. Виноградов // Вопросы языкознания. — 1953. — № 5. — С. 3-29.
2. Калинин А. В. Лексика русского языка: [учеб. пособие для вузов по спец. «Журналистика»] / Калинин А. В. — М.: Изд-во МГУ, 1978. — 232 с.
3. Кучерюк Д. Ю. Эстетика труда: ценностные отношения, творчество, человек / Д. Ю. Кучерюк — К.: Выща шк., 1989. — 152 с.
4. Мар'яно Яніна Стаття «Основні етапи формування та розвитку термінології дизайну» Яніна //Режим доступу: <http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/6999/1/32.pdf> – Заголовок з екрану.
5. Огієнко І. І. Інститут Української Наукової Мови в Києві / І. Огієнко // Рідна мова. — 1933. — Ч. 2. — С. 50-56.
6. Наконечна Г. В. Українська науково-технічна термінологія: Історія і сьогодення / Г. В. Наконечна. — Л.: Кальварія, 1999. — 110 с.
7. Шмагало Р. Художньо-промисловий та образотворчий напрямки мистецької освіти Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століття: Панорамний огляд явищ / Р. Шмагало // Вісник Львівської Академії мистецтв: Спецвипуск. 36. наук. праць. — Л.: Українські технології, 1999. — С. 113-123.

Казакін А. Ю., 4 курс, спец. «Дизайн інтер'єра»

Руководители: преп. каф. «Дизайн інтер'єра» Северин В.Д., Подлесная О.В.

СТИЛЬ ХАЙТЕК В ИНТЕРЬЕРЕ

Хайтек – это современность, это модерн нашего времени, нечто самое новое и высокотехнологичное. Благодаря хайтеку, можно наблюдать действительно фантастические дизайнерские решения. Отличительной особенностью этого стиля является то, что он устремлен в будущее, в мир невероятного и космического. Данный эффект достигается путем использования



пластика, стекла и металла и в сочетании с присущей стилю цветовой гаммой и уникальным освещением. Офисы в стиле хайтек славятся своей функциональностью и оригинальностью. Данный стиль четко соответствует офису крупной ИТ компании “IBM”, которая имеет высокотехнологичное производство и была выбрана для дипломного проектирования.

Офис фирмы обязательно должен быть престижным, ведь “IBM” – это лидирующая международная компания в сфере ИТ и именно с порога главного офиса у клиента и партнеров складывается мнение о надежности фирмы.

Сделать офис по-настоящему презентабельным позволяет чистота и лаконичность форм, а так же лучшие отделочные материалы. Функциональность интерьера и комфорт на рабочих местах с целью повышения производительности и создания соответствующего впечатления у клиентов - это одна из главных задач, поставленная перед проектом.

Для стиля хайтек характерно использование самых современных материалов. Поэтому максимально используют в отделке пластик, металл и стекло. Линии в интерьере должны быть максимально простыми и геометрическими, не должно быть перегружающих помещение деталей, все должно быть предельно практично и комфортно.

Для стиля хай тек характерно отсутствие каких-либо украшений, но сделать образ интерьера офиса оригинальным поможет игра света, чего можно добиться с помощью современных светильников и светодиодной подсветки. Игра бликов от лампочек на хромированных деталях интерьера, на стекле безупречно впишется в стиль хайтек-офиса. Смело используются стеклянная мебель, пластиковая с добавлением металлических украшений. В вестибюле компании ресепшн в стиле хайтек выполнен из легких, практичных материалов максимально облегчающих стойку и делая ее предельно функциональной.

Конечно, этот стиль получил наибольшее распространение в компаниях, занимающихся компьютерной техникой, ведь он вполне логично отображает сферу деятельности фирмы, составляет современный имидж ИТ-компании.

Общий интерьер офиса должен быть четким и деловитым, а также отличаться динамизмом. Предметы, которые не используются постоянно, должны обязательно устраняться из интерьера офиса. Для этого предусматриваются встроенные скрытые емкости.

Стиль хайтек не терпит небрежности. Гармонический внешний вид офиса в таком стиле возможен только при соблюдении всех геометрических пропорций, а также ровности и гладкости всех видимых поверхностей.

При проектировании хайтек-офисов широко используются элементы так называемого интеллектуального здания.

Интернет-ресурси:

1. <http://stilys.com/styles/hi-tech>
2. <http://katun.net.ua/>

Капінус П. С., 3 курс, спец. «СЖ»

Керівник: викладач кафедри українознавства Токар М.І.

СТИЛІ МОВЛЕННЯ

Мова – це найважливіший, універсальний засіб спілкування, організації та координації всіх видів суспільної діяльності: галузі виробництва, побуту, обслуговування, культури, освіти, науки.

Стиль літературної мови – різновид мови (її функціональна підсистема), що характеризується відбором таких засобів із багатоманітних мовних ресурсів, які найліпше відповідають завданням спілкування між людьми в даних умовах. Це своєрідне мистецтво добору й ефективного використання системи мовних засобів із певною метою в конкретних умовах й обставинах. Д. Свіфт влучно зауважив, що «стиль – це власне слова на власному місці».

Кожний стиль має: сферу поширення і вживання (коло мовців); функціональне призначення (регулювання стосунків, повідомлення, вплив, спілкування тощо); характерні ознаки (форма та спосіб викладу); система мовних засобів і стилістичних норм (лексика, фразеологію, грамагічні форми, типи речень тощо).

Ці складові конкретизують, оберігають, певною, мірою обмежують, унормовують кожний стиль і роблять його досить стійким різновидом літературної мови. Оскільки стилістична норма є частиною літературної, вона не забезпечує останню, а лише використовує слова чи форми в певному стилі чи з певним стилістичним значенням.

Високо розвинута сучасна літературна українська мова має розгалужену систему стилів, серед яких: розмовний, художній, науковий, публіцистичний, епістолярний, офіційно-діловий, конфесійний.

Для виділення стилів мовлення важливе значення мають форми мови – усна й писемна, розмовна і книжна. Усі стилі мають усну й писемну форми, хоча усна форма більш притаманна розмовному стилю, а іншим – переважно писемна. Оскільки останні сформувалися на книжній основі їх називають книжними.

Відрізняються стилі мовлення й багатьма іншими ознаками. Але спільним для них є те, що вони – різновиди однієї мови, представляють усе багатство

їх виражальних засобів і виконують важливі функції в житті суспільства – забезпечують спілкування в різних його сферах і галузях.

У межах кожного функціонального стилю сформувалися свої різновиди – підстилі – для точнішого й доцільнішого відображення певних видів спілкування та вирішення конкретних завдань.

Поряд із функціональними стилями, ураховуючи характер експресивності мовних елементів, виділяються також урочистий, офіційний, фамільярний, інтимно-ласкавий, гумористичний, сатиричний та ін.

Отже, високу культуру мовлення людини визначає досконале володіння літературною мовою, її нормами в процесі мовленнєвої діяльності. Культура мовлення — це ще й загальноприйнятий мовний етикет: типові формули вітання, побажання, прощання, запрошення тощо. Неабияке значення має й тон розмови, вміння вислухати іншого, вчасно й доречно підтримати тему. Уважність, чемність і ввічливість — основні вимоги мовного етикету. Вивчення мови, збагачення пам'яті різноманітними засобами і способами вираження думок сприяють розвиткові мовлення. Не менш важливе значення має також систематичне й цілеспрямоване практикування в мовленні – спілкування рідною мовою зі співробітниками, знайомими, приятелями, родичами, оскільки вміння і навички виробляються лише в процесі мовленнєвої діяльності.

Література:

1. Бабич Н.Д. Практична стилістика і культура української мови: Навчальний посібник. – Львів: світ, 2003. – 432с.
2. Біляев О.С. Про культуру мовлення вчителів-словесників, учителів загалом і не лише вчителів. // Урок української мови. – 2000. – №1, – С.23-27.
3. Вихованець І., Городенська К. Теоретична морфологія української мови: Акад. граматика укр. мови. – К., 2004. – 400с.

Капустяк О.В., 3 курс, спец. «ГД»

Науковий керівник: доцент Щербина Е. Б.

ЕТНОМОТИВИ В РОБОТАХ СУЧАСНИХ ДИЗАЙНЕРІВ

Фірмовий стиль. Серед фірмового стилю компаній простотою та лаконізмом відзначився дизайн лого **Всеукраїнського благодійного фонду «Дорога майбутнього»**, яку розробило бюро графічного дизайну «**Артіль Артемових**». Як кажуть самі дизайнери, вони з самого початку мали на меті розробити символ на основі українських традиційних мотивів та який би відповідав назві й головним напрямкам роботи фонду, а саме: організація етнічних, екологічних та мистецьких фестивалів для дітей, освітніх майстерень та тренінгів для молоді і вчителів, адресна благодійна допомога хворим діткам і закладам для дітей, позбавлених батьківської опіки, тощо. Ідея запропонованого лого — рушник, оздоблений фігурками людей, що тримаються за руки. Завдяки своїй формі, рушник завжди асоціюється з дорогою та життям. Він символізує чистоту, очищення, святість і великодушність, захищає від усіх бід. Протягом століть рушник відігравав важливу роль в усіх ритуальних заходах: народження, хрещення,

весілля, проводи у далеку дорогу чи на війну. Рушник — символ побажання щасливої долі та спогадів про домівку, також є талісманом удачі. Ідея рушника підсилюється продовженням логотипу на зворотньому боці візитної картки, у такий спосіб символізуючи дорогу майбутнього.

Логотип та фірмовий стиль для словацької компанії Yukka, що виробляє фруктові букети та цукерки зі свіжих фруктів, розроблені Дариною Подольцевою. За основу дизайну взято стилізоване зображення такого букету згори. А сам букет дуже нагадує давній символ дерева життя, що часто знаходимо на старовинних українських рушниках та писанках.

Strix — новий бренд одягу з національними мотивами. Агенство Yarche digital розробило узори на основі Петриківського розпису і використало у фірмовій продукції цієї компанії.

Дизайн та ілюстрації книг. Народні мотиви чітко проглядаються у дизайні обкладинок поетичної антології в двох томах «Червоне і Чорне | Чорне і Червоне. 100 українських поеток і 100 українських поетів ХХ сторіччя», видане видавництвом «Навчальна книга — Богдан» у 2011 році. Обсяг книг: «жіночий» том — 1344 сторінки; «чоловічий» том — 1376 сторінок. Оздобити обкладинки таких об'ємних книг довірили творчій майстерні «АГРАФКА».

Дизайн афіш та плакатів. Євгенія Хоменко у роботі «Код нації» спробувала відповідно стилізувати QR-код.

Промисловий дизайн

Предметний дизайн. Леся Орлова створила нову інтерпретацію вишиванки. Вишивка тепер існує окремо від сорочки як елемент, що легко знімається, й при цьому підходить під будь-яку сорочку з вашого гардеробу. Крім того, тепер ви перете сорочку із впевненістю, що ваша вишивка не полиняє і не втратить свій колір. Звісно, з таким підходом до вишивки

Декор в інтер'єрі. Макет-діорама «Український хутір ХІХ століття» прямісінько під вашими ногами, у вашій підлозі. Такий арт-об'єкт створила архітектурно-макетна майстерня «3Dmaket». За основу взяли класичну схему поселення на території центральної України з побутовими сценами із життя. Макет виготовлений повністю вручну з використанням натуральних та штучних матеріалів (дерево, пластик, тощо). Масштаб 1:87. Розмір — 240 x 90 см. Також використана внутрішня підсвітка. Розміщення макету в підлозі вітальні під склом.

Київський дизайнер Сергій Сунцов вирішив взятися за предметний дизайн й надати звичним керамічним кухликам особливої форми, а відомій макітрі для тертя маку іншого призначення — освітлення простору.

Лада Таланчук та Богдана Якимчук створили колекцію авторських тканин для декорування приміщень. Застосовано такі техніки обробки тканин: ручне фарбування, вільний розпис, витинанка, аплікація, вишивка.

Зоя Олефір створила гіпсове панно «Червоне лоскуття». За кольористикою нагадує гетьманський стиль чи одяг шляхтянок. Панно зроблене з гіпсу, посиленого домішками. Його розмір: 1.52 x 1.52 метри. Рельєфне різьблення по гіпсу робила вручну. Покривала акриловими фарбами та робила позолочення металізованою фарбою. Сукупність технологічних прийомів створило вінтажний ефект.

Студія графічного дизайну Юрка Гуцуляка створила подушку з фотовідбитком розкиданого сіна. «Сіно» в інтер'єрі, за словами автора ідеї, надасть природності та еко-забарвлення будь-якому сучасному інтер'єру.

Дизайн середовища. Даша Стюпичева ілюстрацією оформила вітрину київського магазину одягу «*Invoga*». Тема ілюстрації – ліс із фантастичними тваринами, але напрочуд орнаментальний.

Поліграфія, одяг, прикраси, елементи інтер'єру чи упаковка. Елементи народного мистецтва можуть вдало прикрасити будь-які з сучасних ужиткових речей, якщо переосмислити традицію і подати її по-новому.

Література:

1. http://www.rusnauka.com/38_NIEK_2014/Istoria/2_181962.doc.htm
2. <http://rukotvory.com.ua/info/narodni-motyvy-v-robotah-suchasnyh-dyzajneriv/>
3. <http://femel.com.ua/brendu-ykrainskogo-odyagy/>

Катриченко К.А., 3 курс, спец. «ДИ», ХГАДИ

Руководители: проф. Бондаренко В.В., ст. преп. Икол И.М.

ВИДЫ АКРИЛОВОГО СТЕКЛА И СПОСОБЫ ЕГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В ДИЗАЙНЕ ОБЪЕКТОВ ОБЩЕСТВЕННОГО НАЗНАЧЕНИЯ

Проанализировав зарубежный и отечественный опыт использования различных видов акрилового стекла в дизайне общественных интерьеров, а также проработав литературные и электронные источники информации, можно сказать, что современные дизайнеры среди прочих материалов отдают предпочтение акриловому стеклу. Благодаря его высоким механическим, технологическим и эстетическим свойствам, а также широкому цветовому диапазону, авторами проектов обеспечивается учет основных составляющих выполнения профессиональной работы: функциональность, эргономичность и эстетика. Применение акриловых стекол в современном средовом дизайне позволяет существенно расширить творческие возможности дизайнеров и осуществить, таким образом, нестандартные идеи по его внедрению. Множество положительных свойств, которыми обладает искусственный полимер — акриловое стекло, обусловили его выбор в качестве материала для решения современного дизайна объектов общественного назначения.

Впервые акриловое стекло было получено доктором Отто Рёмом (Otto Rohm) в 1928 году, а с 1933 начат промышленный выпуск акрилового стекла под маркой Plexiglas*. На сегодняшний день, основанный Отто Рёмом и входящий в холдинг Evonik Industries, Rohm Plexiglas является ведущим производителем акрилового стекла на мировом рынке, которое изготавливается на самом современном оборудовании двумя основными способами: литьевым и экструзионным.

Проанализировав информацию о свойствах литьевого и экструзионного стекла, можно отметить следующие особенности экструзионного оргстекла, отличные по сравнению с литьевым:

- большая способность к склеиванию;
- более низкие температуры при термоформовке (примерно 150-170°C вместо 160-190°C у литьевого);
- меньшее усилие при формовке;

- небольшая усадка при нагреве (6%);
- стабильность толщины;
- возможность изготовления труб небольшого диаметра (от 0 5 мм).

Акриловое стекло, благодаря своим уникальным эстетическим свойствам, является популярным декоративным материалом, позволяющим реализовывать уникальные дизайнерские и рекламные проекты, а разнообразие оттенков и оптических характеристик делает акриловое стекло практически незаменимым материалом для различных целей. Среди разновидностей цветного акрилового стекла на сегодняшнем этапе развития дизайна предпочтение отдается бесцветным материалам, так как при их подсветке с применением светодиодных ламп, акрил меняет свой цвет, что приводит к наиболее выигрышному формированию, как всего помещения, так и подчеркиванию элементов декора в интерьере. Анализ современной дизайнерской практики позволяет утверждать, что применение в общественных интерьерах элементов, выполненных из акрилового стекла, становится одним из доминирующих концептуальных решений. С помощью этого материала решаются задачи как художественные, так и утилитарные. Приведенные примеры интерьеров показали выразительные приемы использования акрилового стекла как покрытия для пола и стен, перегородок.

Существует несколько видов экструзионного стекла.

Plexiglas XT® – экструзионное оргстекло, самый распространенный материал среди прозрачных и полупрозрачных пластиков. Выпускается размером 2030x3050 мм и толщиной от 1 до 25 мм. Имеет гладкую поверхность и однородную структуру. Наиболее популярны: прозрачное, белое, матовое оргстекло. Существует большой выбор различных цветов и оттенков.

Plexiglas Satinice® DF – был специально разработан для освещения инженерных конструкций. Этот материал состоит из множества мельчайших диффузионных горошин, которые постоянно изменяют распространение света. Этим обеспечивается оптимальное светорассеивание в интерьере. Имеет двустороннюю матовую поверхность (Рис.1).

Рифленое акриловое стекло – экструзионное оргстекло с текстурированной поверхностью, пропускает достаточно света и создает впечатление пространства. Бывает прозрачным и различных оттенков бронзы (Рис.2). Применяется в дизайне ограждающих конструкций.

Plexiglas XT Mirror - зеркальное экструзионное оргстекло. Благодаря своей легкости и ударопрочности может заменить обычные зеркала в местах, где их использование опасно. Цвет: серебряный и золотой.

Plexiglas Resist® имеет повышенную по сравнению с обычным экструзионным оргстеклом ударную вязкость и прочность на разрыв. Используется для изготовления защитного остекления, противоударных кабинок (киосков), ветровых стекол для транспорта, вывесок и других видов внешней рекламы.

Plexiglas Multi® – многослойный сотовый лист (2-4 слоя), обладающий высокими теплоизолирующими свойствами и погодоустойчивостью (Рис.3.)

F&S ELEMENT GLASS и ANLI – акриловые декоративные пластики, имеющие включения из синтетических или натуральных материалов – камней, растений, тканей, ракушек. Детали в таком акриле имеют 3D- объемный



Рис.1. Сатиновое акриловое стекло

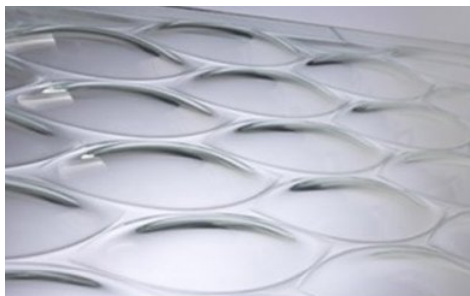


Рис.2. Рифленое акриловое стекло

эффект. Этот вид акрилового стекла долговечен, влагоустойчив, ударопрочен, обладает отличными звукоизоляционными качествами (Рис.4.). Применяется в помещениях для выявления художественного образа объекта.

Perspex Fluorescent – флуоресцентное акриловое стекло идеально для изготовления элементов интерьера, оформления баров, клубов, торговых мест, где изначально важно привлечение особого внимания. Особенность этого материала – ультра цветовая гамма и уникальная флуоресцентная грань. Флуоресцентное оргстекло незаменимо при оформлении баров, стоек в ночных клубах, так как эффект его свечения невероятно красив. Кроме этого, материал популярен в местах большой проходимости людей, где требуется использование устойчивых к истиранию материалов. Существует несколько видов акриловых труб и стержней, которые также успешно используются в средовом дизайне. Они имеют те же характеристики, что и листовой материал.

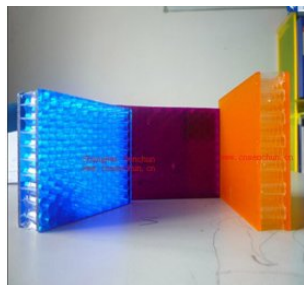


Рис.3. Сотовые листы акрилового стекла

Акриловое стекло различных цветов широко используется в средовом дизайне: **POS-материалы:** 1) наружные и внутренние вывески; 2) витрины и стенды. **Элементы интерьера:** 1) ограждающие конструкции и ширмы; 2) остекление (элементы декорирования мебели, оборудования); 3) витражи (элементы оформления потолка, самостоятельные композиции); 4) аквариумы; 5) осветительное оборудование; 6) полы и подиумы.

Выводы:

1. Акриловое стекло, благодаря своим уникальным свойствам, на сегодняшний день является популярным декоративным материалом, а разнообразие оттенков и оптических характеристик делает его практически незаменимым материалом для решения в средовом дизайне.

2. Разработанные виды акрилового стекла позволили дизайнерам расширить круг творческих инноваций, что привело к более интенсивному его применению в дизайне объектов общественного назначения.

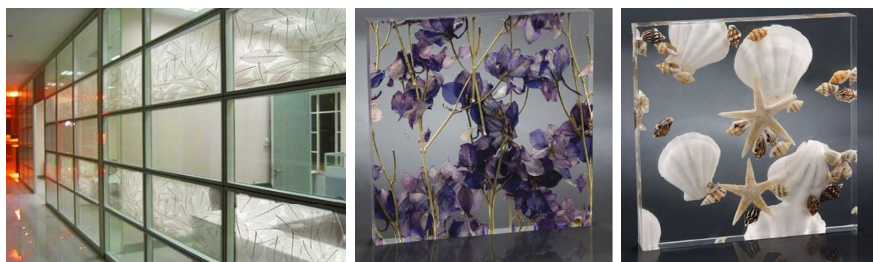


Рис. 4. Акриловое стекло с включением синтетических или натуральных материалов

Литература:

1. Оргстекло. Акрил. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.promdesign.ua/material/reklama/orgsteklo-akril>
2. Самые модные тренды в интерьере на 2015 год [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.realtypress.ru/publication/publication_12230.html
3. Сукманов А.А. // Дизайн. Материалы. Технология. — Санкт-Петербург, 2012.— №1 (25) —С. 66-71.
4. Чичёв А.А. Основные методы получения, характеристика и способы обработки акрилового стекла [Текст] / М.Л. Соколова, А.А. Чичёв // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата технических наук. — Москва. — 2013.

Кичук А.В., 2 курс, спец. ПД, ХГАДИ

Науч. руководитель: доцент кафедры «Дизайн» Звенигородский Л. А.

ЭВОЛЮЦИЯ ВЕНТИЛЯТОРОВ

Постановка проблемы. На современном рынке представлено широкое разнообразие всевозможных вентиляторов. Попробуем проанализировать генезис возникновения и развития вентиляторов во временном континууме.

Цель исследования. Попытка проанализировать, какие этапы в своем развитии пройдены данным устройством, а так же основные тенденции в его формообразовании.

Введение. Для поддержания здоровья и нормальной жизнедеятельности человека постоянно необходим свежий воздух. Полноценное насыщение помещения свежим воздухом, является функциональным предназначением вентиляторов.

Воздушный вентилятор представляет собой механическое устройство, предназначенное для перемещения воздуха. Его основные сферы применения: системы принудительной приточно-вытяжной и местной вентиляции зданий и помещений, обдув нагревательных и охлаждающих элементов в устройствах обогрева и кондиционирования воздуха, а также обдув радиаторов охлаждения различных устройств, либо для создания потоков воздуха внутри здания. И именно последний вариант мы и рассмотрим.

Анализ аналогов и прототипов. Приспособления для создания освежающего воздушного потока уходит в глубь веков. И первым таким приспособлением является веер. В те времена, кроме утилитарной функции, веер имел статусное значение — опало было атрибутом древних VIP-персон.

В течение многих веков и до наших дней веер был элементом культуры народов Востока. Считается, что складной веер был создан в VI в. в Японии, после чего попал в Китай. Их внешнему виду уделялось много внимания и порой они представляли собой настоящие произведения искусства. [1]

Первое упоминание о механическом устройстве, создающем дуновение воздуха, относится к началу XVI в. Во дворцах ближневосточных владык для этого использовался пунках — деревянная рама, обтянутая холстом, которая подвешивалась на веревках к потолку. Слуги раскачивали это гигантское опахало, освежая правителя.

В 1754 году математик Леонард Эйлер опубликовал свою работу по вентиляции, на которой базируются расчеты систем вентиляции и в наши дни. В 1830 г. американец Джеймс Барон получил патент на механическое опахало, приводимое в движение замысловатым механизмом. Пластина, расположенная над головой отдыхающего, совершала возвратно-поступательные движения, пока не опускалась до пола предварительно поднятая гирия. После этого необходимо было самостоятельно намотать трос на барабан и приготовить аппарат к новому циклу работы.

В 1832 году русский военный инженер Саблуков А.А. изобрел первый центробежный вентилятор. Он и является самым близким предшественником вентиляторов, которых мы знаем сегодня.

Если переход от громоздкой пластины к вращающейся крыльчатке был достаточно очевидным шагом, то в области привода этой крыльчатки эксперименты продолжались еще долго. На рубеже XIX и XX вв. появились конструкции вентиляторов, где крыльчатка приводилась во вращение поршневым двигателем, работавшим на спирте или керосине. На удаленных от цивилизации ранчо такие устройства кое-где уцелели до наших дней.

Слава создания первого электрического вентилятора принадлежит великому изобретателю Томасу Эдисону. Крыльчатка его вентилятора не сохранилась, но электромотор на треноге, почерневший от времени, является бесценной реликвией истории бытовой техники.

Уже в конце XIX в. производство электрических вентиляторов было поставлено на коммерческую основу. Первой это сделала американская компания Crocker&Curtis. Облик настольного вентилятора достаточно быстро принял привычный для нас вид. [2]

Современное состояние.

На сегодняшний день развитие вентиляторов достигло определенного этапа. Определить их разнообразие мы сможем благодаря их классифицированию.

Классификация вентиляторов по месту расположения:

- настольные;
- напольные;
- потолочные;
- настенные.

Следующим шагом в развитии данной техники стало создание мини-вентиляторов. Для удовлетворения потребностей людей которые не «сидят на месте». Вентиляторы такого вида являются удобными, мобильными, и очень эргономичны, так как свободно умещаются в руке, сумочке и т. д.

На рынке можно найти множество моделей настольных и напольных приборов под торговыми марками Binatone, Bionair, Bork, Polaris, Rowenta, Saturn, Scarlett, Ufesa, VES Electric, Vitek и др. [3]

В общем случае вентилятор — ротор, на котором определенным образом закреплены лопатки, которые при вращении ротора, сталкиваясь с воздухом, отбрасывают его. От положения и формы лопаток зависит направление, в котором отбрасывается воздух.

Классификация вентиляторов по типу конструкции:

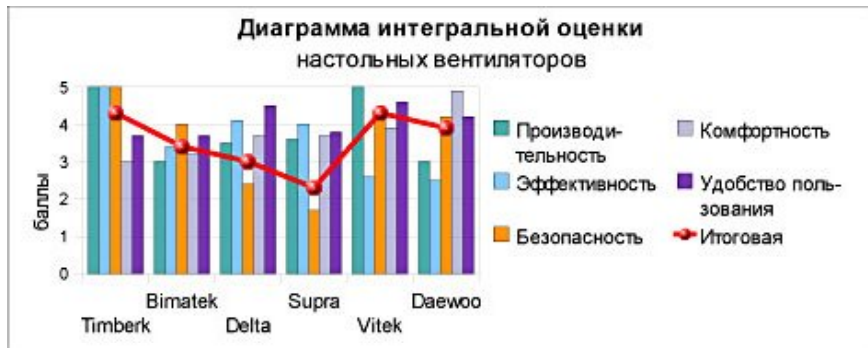
- осевые (аксиальные)
- центробежные (радиальные)
- диаметральные (тангенциальные)
- безлопастные (принципиально новый тип).

На сегодняшний день наиболее популярными являются такие бренды: Aurora, Delfa, Ergo, Maestro, Maxwell, Mystery, Rotex, Saturn, Stadler Form, Supra, Trisa, UFO, VES, Vitek, Timberk. Выбор достаточно широкий и для того, чтобы потребитель точно знал, вентилятор какого производителя ему необходим, проводятся сравнения вентиляторов по их техническим, эстетическим и функциональным качествам. Например, при сравнительном испытании бытовых настольных вентиляторов, рассматриваются такие качества и характеристики изделия как производительность, комфортность, удобство пользования, безопасность и др. Результат исследования можно изобразить в виде диаграммы (см. рис.).

Функциональный анализ. Основной функцией вентилятора, является захватывание лопастями воздуха и подача его в необходимое направление. Таким образом, функция направления потока воздуха косвенно влияет на формообразование объекта и образное решение.

Возможные дополнительные функции вентиляторов: повороты (регулирование направление потока воздуха); регулирование температуры воздуха (охлаждающий, обогревающий); регулирование мощности и типа обдува («Нормальный»/«Бриз»/«Ветер»); таймер; отдаленное управление. [4]

Эргономический анализ. Основным факторам эргономики объекта, являются удобство пользования. Оно включает: безопасность (защищенность от травм), использование клавиш выключения и включения, их читабельность и расположение (на корпусе вентилятора, либо выносные), а также удобство



регулирования направления потока воздуха (если данная дополнительная функция имеется).

Вывод. Сложившиеся на современном этапе неблагоприятные экономические и экологические условия, для многих производителей бытовой техники стали своего рода катализатором свежих идей. Сегодня как никогда актуальны разработки учитывающие экологические, экономические, социальные аспекты, проблемы рационального использования природных ресурсов, энергосбережения. В данных условиях, основной тенденцией развития вентиляторов является переход от тяжелых материалоемких и громоздких конструкций с травмоопасными лопастями, к созданию изделий с широким спектром функций, экономичных и безопасных в эксплуатации, с простой конструкцией из материалов обладающих минимальным весом и поддающихся вторичной переработке, стильным - запоминающимся дизайном, способным привлечь разные категории покупателей. Потребители приобретающие данное оборудование понимают, что воздушный вентилятор - это не просто прибор для перемещения воздуха, но и важная часть интерьера помещения, в котором он установлен.

Литература:

1. <http://xn--b1agaqshfjgche4c.xn--plai/ventilyaciya>
2. <http://evolutsia.com/content/view/1756/7/>
3. <http://www.lissantyug.ru/useful/i/20>
4. Бытовые вентиляторы. Vents/2014 (<http://orion-m.com.ua/uploads/Бытовые%20вентиляторы%20VENTS.pdf>)

Кичук А., 2 курс, спец. ПД, ХГАДИ

Науч. руководитель: Коломиец Н. А., кафедра физвоспитания

ГТО КАК ОДИН ИЗ СПОСОБОВ РАЗВИТИЯ МАССОВОГО СПОРТА

Постановка проблемы – заинтересованность молодежи в здоровом образе жизни. **Анализ последних исследований.** Министерство образования устанавливает нормативы для учеников и студентов. Мы рассмотрим эти нормативы за последние 50 лет.

Цель исследования. Введение ГТО для привлечения к регулярным занятиям физической культурой подавляющее большинство населения.

Изложение основного материала исследования.

«*Готов к труду и обороне СССР*» (ГТО) — программа физкультурной подготовки в общеобразовательных, профессиональных и спортивных организациях в СССР, основополагающая в единой и поддерживаемой государством системе патриотического воспитания молодежи. Существовала с 1931 по 1991 год. Охватывала население в возрасте от 10 до 60 лет.

Регулярно, раз в 8–10 лет, по всей стране, от Закарпатья до Камчатки, от Кушки до Заполярья, специалисты собирали статистику, как кто прыгает, бегаёт и т. д. Затем данные обрабатывались учёными в Москве, нормы ГТО уточнялись. Последний раз их обновили в 1971 г.

Сдача нормативов подтверждалась особыми значками. Чтобы получить такой значок, нужно было выполнить заданный набор требований, напри-

мер: пробежать на скорость стометровку, отжаться определённое количество раз, прыгнуть с вышки в воду или метнуть гранату.

В зависимости от уровня достижений сдающие нормативы каждой ступени награждались золотым или серебряным значком «ГТО», выполняющие нормативы в течение ряда лет — «Почётным значком ГТО». Коллективы физкультуры предприятий, учреждений, организаций, добившиеся особых успехов по внедрению комплекса ГТО в повседневную жизнь трудящихся, награждались знаком «За успехи в работе по комплексу ГТО».

Рассмотрим вопрос на примере киевской средней школы № 128.

О необходимости смягчить нормативы директор школы Олег Сайко говорит, исходя из личного опыта. Как рассказывает директор, когда он начал в 1985 г. педагогическую деятельность, ему дали класс из 45 детей. Уже тогда у ребят иногда встречались недетские болезни, например, холецистит. Но здоровье большинства школьников являлось удовлетворительным, больных были единицы. Сейчас же, по словам г-на Сайко, всё наоборот: полностью здоровых очень мало. 9-й класс, 29 человек. Полностью здоровы только четверо. В 11-м классе из 28 школьников нормальное здоровье лишь у троих, — рассказывает медсестра. Она констатирует: у 70% школьников проблемы со зрением, у 30% — сколиоз, ещё у 30% не в порядке сердечнососудистая система. Вместо того чтобы заниматься спортом, дети сидят за компьютерами и зарабатывают гиподинамию.

Дети не проходят ежегодный медосмотр. Если проходят, то некачественно. «На что жалуешься?» — «Да ни на что». — «Здоров?» — «Здоров» — именно по такой схеме, проходят медосмотры в поликлиниках. — Кто будет виноват, если на уроке с ребёнком что-то случится именно из-за проблем со здоровьем, если он не сможет выдержать нагрузки? По сути, мы имеем кота в мешке, — резюмирует Олег Яковенко, учитель физкультуры с 40-летним стажем.

Первая отечественная программа по физкультуре, единая для всех, появилась в 1993 г. Правда, не мудрствуя лукаво, её скопировали с советских норм ГТО: просто взяли и перевели методичку на украинский язык. Она действовала до 1998 г.

Обновлённая программа по физкультуре вышла в 2001 г. Через четыре года — ещё одна. Нормативы становились более щадящими. Например, если 14-летнему мальчику по программе 2001 г. на «пятёрку» (точнее, на её эквивалент по новой оценочной шкале) 60 метров нужно было пробежать за 8,8 с, то в 2005-м — уже за 8,9. Для девочек того же возраста показатель уменьшился соответственно с 9,7 до 10 секунд. Не исключено, что скоро появится ещё более новая программа, в которой понятие «норматив» станет более чем условным. Кстати, по словам Николая Зубалия, соавтора закона Украины о физкультуре и спорте, согласно этому самому закону у школьников должны быть три урока физкультуры в неделю. Уже 15 лет проводится только два.

Согласно новой программе, которая вступит в силу с 1 сентября 2012 года, учебные нормативы по физкультуре остаются, но они будут скорее ориентирами для педагога — за них не будут начисляться баллы в привычном понимании. «Активность школьника на уроках, инициативность, его желание заниматься спортом — вот что будет приниматься во внимание при

выставлении баллов наряду с личным прогрессом ученика по показателям физподготовленности», — говорит заведующая кафедрой теории и методики физического воспитания Национального университета физкультуры и спорта Украины Татьяна Круцевич.

«Оценка — это хороший мотиватор для детей. Однако оценивать нужно не то, смог ли школьник дотянуться до установленной нормативной планки, а то, работал ли он сознательно над своей физической формой, какие усилия приложил, чтобы улучшить свои показатели, — говорит методист НМЦ здоровья, физической и эстетической культуры Института последипломного педагогического образования Киевского университета им. Б. Гринченко Юрий Черпак.

Если же говорить о принципиальных инновациях в новой учебной программе для младших школьников, то их несколько. «Мы отказались от изучения видов спорта, как это практикуется сейчас, а взяли за основу виды движений и разработали комплексы, которые назвали «школой движения», «школой осанки», «школой рекреации» и т.д. Они позволяют удовлетворить потребность организма в двигательной активности, используя виды спорта как средства физического воспитания», — рассказывает Татьяна Круцевич.

Вторая инновация — теоретическая подготовка. «Школьники должны иметь представление о том, что включает в себя понятие физической культуры, какие процессы происходят в организме во время физических упражнений, а также знать об истории возникновения Олимпийских игр, зарождения ключевых видов спорта и т.д. Владение этим теоретическим блоком будет проверяться, начиная со второго класса, в виде письменных тестов», — говорит эксперт.

Вывод. Внедрение в учебную программу теоретической подготовки и письменных тестов, несомненно, благотворно должно сказаться на общем уровне осмысления важности предмета физкультуры, а так же степени самосознания молодежи. Однако установка программы ГТО на государственном уровне больше всего способствует повышению интереса молодежи к спорту. Увеличение количества поощрительных программ, а так же расширенная рекламная кампания средствами массовой информации может решить проблему глобальной катастрофической нехватки движений и физической подготовки нынешней компьютеризированной молодежи.

Кичук А., 2 курс, спец. ПД, ХГАДИ

Науч. руководитель: Коломиец Н. А., каф. физвоспитания

БОДИ-БАЛЕТ КАК ВИД ФИЗИЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ, ДОСТУПНОЙ ДЛЯ ВСЕХ

Постановка проблемы. Возникновение новых фитнес-направлений для широких слоев населения.

Анализ последних исследований. Мастера хореографии предлагают новый вид занятий танцевальной аэробикой. Мы рассмотрим особенности этих занятий.

Цель исследования. Введение боди-балета для привлечения к регулярным занятиям физической культурой разных слоев населения.

Изложение основного материала исследования.

Любое направление, деятельность, не важно в какой среде, не появляется просто так. Это либо реакция на происходящие события, либо попытка заполнить пустоту в какой-то сфере, когда есть кто-то, кто нуждается в этом.

То, что здоровье нации с каждым годом становится все слабее, это уже общеизвестный факт. Большую роль в этом играет гиподинамия. Этому содействует практически все что нас окружает. Все современные устройства, технологии дают нам возможность двигаться как можно меньше и мы, конечно же, пользуемся такой возможностью.

На сегодняшний день многие пытаются придумать решения проблемы малоподвижного образа жизни общества. Одним из таких решений является боди-балет.

Боди-балет – это новое направление танцевальной аэробики, представляющее собой комплекс упражнений, которые основаны на элементах классической хореографии, аэробных фигурах и упражнениях на растяжку. Большая часть времени посвящается работе у балетного станка. В основе боди-балета лежит облегченный вариант упражнений, которые используются в балете для растяжки мышц. С их помощью развивается гибкость позвоночника и суставов. Значительная часть упражнений направлена на укрепление мышц стоп. [1]

Это направление танцевальной формы фитнеса успешно стартовало уже давно. Считается, что боди-балет как фитнес-направление, изобрела американский хореограф Ли Сараго. Она совместила классическую хореографию с элементами пилатеса(методика фитнеса) и йоги. В 2005 году была представлена новая фитнес-разработка под названием боди-балет. Знаменитая балерина Ильза Лиэпа создала собственную программу, на основе классического балета и пилатеса. Она представляет собственный мастер-класс – боди-балет на всевозможных фитнес семинарах и конвенциях.

Следует отметить, что боди-балет и балет, при своей внешней схожести, это абсолютно разные вещи. Боди-балет так же, как и балет использует в своей школе подходы классической хореографии. На этом их сходство заканчивается. [2]

Боди-балет включает в себя достаточно легкие упражнения, которые выполняются очень медленно на вдох и выдох и имеют коллосальный эффект. Главной и, на мой взгляд, важнейшей особенностью данного вида деятельности является то, что он рекомендован людям, имеющим травмы в прошлом, которые теперь не могут заниматься более активными видами спорта. Из боди-балета исключены практически все травмоопасные элементы классической хореографии и, при этом, добавлены упражнения для усиления мышечного тонуса и сжигания жира, что позволяет назвать этот вид фитнеса одним из самых безопасных и эффективных.[3] Занятия боди-балетом улучшают координацию движений и реакцию, благотворно влияют на работу легких и сердца, укрепляют разные группы мышц, усиливают выносливость. Они могут заменить силовые тренировки.

Преимущества боди-балета:

- подходит для людей разного возраста с любым уровнем физической подготовки за счёт умеренных по темпу и силе нагрузок;
- помогает восстановиться после травм;
- улучшает осанку, формирует мышечный корсет;
- развивает гибкость и растяжку;
- придаёт грациозность и плавность походке и движениям в целом;
- развивает координацию и равновесие;
- учит владению собственным телом;
- сжигает жировые отложения и способствует снижению веса;
- создаёт правильный и гармоничный рельеф мышц;
- укрепляют дыхательную и сердечно-сосудистую систему;
- предотвращает заболевания опорно-двигательной системы. [4]

Вывод. Безусловно, боди-балет является прекрасной альтернативой для всех желающих поддерживать себя в тонусе и хорошо выглядеть, и даже для тех, кому не рекомендуются усиленные беговые и силовые тренировки. Боди-балет может стать отличной профилактикой заболеваний позвоночника и суставов, что не маловажно. Стоит помнить о том, что с годами люди постепенно теряют свою гибкость, и с возрастом усиливается риск возникновения ревматизма, артрита и некоторых других заболеваний. А занимаясь боди-балетом в молодости и зрелом возрасте, люди укрепляют свое здоровье, а тренировки в дальнейшем могут помочь им избежать возникновения ряда заболеваний.

Интернет-ресурсы:

5. http://www.divastudio.ru/dance/body_ballet_bodi_balet
6. <http://www.glamshape.com.ua/Napravleniay.html>
7. <http://www.centerfordanceandbody.com/index.php/dance-fitness/body-ballet>
8. <http://www.bodybalet.ru/>

Козлов С.В., 4 курс, спец. «ДИ»

Руководители: преп. кафедры «ДИ» Подлесная О.В., Северин В.Д.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПОЛИМЕРНЫХ МАТЕРИАЛОВ В ДИЗАЙНЕ КУРОРТНОЙ СРЕДЫ

Полимерные материалы – материалы которые стремительно завоёвывают рынок благодаря своим особым качествам. Полимерные материалы просты в изготовлении, дешевые, пластичные и легкие. Именно потому было решено исследовать применение таких современных материалов в проектировании курортной среды. Сейчас люди научились создавать искусственные полимеры, чем значительно расширили возможности строительства, производства и быта.

Преимущества полимерных материалов: Современность. Полимерные материалы представляют группу веществ с особенными свойствами. Прежде всего, они имеют достаточно высокую пластичность при повышенной температуре. Полимеры могут не только принимать самые невероятные формы, но и сохраняя их после того, как воздействие давления и нагрева прекратит-

ся. Такого простора для творчества дизайнерам не дает ни один натуральный материал. Небольшой вес. Выполненная из полимеров мебель имеет небольшую массу, благодаря чему ее можно легко передвигать не только по квартире или дому, но и выносить на газон. Неприхотливость. Простотой ухода подкупает качественный полимер. За ним не сложно ухаживать. Обычно можно обойтись мыльным раствором и мягкой тряпочкой.

Сравнительная таблица полимеров применяемых в интерьерах курортных заведений

Свойства отделочных полимеров	Виды полимеров	Вид отделки	Термостойкость и пожаростойкость	Влагоустойчивость и паронепроницаемость	Прочность, легкость монтажа	Декоративные качества (количество расцветок и фактур)
Жилые и общественные помещения	пластобетон	Полы, кровля, керамические блоки	15)–170°С	Влагоустойчивый Паронепроницаемый	Пол заливается на подготовленную поверхность или рисунок	Прозрачный
	фенолитовая, резиловая плитка	Полы, борты бассейнов	15)–170°С	Влагоустойчивый Паронепроницаемый	Плитка как клеится на поверхность плитками или клеями.	различные фактурно-цветовые решения
	полистирол	стены	310–330°С	Высокая влагоустойчивость	Плитка как клеится на кафельную или клеями.	Любой цвет, рисунок и текстура.
Бытовые помещения с обычным температурно-влажностным режимом	линкауст	стены, потолок	*Термоактивный от +70°С	Влагоустойчивый Паронепроницаемый	Обои рулоном. Или плитка клеится к поверхности	Любой цвет, рисунок, текстура и рельеф. (Обычно белый цвет)
	полимерцемент	Полы	*Термоактивный от +10°С	Влагоустойчивый Паронепроницаемый	Пол заливается на подготовленную поверхность или рисунок	Прозрачный
	наляжные шпекли из поливинилхлорида	натяжные потолки	Изменение свойств (+60°С). Не горит, не плавится	Влагоустойчивый Паронепроницаемый	Монтируется потолок в течение 2-3 ч. Мебель остается на местах	различные фактурно-цветовые решения
Помещения со сложным температурно-влажностным режимом	полипропилен	Мебель	Изменение свойств (-175°С) Не горит	Полностью влагоустойчивый паронепроницаемый	Ротационное формование, выливание. Легкость производства	различные фактурно-цветовые решения
	Винил	Перегородки	*Термоактивный (+40°С) Не горит	Полностью влагоустойчивый паронепроницаемый	Монтируется на каркасной конструкции	различные фактурно-цветовые решения
	Листовой винилпласт	стены, потолок	Изменение свойств (-60°С)	Грязеотталкивающий влагоустойчивый паронепроницаемый	Клеится рулоном	Любой цвет, рисунок и текстура
	винилплоские напольные покрытия	Пол	*Термоактивный (+40°С) Не горит	Грязеотталкивающий влагоустойчивый паронепроницаемый	Плитка заклеивается на поверхность плитками или клеями.	различные фактурно-цветовые решения

* По типу поведения при нагреве все полимеры можно разделить на термоластичные, которые размягчаются при нагреве и пригодны для повторной переработки, и терморезистивные, которые при повторном нагреве не размягчаются.

К тому же можно сшить чехлы на оборудование. Они не только защитят его от загрязнений, но и создадут дополнительный комфорт в эксплуатации. Долговечность. Пластики износостойкие. Они могут существовать не только дома, но и находиться достаточно долго на улице под воздействием окружающей среды. Санаторное оборудование часто производится из них. Полимеры не хрупкие и достаточно эластичные. При нагрузке они могут деформироваться. Но после этого они быстро восстанавливают свою форму. Все эти свойства были систематизированы в предлагаемой таблице с учетом декоративных дизайнерских качеств.

Интернет-ресурс: [Электронный ресурс]: Максанова Л.А., Аюрова О.Ж. Полимерные соединения и их применение. Уч. пособ. 2005 год. Режим доступа: свободный.

Косата А.Д., 3 курсу, спец. «ПД»

Науковий керівник: доц. каф. українознавства Щербина Е.Б.

ПОВСТЬ ЯК МАТЕРІАЛ ДИЗАЙНУ МЕБЛІВ

Сфера дизайну ніколи не стоїть на місці, по всьому світу дизайнери експериментують з різними матеріалами і формоутворенням своїх виробів. Існує безліч матеріалів для створення меблів і елементів інтер'єру, і одним з найцікавіших є повсть.

Повсть – це вид непряденого текстилю, отриманого шляхом взаємодії натуральної вовни, гарячої води, мила і рук людини. Однією з найдавніших технік роботи з вовною є валяння, в результаті якого виробляється повсть. [1] Валяння – одна з найбільш древніх технік виготовлення текстилю. Археологи датують виникнення перших валяних виробів 8000 річним віком. Стародавні люди починали валяти зі знайденої вовни диких тварин. Тільки натуральна вовна має прядильні якості, які люди змогли гідно оцінити. [2] Повсть використовувалася при виготовленні юрти – житла у народів Середньої Азії. На Русі повсть з'явилася в епоху монголо-татарського ярма. Внаслідок цього, люди навчилися валяти з вовни валянки, одяг, головні убори, також виготовлялося сукно, яке було досить популярним для господарських потреб. [3]

Текстильна глина – так часто називають шерсть: адже повсть виходить з вовни: верблючої, овечої, козячої. Сьогодні один з найстаріших, традиційних матеріалів знову знаходить актуальність. Напівзабуте народне ремесло відроджується в індустрії дизайну. Повсть, виготовлена за старовинними технологіями і на сучасних машинах знаходить застосування при виготовленні взуття та шиття одягу, різних аксесуарів. Цей матеріал природний, органічний, сповнений енергетикою стародавніх традицій, що вкрай актуально для сучасного дизайну. [2]

Однак, повсть використовується не тільки для виготовлення одягу або іграшок, вона так само популярна в промисловому дизайні. Наприклад, дизайнери RawEdges з Лондона, створили меблі, зроблені з 365 метрів повсті, кожен об'єкт створений шляхом обмотування листа фетру навколо дерев'яних каркасів. Так, завдяки простій технології виготовлення і незвичайного матеріалу у дизайнерів вийшла дивовижна і незвичайна колекція меблів [4] (іл.1).

Лл.1



Лл.2



Лл.3



Лл.4

Не менш цікавим прикладом є повстяне крісло Zaza(іл.2), створене ізраїльським дизайнером OmriBarzeev. Вирізане лазером і попередньо оформлене сидіння крісла затиснуто між деталями дерев'яної підстави і закріплено пластиковими зажимами.

Табурет Ewe (іл.3) сконструйований випускницею Кінстонського університету Yu-Hun Kim, був недавно представлений на лондонській виставці NewDesigners 09. Шари промислової повсті укладені з обох сторін фанерного листа. Промислова повсть, що складається з м'яких вовняних волокон, легко ріжеться на шари будь-якого розміру і товщини. Використовуючи цю властивість матеріалу, і чергуючи жорстку і м'яку повсть, дизайнер надала табурету оригінальну шарувату структуру. [5]

Перший унікальний виріб бельгійського творчого дуету Fox&Freeze – м'яке крісло «FF1». Створили це витвір мистецтва дизайнери Джеймс Ван Воссель (JamesVanVossel) і Том де Вріз (TomdeVrieze) з одного шматка квадратної синтетичної повсті, не залишаючи жодних залишків. Конструкція такого крісла цільна і самодостатня. М'яке повстяне крісло створено у такий спосіб, що його можна легко скласти і зібрати, при цьому конструкція залишається дуже міцною і зручною. [6]

Повсть – найдавніший матеріал з унікальними властивостями, що виник близько 8000 років тому. Ще давні люди почали валяти одяг з вовни диких тварин. Передаючись із покоління в покоління, повсть почала використовувати

ватися не тільки для виготовлення одягу, а й стала відмінним матеріалом для створення меблів і елементів інтер'єру. У наш час багато дизайнерів використовують повсть для створення унікальної, неповторної і вражаючої колекції меблів.

Література і інтернет-ресурси:

1. Семпелс Е. Энциклопедия войлока. Возвращение мастерства. — 2008
2. <http://www.cross-stitch-club.ru/drugoe/118-iz-glubiny-vekov-v-nashe-vremya-obistorii-valyaniya-i-ego-osobennostyax.html>
3. Мироненко Светлана. История валяния.
4. <http://www.dezeen.com/2010/11/18/the-coiling-collection-by-raw-edges/>
5. <http://www.designstory.ru/news/view/1950>
6. <http://domvstile.com/blog/furniture/76.html>

Коцюгуб М. В., 3 курс, спец. «Станковий живопис»

Керівник: викладач кафедри українознавства Токар М.І.

НЕВЕРБАЛЬНІ ЗАСОБИ СПІЛКУВАННЯ

Невербальні канали спілкування рідко поставляють недостовірну інформацію, тому що вони піддаються контролю в меншому ступені, ніж словесне спілкування.

Невербальне спілкування – це «мова жестів», що включає такі форми самовираження, які не спираються на слова та інші мовні символи. Австралійський фахівець А. Піз стверджує, що за допомогою слів передається 7% інформації, звукових засобів – 38%, міміки, жестів, пози – 55%. Іншими словами, не настільки значуща, що йдеться, а як це робиться. Вчитися розуміти мову невербального спілкування важливо з кількох причин. І, нарешті, невербальне спілкування цінне особливо тим, що воно спонтанно і виявляється несвідомо. Тому, незважаючи на те, що люди зважують свої слова і контролюють міміку, часто можливий витік приховуваних почуттів через жести, інтонацію й забарвлення голосу.

Невербальна мова говорить про те, що люди думають про нас у дійсності. У соціально-психологічних дослідженнях розроблено різноманітні класифікації невербальних засобів спілкування, до яких відносять всі рухи тіла, інтонаційні характеристики голосу, тактильний вплив, просторову організацію спілкування. Ефективність спілкування визначається не тільки ступенем розуміння слів співрозмовника, а й умінням правильно оцінити поведінку учасників спілкування, їх міміку, жести, рухи, позу, спрямованість погляду, тобто зрозуміти мову невербального (**вербальний – «словесний, усний»**) спілкування. Ця мова дозволяє мовцеві повніше висловити свої почуття, показує, наскільки учасники діалогу володіють собою, як вони насправді ставляться один до одного.

Змімікою тісно пов'язаний візуальний контакт, тобто погляд, що становить важливу частину спілкування. Розрізняють діловий, світський та інтимний погляди залежно від локалізованої спрямованості на співрозмовника. Погляд має завжди відповідати типові спілкувальної ситуації.

Неабияке значення у спілкуванні відіграють жести. Жести – це виражальні рухи рук, що передають внутрішній стан людини. За функціональним призначенням і природою вирізняють такі їх види: ритмічні, емоційні, вказівні, зображувальними, жести-символи. Поза теж має комунікативний сенс і репрезентує не тільки душевний стан людини, але й її наміри, налаштованість на розмову. Поза – це мимовільна або зумисна постава тіла, яку приймає людина. Вирізняють «закриті» й «відкриті» пози.

І насамкінець, хода людини, тобто стиль пересування, теж належить до важливих невербальних засобів спілкування. За ходою можна впізнати емоційний стан співрозмовника – гнів, страждання, гордість, щастя.

Отже, невербальне спілкування виступає одним із засобів репрезентації особистістю свого «Я», міжособистісного впливу та регулювання відносин, створює образ партнера по спілкуванню, виступає в ролі уточнення.

Література:

1. Введенська Л.А., Павлова А.Г. Культура та мистецтво мови. Сучасна риторика. – Ростов-на-Дону: Фенікс, 1995.
2. Горяніна В.А. Психологія спілкування. Навчальний посібник для студентів вузів. – М.: Академія, 2004.
3. Соціальна психологія та етика ділового спілкування: Навчальний посібник для вузів / під. ред. В.Н. Лавриненко. – М.: Культура і спорт, ЮНИТИ, 1995.

Кравченко А. Ю., 3 курс, спец. ПД, ХДАДМ

Керівник: доцент каф. українознавства Мархайчук Н.В.

МЕНТАЛІТЕТ УКРАЇНЦІВ

Сьогоднішні часи – час спалаху національної самосвідомості, суспільного інтересу до своєї історії, духовного життя, час, коли народ прагне осмислити минуле, розібратись в теперішньому і знайти орієнтири на майбутнє. В умовах загострення глобальних проблем сучасності є потреба допомогти людині у визначенні цінності і самоцінності життя, моральних принципів, гуманістичних ідеалів. Актуальність зазначеного питання обумовлюється постійними процесами самоусвідомлення людиною себе як суб'єкта духовної діяльності [1, с. 104-114].

Ментальність, на думку багатьох українських сучасних вчених, це глибинний рівень колективної та індивідуальної свідомості, усталена й водночас динамічна сукупність настанов особистості, демографічної групи у сприйманні залежно від етногенетичної пам'яті, культури тощо [2, с.5]. На сучасному етапі ментальність українців стала об'єктом дослідження таких вчених, як І. Грабовська, І. Бичко, П. Гнатенко, П. Кравченко, та ін. Спільним моментом поглядів вітчизняних вчених є акцентування зв'язку поняття ментальність з поняттям душі народу та її складовими: психічними характеристиками, волею, розумом.

Дослідники ментальності українського народу вважають, що духовний світ українства вирізняється емоційно-чуттєвим характером, характеризується дуалістичною цілісністю несвідомого і надсвідомого, ірраціонального і розумового, почуттів і волі.

Українці довго жили за умов несвободи, неусвідомлення свого місця в світовій цивілізації. Саме тому назріла потреба зосередити увагу на аналізі явищ, дослідження яких протягом попередньої історії були епізодичними, уривчастими, підлаштованими під ідеологію тоталітарної системи, явищ, які відтворюють спектр відносин, пов'язаних з буттям української спільноти і потребують цілісного знання духовного набутку людей. Це дасть можливість глибше і детальніше з'ясувати національну своєрідність, виокремити українську культуру, утримати народ від самознищення і дати підґрунтя для його подальшого розвитку.

Ментальність українського народу формувалась під впливом складних історичних умов. Розташування між Сходом і Заходом, тривале бездержавне існування, розчленованість народу у минулому здебільшого визначили український менталітет. Ця обставина зумовила химерне поєднання у світогляді українців західної та східної ментальності [3, с.211-219]. Українець дуже прив'язаний до своєї родини, в якій намагається будувати міцні і надзвичайно близькі стосунки. Селянський побут українця спричинює високе емоційне переживання природи, спокійну, витриману вдачу. Ці риси сприяли також збереженню родинних і родових груп, приятелювання й побратимств [4, с.8-25].

Результатом існуючих досліджень став портрет українця як гуманітарно орієнтованої особистості, людини інтровертивної вдачі, заглибленої у внутрішній світ, котра живе і керується у вчинках почуттями, а не волею, боїться змінити щось у встановленому світопорядку і світобудові, хоча тягнеться до освіти, є меланхоліком з нерівноваженим настроєм, індивідуалістом з комплексом меншовартості. Саме тому, формуючи свою сучасну ментальність, українство має зробити головними найкращі риси, які формувалися впродовж сторіч нелегкої історичної долі.

Література:

1. Бичко Б. Ментальні особливості національної самосвідомості. В кн.: Філософські обрії. – № 3. – 2000. – С. 104-114.
2. Гнатенко П. І. Национальный характер: мифы и реальность – 1984– С. 5.
3. Кравченко П. Інтеграція ментальності та історизму в практиці історичної освіти // Практична філософія. – 2001 – №1. – С.202-219.
4. Грабовська І. Українська ментальність крізь призму 20ст. // Пам'ять століть. – 2000. – № 1-2. – С. 8-25.

Кравченко А. Ю., 3 курс, спец. ПД, ХДАДМ

Керівник: доцент каф. українознавства Мархайчук Н.В.

ОЛЕКСАНДР АРХИПЕНКО — ПРЕДСТАВНИК УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

Мистецтво авангарду зруйнувало традиційні засади художньої творчості. Воно несе в собі специфіку світовідчуття людини ХХ століття. Художники увібрали в себе шалений темперамент своєї доби, відчуття історичного зсуву, всесвітніх змін, які відбуваються, зрушення всіх традиційних координат життя.

Гордістю українського авангардного мистецтва є всесвітньо відомий скульптор Олександр Архипенко. З 20-річного віку він жив і працював за кордоном, завоювавши всесвітнє визнання, титул «генія скульптури» [1].

Завдяки своїм експериментам з формою він одержав цілком новий принцип пластичного вираження, його самотність виявила себе вже у перших юнацьких роботах «Думка», «Відчай», «Запорожець», «Юда»[2]. Архипенко зображав не мислителя, а думку, не людину в розпачі — а відчай. Експресіонізм — прагнення до узагальненої передачі певних станів — заклад підвалини його подальших символізованих безособових образів — «Дитина», «Негритянка», біблійна «Сусанна».

Кубофутуризм Архипенка — це динаміка кутів, кіл, конусів, ромбів у нескінченному колообігу. Він покриттє веселковими кольорами грані й площини своїх скульптур і зробив їх форми рухливими. Такий «П'єро-карусель», в якому обертаються і хитаються всі осі цієї непосидючої фігури, складеної з ромбів, кіл, конусів[3].

Скульптор постійно експериментував, створюючи абсолютно новаторські речі. Так, образ паризького циркача «Медрано» сконструйовано з металу, дерева, скла. Це перший у ХХ ст. «мобіль» — робот, своєрідна машина для демонстрації змінних набірних кольорових зображень, їх названо «архіпентурою»: цей спосіб живопису справляє враження справжнього руху.

У мистецтві, вважав Архипенко, слід уникати конкретності, щоб упоратися з такими абстрактними елементами, як символ, асоціація і відносність. Тому й унікав етнографізму. Лише окремі деталі одягу персонажів чи характер орнаменту мають національну забарвленість у скульптурах «Жозефіна Бонапарт», «Стародавня єгиптянка», «Арабка» [4]. Ритми різних часів і народів, але й українські історичні глибини простежуються в його роботах: відголоски трипільської культури (фігурки з птахоподібними головами), мотив мозаїки Київської Русі («Рожевий торс на мозаїчному тлі»), впливи українського бароко. Бронзове погруддя — портрет відомого в світі диригента В. Менгельберга, подарований автором Києву, виконано в дусі «необароко»[5].

Великий скульптор насичував пластичні форми символікою, його роботи начебто фрагментарні, не деталізовані — а тому й справляють враження первісності, вічного творення життя.

Олександр Архипенко став родоначальником кубізму в скульптурі, віддав данину майже всім новітнім течіям у галузі скульптури та живопису аж до абстракціонізму включно. В його самотній творчості, нерозривно пов'язаній з прадавньою світовою та українською народною символікою, поєднались невтомні пошуки нових пластичних форм, що часто набували самодостатнього абстрактного характеру, з живим інтересом до навколишнього життя, до людей, до діячів історії, культури і сучасності. Цей інтерес і живив той струмінь, який посилюючись, проходив крізь усі етапи складного, проте надзвичайно плідного творчого життя Архипенка.

Література:

1. Черкашина: універсальна енциклопедія. — Віктор Жадько — К. — 2010. — С.33
2. Силько О. Р. Олександр Архипенко. Перші кроки — К. — 1994
3. Лобановський Б. — Художник і світ речей. — Всесвіт. — 1968. — № 1. — С.240-241.
4. Віталій Аблицов Галактика «Україна». Українська діаспора: видатні постаті — К.: КИТ, 2007. — С.436.
5. Коротич В. — Плексигласова мадонна самотності (Із біографії О. Архипенка). — Вітчизна. — 1966. — № 10. — С.281.

Кравченко А.Ю., Федоренко В.Р., 3 курс, спец. «ПД», ХДАДМ
Науковий керівник: Щербина Е.Б., доцент, каф. українознавства

ЗВ'ЯЗОК МОВИ ПРОФЕСІЙНОГО СПІЛКУВАННЯ З НАУКОВИМ СТИЛЕМ

Постановка проблеми. З набуттям України статусу незалежної держави постало питання про стан і статус української мови, яка століттями перебувала на периферії наукового та офіційного-ділового життя. З наданням українській мові статусу державної реально виникла потреба державних службовців, фахівців різних галузей господарства досконало володіти державною мовою для ефективного виконання посадових обов'язків.

Мета роботи. Метою роботи є дослідження видів, завдань та функцій професійної мови.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На сучасному етапі мова професійного спілкування стала об'єктом дослідження Мозгового В.І., Гриценко Г.Б., Мацюк З., Станкевич Н. та ін. У навчальних посібниках цих авторів викладено основні аспекти та вимоги професійного мовлення.

Результати досліджень. Мова професійного спілкування є соціальним варіантом сучасної літературної мови, якою послуговуються переважно представники певної професії. Головною ознакою мови професійного спілкування є наявність термінології, притаманної тій чи іншій професії, та професіоналізмів. Крім того, ця мова має деякі особливості в наголошуванні, фразеології, словотворі, граматиці.

Професійна мова забезпечує різні комунікативні потреби в професійній сфері, виділяється відповідно до сфери трудової діяльності, в якій вона функціонує і відрізняється від інших професійних мов своєю лексико-семантичною системою [1, с.25].

У кожному виді професійної мови виокремлюють наукову мову, професійну розмовну мову певного виду діяльності, яку формують, зокрема, професіоналізми, жаргонізми, і розмовну мову. В основу професійної діяльності покладено наукові знання. Відповідно мова професійного спілкування тісно пов'язана з науковим стилем [2, с.126]. Наукове спілкування теж належить до професійного спілкування, але не тотожне йому, оскільки не охоплює всі сфери трудової діяльності.

Головним завданням мови професійного спілкування є забезпечення професійної діяльності. Висока культура мовлення фахівця означає досконале володіння літературною мовою у процесі спілкування та мовленнєву професійну майстерність. Основними якісними комунікативними ознаками, їх ще називають критеріями, культури мовлення фахівця є правильність, точність, логічність, змістовність, доречність, багатство, виразність, чистота [3, с.239].

Професійній мові, як і науковій, властиві певні комунікативні якості: абстрагованість, логічність, точність, ясність, об'єктивність. Крім того, вона має бути чистою, виразною, естетичною.

Одна з визначальних ознак культури мовлення є правильність. З ясністю мислення, а також зі знанням предмета мовлення і значення слова

пов'язується точність. Дотримання такої ознаки культури мовлення, як логічність, означає логічно правильне мовлення, розумне, послідовне, у якому є внутрішня закономірність, яке відповідає законам логіки і ґрунтується на знаннях об'єктивної реальної дійсності [4, с.319]. Змістовність мовлення передбачає глибоке осмислення теми й головної думки висловлювання, докладне ознайомлення з різнобічною інформацією з цієї теми, вміння добирати потрібний матеріал та підпорядковувати його обраній темі, а також повноту розкриття теми без пустослів'я чи багатослів'я.

Доречність – ознака мовлення, яка організує його точність, логічність, чистоту, вимагає такого добору мовних засобів, що відповідають меті й умовам спілкування.

Чистота мовлення фахівця – це повна відповідність нормам літературної мови. Для чистоти професійного мовлення важливими є правильна літературна вимова, вживання слів, що відповідають літературній нормі. В чистому мовленні не вживаються діалектизми, лайливі слова, слова-паразити, їх можна легко позбутися, уважно стежачи за своїм мовленням. Чистота мовлення фахівця – це відсутність суржику [5, с.219].

Багатство мовлення – це використання великої кількості мовних одиниць (слів, словосполучень, речень), які відрізняються за смыслом і будовою.

Різноманітність мовлення – використання різних мовних засобів для вираження однієї і тієї ж думки.

Невід'ємна частина культури мовлення фахівця є виразність, що означає використання невичерпних ресурсів виражальних засобів української мови і лежить в основі мистецтва володіння словом. Вона забезпечується виразністю дикції і чіткістю вимови.

Висновки. Ефективність професійної мови пов'язана з точністю, логічністю, чистотою, виразністю, а також доречністю, лаконічністю, різноманітністю, образністю, які у взаємодії та пропорційності створюють гармонію усного чи письмового тексту. Одноманітний, нечіткий, невиразний, засмічений суржигом, випадковими словами текст ніколи не справить враження гарної, вишуканої мови і не викличе почуття естетичного задоволення. Естетика професійної мови досягається оптимальним добром мовних засобів, потрібних для певної комунікативної настанови, гармонійною цілісністю тексту. Почуття естетичного задоволення викликає шанобливе, доречне мовлення.

Література:

1. Мозговий В.І. Українська мова у професійному спілкуванні // Центр учбової літератури. Навчальний посібник – 2010 – с. 25.
2. Шевчук С., Клименко І. Українська мова за професійним спрямуванням // Алерта. Підручник – 2014 – с. 126.
3. Симоненко Т. Українська мова за професійним спрямуванням // Академія. Навчальний посібник – 2010 – с. 239.
4. Гриценко Т.Б. Українська мова у професійному спілкуванні // Центр учбової літератури. Навчальний посібник – 2010 – с. 319.
5. Мацюк З., Станкевич Н. Українська мова професійного спілкування// Каравела. Навчальний посібник – 2006 – с. 219.

Красуля М.Ю., 4 курс, спец. «ДІ»

Керівники: кафедра «Дизайн інтер'єру» Северин В.Д., Підлісна О.В.

ОБРОБЧІ МАТЕРІАЛИ В ЕКОДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРІВ МЕДИЧНИХ ЗАКЛАДІВ

Оздоблення стін, підлоги, стелі. Важливою складовою для будь якого медичного закладу є використання екологічно чистих матеріалів. Забезпечення простору максимально чистим повітрям. Уникнення появи інфекцій чи забруднень.

Робота зі створенням медичного інтер'єру ускладнюється тим, що кожна конструкція, будь-який матеріал повинні бути безпечні і з санітарно-епідеміологічної точки зору, і по протипожежним вимогам [1]. Для різних приміщень існують особливі рекомендації. Так для залів очікування, реєстратури, гардеробу бажано використовувати зносостійкі матеріали. Внутрішнє оздоблення приміщень повинно бути виконане відповідно до їх функціонального призначення.

Стіни. Поверхня стін, перегородок і стель приміщень, пов'язаних з медико-технологічним процесом, повинна бути гладкою, що дозволить їх вологе прибирання і дезінфекцію. Оздоблення стін і стель приміщень тривалого перебування хворих і персоналу повинно бути матовим. У приміщеннях з вологим режимом, також проводиться поточна дезінфекція (операційні, перев'язувальні, пологові, передопераційні, наркозні, процедурні та аналогічних приміщення, а також ванни, душові, клізмові, приміщення для зберігання і розбору брудної білизни і ін) стіни необхідно облицьовувати глазурованою плиткою або іншими вологостійкими матеріалами на повну висоту. Поверхні в цих кімнатах повинні бути антистатичними, гладкими, вологонепроникними. Також важливо, щоб усі елементи були легкодоступними для вологого прибирання – без щілин та тріщин.

Найкращими матеріалами для оздоблення можуть бути: шпаклівка, фарби, панелі із штучного акрилового каменю, загартоване скло, керамічна плитка.

Підлога. Підлога в лікарні має бути антистатичною і безіскровою. Виконана із водонепроникного матеріалу, легко очищуватися, допускати часте миття дезінфікуючими розчинами, зручна для транспортування хворих, матеріалів і устаткування. Підлоги повинні мати теплозахисні та теплоізоляційні властивості. У вестибюлях, холах, коридорах необхідно влаштовувати підлогу стійкою до механічного впливу. Для покриття підлог необхідно застосовувати водонепроникнені матеріали. Матеріали для підлоги: каучукове покриття (резинова наливна підлога), керамічна плитка, ламінат високого тиску, ПВХ, паркетна дошка.

Стеля. В зона стелі та верхньої частина стіни, як правило розміщують освітлення, електропровід а інші інженерні мережі, які лікарі називають «пилосбірником». Прибирання в цих місцях ускладнене. Такі виробники матеріалів як Armstrong, Celotex, Owa, Geipel, пропонують вирішення цієї проблеми за допомогою підвісної стелі. Компанія Армстронг пропонує декілька варіантів стелі: покриття з двошарового скловолокна або біоцидного вінілу на алюмінієвій підложці. Ці види стелі розраховані на постійне вологе прибирання, навіть під струменем води з використанням хімічних засобів.

Також є варіант стелі з плит на які нанесена поліефірна плівка. Має високі антисептичні властивості. Також стелю покривають спеціальними антимікробними фарбами.

Деякі з цих матеріалів були використані під час дипломного проекту в розробці інтер'єрів дитячої поліклініки фізіотерапевтичного кабінету: матова фарба на стелі і підлозі, підлога виконується з каучукового покриття, поверхні для роботи із штучного акрилового каменю CORIAN.

Література:

1. Відділення Кабінету фізіотерапії. Загальні положення безпеки. ОСТ 42-21-16-86 ССБТ
2. <http://interiorizm.com/eco-style>

Кривонос А. С., 3 курс, спец. "СЖ"

Керівник: викладач кафедри українознавства Токар М. І.

МИЛОЗВУЧНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Те, що українська мова відзначається особливою милозвучністю, відомо здавна, і, здається, ніхто не сумнівається в цьому, хоч найменше можуть про це судити самі носії української мови, оскільки для них мова – знаряддя щоденного спілкування, а не об'єкт для спостереження. Але про красу й приємність звучання української мови є більш ніж достатньо усних і писемних свідчень, у тому числі загальновідомих, і звичайних іномовців, і видатних діячів, і фахівців.

У словниках і наукових працях милозвучність, має, по суті, два термінологічних значення. По-перше, вона визначається як «добре, приємне, з погляду фонетичних і лексико-стилістичних норм певної мови, звучання окремих мовних елементів – звукосполучень, слів і словосполучень». З другого боку, милозвучність – це звукові засоби «підсилення виразності мови художнього твору внаслідок досягнення гармонійного добору звуків у тексті. Цій меті служать звукові повтори різних видів, алітерації, асонанси, ритмічність мови, а також уникнення важких для вимови чи неприємних для слуху сполучень звуків у фразі».

Милозвучність української мови досягається чергуванням окремих голосних і приголосних звуків, спрощенням у групах приголосних, рухливим інтонаванням та наголошуванням, повнозвучним, неприглушеним кінцем слова, використанням паралельних форм слів тощо. Милозвучність забезпечує передусім гучність, яка має різноманітні виявлення: виразна повнозвучна вимова голосних і приголосних у сильних і слабких позиціях, порівняно невелика кількість збігів кількох приголосних, плавна акцентно-ритмічна структура слова, наспівна мелодика тощо.

За свідченням музикознавців, саме в мовній мелодії, що накладається на специфічну вимову звуків (передусім голосних), закладено основу національного співу: природно поставлена вимова, супроводжувана оригінальною мелодією, сприяє глибокому, розлогому, вільному, спрямованому в далечінь звучанню. Отже, «секрет» музикальності української вимови слід шукати у її зв'язку з українською піснею. А сама пісня, неперевер-

шена, чудова, вийшла з мови. Власне, українські пісні такі мелодійні і звучні тому, що в основі їх лежить саме мова.

Видатний учений І. Срезневський у позаминулому столітті відзначав, що українська мова – “це мова поетична, музикальна, живописна”. Мелодійністю української мови, передусім її звуковою вишуканістю, звучністю та граціозністю, захоплювалися Л. Толстой, А. Чехов, В. Самійленко, А. Метлинський та інші. Перелік захоплених відгуків про красу української мови, можна продовжувати. Нині українське слово чарує всіх, хто слухає або читає його.

На конкурсі краси мов у 1934 р. у Парижі українська мова посіла третє місце після французької і перської. Більшого поширення набула думка, що наша мова за милозвучністю йде після італійської.

Носії кожної окремої мови, яку витворив народ відповідно до своїх ідеалів, природно, вважають свою мову гарною, милозвучною. Говорячи словами М. Михайлова, «Мова – витвір народу, і кожен народ створив собі мову, відповідну не тільки його рівню й способу його мислення, але й естетичним ідеалам». У такому разі мають рацію ті, хто вважає, що всі мови красиві своїм звучанням, бо кожна мова відображає душу свого народу.

Література:

1. Самійленко В. Твори : У 2 т. – К., 1958. – Т. 2. – С. 365.
2. Ганич І.Д., Олійник І.С. Словник лінгвістичних термінів. – К., 1985. – С. 127.
3. Самійленко В. Знач, праця. – С. 366.
4. Тоцька Н.І. Засоби милозвучності української мови / Українське мовознавство. – К., 2000. – Вип. 22. – С. 3.

Кривонос О. С., 3 курс, спец. “СЖ”

Керівник: викладач кафедри українознавства Токар М. І.

МОВА – НАЙБІЛЬШИЙ СКАРБ НАРОДУ

*Єдиний скарб у тебе – рідна мова.
Заклятий для сусіднього хижачства.
Вона твого життя міцна основа,
Певніша над усі скарби й багатства.
П. Куліш*

Найбільший скарб народу – це його мова. Саме мова, яка віками, тисячоліттями складалася, шліфувалася на землі предків, передавалася з покоління в покоління, дедалі точніше і повніше відображає душу народу, водночас формуючи її. Досвід людства упродовж тисячоліть переконливо доводить, що мова об’єднує народи в нації й змінює державу. Занепадає мова – зникає і нація. Коли ж мова стає авторитетною, перспективною, необхідною і вживається насамперед національною елітою – сильною і високорозвиненою, стає як нація, так і держава.

Поглянути на історію свого краю, збагнути роль рідної мови в утвердженні української державності дають змогу писемні документи, праці істориків, етнографів, громадських діячів та лінгвістів.

Коли йдеться про походження української мови, переважна більшість зацікавлених сприймає цю проблему як походження сучасної української лі-

тературної мови. Національна ж мова складається з двох самостійних гілок: спільної для всієї нації літературної мови, відшліфованої майстрами художнього слова, й мови народної, яка досить відмінна в різних діалектах.

Щодо походження сучасної української літературної мови в науці-загальноновідомо, що її започаткував наприкінці XVIII ст. І. Котляревський, а основоположником став Т. Шевченко.

Рубіж XI-XII ст. можна умовно визнати часом завершення формування української мови й початком нового етапу її історії.

Формування українського народу та його мови почалося приблизно з середини I тис. н. е. й розтягнулося на кілька століть. Проте тим рубежем, від якого українська мова виступає з усіма характерними мовними особливостями, що становлять її специфіку, був кінець XI – поч XII ст. Найдавніша точно датована пам'ятка українського рукописного мистецтва, яка збереглася до наших днів, належить до середини XI ст. Це знамените остромирове Євангеліє (1056-1057 рр.) – шедевр вітчизняної і світової культури книги, створене у великокняжому скрипторії при Софіївському соборі в Києві. Традиційно цю пам'ятку прийнято вважати початком книжкової справи в Україні.

Розвиток і збагачення української мови почалося з давніх-давен. І в наші дні ми можемо пишатись багатством нашої мови.

Українська мова невіддільна від українського народу, від його історичного розвитку, від самої держави, від рідної землі. В ній тисячолітня історія нашого народу – історія тяжка, кривава, із злетами і падіннями, осяяна духом свободи та незалежності Української держави, бо ж український народ віками змушений був із зброєю в руках оборонятися і відстоювати своє право на вільне життя.

Українська мова – це мова великого народу, великої культури, нашої історії. Нею написані невмирущі твори Котляревського і Шевченка, Франка і Лесі Українки, Нечуя-Левицького і Коцюбинського.

Мова народу – показник його свідомості. Не буде мови – не буде народу; не буде народу – не буде нації, не буде нації – не буде держави. Відповідно, поки є мова, народ живе, зникає мова – народу немає.

Мова – це серце нації, а нація – це особистість, вона має обличчя, свій характер, темперамент, свою культуру, мораль, честь і гідність, своє минуле, теперішнє і майбутнє. Мова – це невичерпна духовна скарбниця, в яку народ безперервно вносить свій досвід, всю гаму свого розуму і почуттів, це канва, на якій людина вишиває узори свого життя.

Література:

1. Методичне видання для бібліотекарів до Дня укр. писемності – Суми, 1999.
2. Скуратівський Л. В. та ін. Українська мова: Збірник текстів – Київ, 2001.
3. Струганець Л. Культура мовлення – Тернопіль: Мандрівець, 2002.

Криворотенко Д.О., 2 курс, спец. МД
 Руководитель: ст. викладач Онищенко Т.И.

АНИМАЦИЯ СЛОЕВ В AFTER EFFECTS ПРИ ПОМОЩИ ПРОСТЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ

Простые трансформации – это те трансформации, при помощи которых, создается простая анимация.

After Effects обладает возможностью трансформации: Anchor Point (точка привязки), Position (позиция), Scale (масштаб), Rotation (вращение), Opacity (непрозрачность) (рис.1).

Свойство Position. Добавляем заранее заготовленное изображение (это может быть любое изображение). Position позволяет нам менять положение объекта относительно вертикали и горизонтали. Например, если мы поставим ключевой кадр в левом нижнем углу композиции, а второй ключ – в правом верхнем углу и нажмем на play, мы увидим, как объект перемещается из одной координаты в другую (рис. 2, 2.1).

Свойство Rotation. Rotation дает нам возможность вращать объекты. Вращение может быть как по часовой стрелке, так и против часовой стрелки. Для того, чтобы проанимировать параметр вращения, нам нужно поставить ключевой кадр в начале временной шкалы на координате $+0,0^\circ$, передвинуться на несколько секунд и задать параметру вращения координату $+90,0^\circ$. Таким образом, мы можем наблюдать как происходит поворот фигуры на $+90,0$ (рис.3). Если перед параметром $+90,0^\circ$ плюс заменить на минус ($-90,0^\circ$ объект будет вращаться против часовой стрелки (рис 3.1).

Свойство Scale. Scale – это масштаб. Когда мы помещаем объект в композицию, значение Scale показывает нам масштаб 100%. Если нам нужно изменить параметры объекта, увеличить или уменьшить, достаточно всего

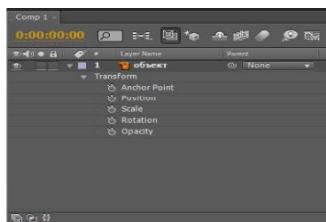


Рис. 1

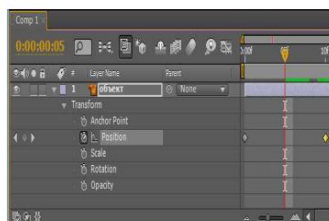


рис.2

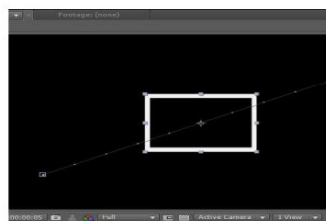


рис.2.1

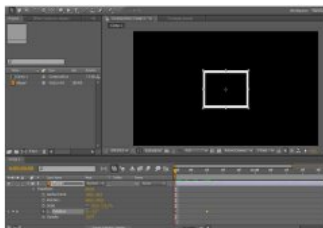


Рис. 3

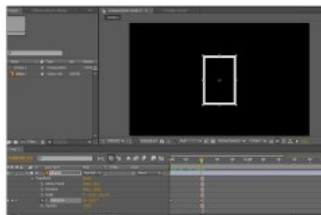


Рис. 3.1

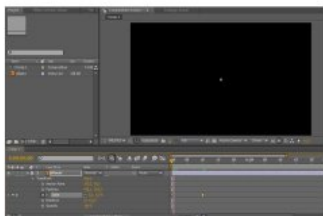


Рис. 4

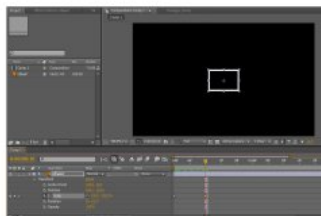


Рис. 4.1

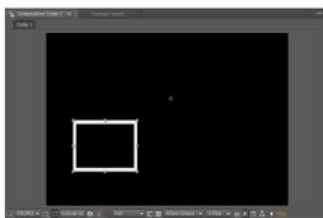


Рис. 5

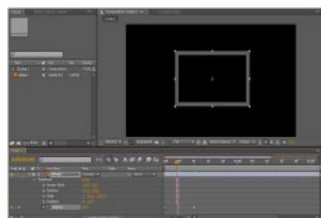


Рис. 6

лишь задать нужные значения в параметры ширины и длины. Параметры Scale мы можем анимировать. Ставим ключевой кадр в начале временной шкалы, задаем координаты 0,0%, отодвигаемся на несколько секунд и меняем координаты Scale на 100, 100%. Впоследствии мы можем наблюдать анимацию изменения параметра Scale (рис. 4, 4.1).

Свойство Anchor Point. Anchor Point позволяет нам анимировать вращение, перемещение центра. Это означает, что когда мы выбираем объект и меняем его положение, центр остается на той же координате (т.е. на заданном изначально месте). Если в дальнейшем мы захотим повернуть объект, мы увидим, что он движется относительно центра, но на том расстоянии которое мы задали изменяя его позицию (рис. 5).

Свойство Opacity. Opacity – это прозрачность. Изменяя параметр Opacity мы можем сделать объект менее насыщенным, сделать его прозрачней. Для того, чтобы проанимировать параметр Opacity ставим ключ в начале временной шкалы с параметром прозрачности 0%, потом передвигаемся по таймлайну и ставим параметр прозрачности на 100%. Следовательно, мы можем наблюдать как наш объект, постепенно проявляется на фоне (рис.6).

Комбинируя описанные свойства, можно создавать различные анимации.

Куценко М.С., 4 курс, спец. «Дизайн тканин»

Керівник: Єршовенко І.І., кафедра «Дизайн тканин»

ДИЗАЙН ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВОГО ТЕКСТИЛЮ ДЛЯ ІНТЕР'ЄРУ

У сучасному житті великого значення набуває організація простору, середовища, у якому людина постійно перебуває. Існує багато способів організації цього простору.

Одним з відносно нових і ефективних є текстильний дизайн, зокрема об'ємно-просторовий, трьохвимірний, або, як його зараз називають, 3D (three dimensional) текстиль.

На рубежі 1950-60-х рр. процес активної трансформації не лише окремих видів, але і жанрів мистецтва, вплинув на народження нових модифікацій. У більшості ступеня перетворення торкнулися декоративних видів творчості, в тому числі художнього текстилю.

На перший план виходить пластично-просторовий експеримент, народжується новий напрямок – об'ємно-просторовий текстиль. Розквіт даного напрямку текстильного мистецтва припав на 1960-і – середину 1980-х рр. На початку 2000-х рр. інтерес до нього знову зріс, і багато авторів при оформленні інтер'єру зверталися саме до об'ємно-просторових текстильних форм. В останнє десятиліття у багатьох країнах об'ємно-просторовий текстиль привертає все більшу увагу з боку професійних мистецтвознавців та арт-критиків, ЗМІ та просто широкої публіки.

Одним з найбільш фундаментальних критеріїв класифікації об'ємно-просторового художнього текстилю є критерій форми. До об'ємно-просторового художнього текстилю можна віднести площинні текстильні композиції, розташовані в певному предметно-просторовому середовищі і нерозривно з нею пов'язані, «текстильну скульптуру», або текстильну пластику (об'ємні композиції або об'ємно-площинні крупно рельєфні структури, що мають міцний каркас), і пластично просторові текстильні композиції.

Об'ємно-просторовий художній текстиль відіграє важливу роль у формуванні інтер'єру і часто є визначальним художнім елементом. Форма і колір текстильних виробів виявляють особливості функціонального призначення приміщення, одночасно полегшують зорове сприйняття інтер'єру і встановлюють взаємодію між архітектурою і людиною. Зв'язок кольору текстильних виробів з оточуючим простором – один з найважливіших чинників вирішення композиції інтер'єру.

Колір і текстура об'ємно-просторових тканин є важливим елементом виразності інтер'єру. Для оформлення інтер'єру як жилого так і громадського найбільш прийнятне застосування гладких, однобарвних, структурних тканин.

На сьогоднішній день існує велика різноманітність використання матеріалів, технік, технологій для об'ємно – просторового текстилю. На сьогодні до текстильних матеріалів належать: різного виду та походження волокна, папір, шкіра, хутро, дріт, сіно, солома, лоза, водорості та всі матеріали, які містять волокно, а відповідно і матеріали, виготовлені з

них – натуральні, синтетичні, штучні тканини і хутра, шкір замітники, сітки, шнури, троси. Для створення необхідних властивостей та ефектів текстильні матеріали піддаються травленню, фарбуванню, формуванню, амальгамуванню, лазерній обробці, термообробці, гальванопластиці, різноманітним типам друку. Сучасні барвники дають можливість надати текстильному матеріалу будь-яких кольорів та ефектів – звичайних кольорів, флуоресцентних, таких, що відбивають світло, які видно в інфрачервоному світлі.

Об'ємно-просторовий текстиль набуває нових функціональних і декоративних рис, може виконувати одночасно роль декоративного панно, перегородки, стелі, об'ємної текстильної пластики та інше.

Нажаль, в Україні об'ємно-просторовий 3D текстиль як об'єкт безпосередньої організації середовища розвивається дуже повільно в силу багатьох об'єктивних та суб'єктивних причин, основною з яких є неготовність замовників, а в багатьох випадках і публіки сприймати дані твори як самостійні, які мають композиційну, естетичну, філософську цінність.

Кучер А. О., 3 курс, спец. «ПД»

Наук. керівник: доцент каф. українознавства Щербина Е.Б.

СИМВОЛІКА УКРАЇНСЬКОГО ВІНОЧКА

Українці дуже люблять квіти. Їх можна побачити скрізь: на клумбах, біля будинків, в кімнатах. Справа в тому, що наші предки вважали їх оберегами. Квітами вишивали рушники та одіжку. Вважалося, що квіти оберігають від хвороб, порчі. Але найбільш сильним і важливим оберегом був вінок. І це не просто краса, а магічна сила, що знімає біль і береже силу. Це обов'язковий атрибут національного вбрання. Вінок плететься з квітів і різнокольорових стрічок. Не всі квіти можна вплітати в вінок. Їх близько 30. Але в самому вінку повинно бути не більше 12. Кожна квітка — це оберіг, має своє символічне значення і магічну силу. І той, хто плете вінок, обирає квіти на свій розсуд.

Найпочесніше місце посідає Деревій. Латинська назва походить від імені міфічного героя Ахіллеса, який нібито першим використав цю рослину для лікування. Ці маленькі білі квітки здалеку нагадують велику квітку. Її в Україні ще називають «деревце». Коли квіти одквітають, вітер розносить їх насіння. І де б не проросла ця рослина, вона завжди квітне. Тому її вплітають у вінок як символ нескореності. Далі йде Ромашка — символ кохання, ніжності та вірності. Її вплітають разом з гронами калини та вусиками хмелю. Калина — символ життя, крові, вогню, а також краси та дівочої вроди. Хміль символізує гнучкість та розум. Парубків часто порівнюють з цією рослиною. Наступна квітка ніжно-синього кольору, немов очі дівчини. Її вплітають у вінок як символ чистоти, краси, здоров'я, сили та людяності. Це — Волошка. Поряд з нею обов'язково повинен бути Любисток. Разом вони символізують відданість та вірність. Барвінок — символ життя

та безсмертя людської душі, оберіг від злих сил, зілля кохання та чистого шлюбу. Його форма — перехрестя — символізує єднання живих людей з померлими предками. Безсмертник — сама назва говорить про себе. Лікує дуже багато хвороб. Символізує здоров'я, загоює рани. Мак має подвійне значення. Це квітка мрій, символ родючості, краси та молодості. Друге значення — це туга та печаль. І у вінок його вплітали ті дівчата, в чій родині є загиблі у боротьбі з ворогом. Соняшник — символи відданості й вірності. Ружа (троянда, шипшина), Мальва, Півонія — символи віри, надії, любові. М'ята — оберіг дитини та її здоров'я. Материнка — символ материнської любові. Лілея — дівочі чари, чистота, цнота. Дев'ясил — корінь дев'яти сил, який зміцнює та повертає здоров'я. Польовий дзвінок — вдячність. Цвіт вишні та яблуні — материнська відданість та любов.

Щоб посилити захисну силу вінка, поміж квітів вплітали лікарське зілля та листя. Їх також підбирали у відповідності з побажаннями. Кожен вінок мав своє призначення — віковий, магічний, ритуальний. Всього існує 77 видів. Але найголовніше, що це була прикраса і оберіг від усілякого зла.

Після квітів у вінки вплітали різнокольорові стрічки. Кожна дівчина обов'язково повинна була знати, в якій послідовності їх вплітати, і яке значення має кожний колір. Кольорів було 12, і кожен був оберегом, і лікарем, захищаючи волосся від чужого ока.

Найпершою по центру в'язали світло-коричневу — символ землі — годувальниці, пообіч якої жовті — символ сонця; за ними — світло-зелені й темно-зелені — краса та молодість; голубі й сині — небо і вода, що надають силу й здоров'я. Далі йшли жовтогаряча — символ хліба, фіолетова — мудрість, малинова — душевність і щирість, рожева — достаток. Білу вплітали лише тоді, коли кінці її були розшиті сріблом і золотом (на лівому — сонце, на правому — місяць). Невишита стрічка не пов'язувалася, це був символ пам'яті про померлих. Червона стрічка — символ печалі й магічності, і її підв'язували лише тоді, коли у вінку був мак.

До речі, європейська традиція кидати на весіллі букет нареченої дуже схожа на українську. Тільки українки після вінчання кидали вінки.

Існує багато легенд про вінки. Одна з них така. Послала мама дівчину нарвати калини. Наділа на голову вінки і попередила, щоб та в жодному разі його не знімала. Йде дівчина по дорозі і зустрічає гарного парубка. Хлопець і каже їй: «Зніми вінки, і будеш моєю». Згадала дівчина мамині слова, але хлопець їй дуже сподобався. Говорив гарно та дивився лагідно. Зняла дівчина вінки, а парубок вмить перетворився на страшного чорта і забрав її з собою. Саме тому і говорять, що вінки оберігає від нечистої сили.

Література і інтернет-ресурси:

1. Павлюк С.П., Горинь Г. Й., Кричівка Р.Ф. Українське народознавство. – Лівів, 1997.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу. – 1991.
3. Борисенко В. Звичаї та обряди на Україні. – К., 1988.
4. http://donetshina.ucoz.org/publ/kultura/simvolichno_oberegove_znachennja_ukrajinskogo_vinka/12-1-0-99
5. <http://www.uamodna.com/articles/symvol-ukrayinsjogo-vinohka/>

Кушнеренко А.Н., 4 курс, спец. «Дизайн интерьера»

Руководители: преп. каф. «ДИ» Северин В.Д., Підлісна О.В.

ДЕКОРАТИВНОЕ ОСВЕЩЕНИЕ:

7 САМЫХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СПОСОБОВ ПРИМЕНЕНИЯ

Декоративный свет — тот, что служит для улучшения внешнего вида помещения и создания определенной атмосферы. В отличие от функционального он не несет за собой конкретной функции улучшить видимость в том или ином месте жизнедеятельности.

Мощность освещения как декоративного приема часто недооценивают и часто лишают помещение возможности трансформироваться в дневное и вечернее время. На самом деле искусственно создавать такие переходы очень важно. Ведь образ жизни в разное время суток кардинально может отличаться. Одной из главных составляющих оптимального светового решения является правильное распределение ярких участков света в той или иной комнате, а также интенсивность света в отдельной ее части. Оно заключается в сочетаемости степени освещенности и цветового решения предмета или участка комнаты. И если вы находитесь все в том же доме, изменить ситуацию можно только элементами освещения. Для этого существуют 7 выразительных приемов использования декоративного освещения.

1. Используйте несколько уровней освещения в одной комнате. Элементы освещения должны находиться в разных плоскостях

2. Используйте ниши. Если в комнате есть ниши или углубления, в которые доступ света ограничен, их обязательно нужно подсветить.

3. Делайте акцент на дизайнерском элементе освещения. Если интерьер не слишком перегружен выразительными деталями, вы можете позволить себе дополнить такой интерьер дизайнерским источником света

4. Не забывайте про свечи. Да, свечи с уверенностью можно отнести к декоративным источникам освещения

5. Подсвечивайте полки. Наверняка в вашей комнате есть полки. Они могут быть открытыми или за стеклянной створкой. Расположите снизу полки светодиодную ленту. Пусть в вечернее время интерьер заиграет новыми красками.

6. Располагайте свет близко к полу. Не обязательно использовать источники света выше уровня 60 см. Очень эффектно будет смотреться подсветка пола в гостиной или коридоре. На равномерном расстоянии обыкновенные врезные светильники расположите на видимой и не заставленной мебелью части стены. Свет будет литься вдоль пола — помещение визуально станет выше и просторнее.

7. Лестница — как элемент осветительного декора. Ступени лестницы можно освещать с той стороны, с которой она примыкает к стене.

Вы можете использовать сколько угодно элементов декоративного освещения. Их прелесть в том, что вы по своему желанию можете делать их видимыми или выключать, а также контролировать количество одновременно включенных источников.

Литература:

1. Кнорринг Г.М. и др. «Справочная книга для проектирования электрического освещения». – М.: Энергоатомиздат, 1992.
2. Вейнерт Д., Ч. Сполдинг Светодиодное освещение: Справочник. – 2010.
3. Семенов Б.Ю. Экономичное освещение для всех. – Солон-Пресс, 2010.

Лейман А.С., 6 курс, спец «Дизайн інтер'єру»

Керівник: канд.мистецтвознавства Мироненко Н.Г.

КЛАСИФІКАЦІЯ ТЕМАТИЧНИХ ПАРКІВ СВІТУ

Тематичні парки займають особливе місце в парковій типології. Це штучно створені пізнавально-розважальні парки, всі структури яких об'єднані спільною концептуальною ідеєю. Потреба у класифікації тематичних парків пов'язана з необхідністю вирішення багатьох питань поетапно і систематизовано. Типологія дає можливість всебічно проаналізувати види тематичних парків, для правильного використання ресурсів, з точки зору містобудування, економіки і соціального розвитку населення [6].

Доцільним буде складання класифікації подібних парків на основі тематики, яка є основною ознакою в даній сфері. Головна ознака парку, образна складова – наявність теми. Парки розвивають тематичний зміст по-різному. В одних випадках, як в парках «Уорнер Бразерс», єдина тема охоплює всі сторони паркової діяльності. В інших – розбивається на легко впізнаванні підтеми, кожна з яких втілена в певній зоні парку, наприклад «Країна пригод» або «Діснейленд. Також поширеною тематикою є розробка тимчасових, сезонних тем, з нагоди якого-небудь заходу, свята.

Таким чином було виділено такі типи тематичних парків:

1. Парки пригод в першу чергу розраховані на активний відпочинок відвідувачів. Спеціальні розважальні пристрої, атракціони, дозволяють швидко переключити увагу з звичайної трудової і рутинної обстановки, на позитивні емоції, отримати психологічність розрядку. Основними напрямком для подібних парків є екстремальні, пригодницькі та парки які викликають почуття страху.

2. Для парку інноваційних технологій першорядною є виставкова функція. Основною ідеєю є демонстрація сучасних технологій. Стилiстична спрямованість – погляд в майбутнє, наукові дослідження та наукова фантастика, науково-технічний прогрес і різні відкриття.

3. Інтернаціональні тематичні парки призначені для демонстрації різноманітності світу, мальовничих місць світу, всесвітніх виставок, пам'яток в мініатюрі, об'єднують міжнародну тематику в цілому [8].

4. Природні парки – є спеціальною науково-освітньою установою, яка призначена для утримання тварин, представників водного середовища, а так само флори, з метою демонстрації публіці, вивчення, збереження та відтворення [3].

5. Ідеєю фантастичних тематичних парків є гра уяви. Вигадані персонажі, казки, міфи і легенди покладені в основу подібних парків.

6. Культурно-історичні парки відповідають певній тематиці, пов'язаній з одним або декількома історичними та культурними подіями (тут можна

проводити різні щорічні паради і карнавали, присвячені історичній даті або культурної події). Тематика парків може бути різною – історія, культура, географія, спорт та інші.

7. Кінопарки ґрунтуються на використанні високих технологій, завдяки яким відвідувачі відчують гострі відчуття і отримують яскраві враження. Величезну роль у появі тематичних кінопарків зіграв кінематограф [1].

Було визначено, що існуюча спеціальна література з теми дослідження тільки частино розкриває тему тематичних парків. За допомогою аналізу тематичних парків світу та здобутої інформації, було виявлені основні функціональні особистості. Було виділено 7 типів тематичних парків: пригодницькі тематичні парки; парки інноваційних технологій; інтернаціональні тематичні парки (міжнародна тематика); природні тематичні парки; парки гри уяви; культурно-історичні тематичні парки та парки кіноіндустрії. Серед тем, що розвиваються парками в даний час, найбільш популярні наступні парки: майбутнє людства і наукове досягнення («ЕПКОТцентр», США), історія (парк «Ісла Махіна», Іспанія), світ іграшок («Леголенд», Данія), подорожі та пригоди («Порт Аventura», Іспанія), природа («Сі Уорлд», США), Кінопарк («Уорнер Бразерс», США), місцеві легенди і оповіді («Драгон Уорлд», Сінгапур) та ін.

Література:

1. Александрова А.Ю. Тематичні парки світу: навчальний посібник / А.Ю.Александрова, О.Н.Седінкіна. – М.: КНОРУС.2011. – 208с.
2. Бгатов А.П., Бгатов Д.А. Географія тематичних парків в Європі // Теорія і практика міжнародного туризму: зб. статей / під. ред. А.Ю. Александровой. – М. : КНОРУС, 2003. – С. 417-431.
3. Вергунов А.П., Денисов М.Ф., Ожегов С.С. Ландшафтне проектування. – М.: Вища школа, 1991. – 235 с.
4. Сичова А.В. Ландшафтна архітектура. Навчальний посібник для вузів. – 2-е изд, испр .. – М.: ОНКС 21 століття, 2004. – 87 с
5. Горохів, В. А. Парки світу / В. А. Горохів, Л. Б. Лунц. – М.: Стройиздат, 1985. – 328 с.
6. Щурова, В. А. Міський і ландшафтний дизайн: ландшафт. орг. міськ. просторів: [конспект лекцій для студ. V курсу спец. 7.120103] / В. А. Щурова; М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т буд-ва і архіт. — К. : КНУБА, 2008. — 34 с. — Бібліогр.: с. 30-33.
7. Theme Parks and Attractions. The Hong Kong Polytechnic University. John Ap, Ph.D. School of Hotel & Tourism Management. The Hong Kong Polytechnic University. Project Co-ordinator, 2009. – 78 с.

Ліннікова К. М., 3 курс, спец. «Графічний дизайн»

Наук. керівник: доцент каф. українознавства Щербина Е.Б.

МИСТЕЦЬКА ДОЛЯ МИХАЙЛА ГРЕКУ

Михайло Греку – видатний молдавський художник, народився 9 (22) листопада 1916 в бессарабському циганському селі Фараонівка.

У 1937-1940 роках навчався в Академії Мистецтв в Бухаресті, а в 1945-1947 роках – в Республіканському художньому училищі ім. І. Ю. Репіна, автор картин, багато з яких присвячено історії молдавського народу. Він про-

явив себе як талановитий колорист. Михайло Греку приділяв особливу увагу пошукам національного характеру художнього образу, часто вдавався до прийомів примітиву та умовності у живопису. [1, 16 с.]

Михайло Греку дуже своєрідно використовував принципи народного декоративного мистецтва, а також вишукані фактурні і колірні ефекти (чорне на чорному). Для нього було дуже важливо передати духовну сутність.

Подеколи у роботах Михайла читається зв'язок з Матіссом, творчість якого надихала його своїми стилістичними прийомами і напрямками. Роботи Михайла Греку глибокі емоційно, в них присутня виразність кольору та драматизм, органічний зв'язок з фольклорними традиціями. Греку – унікальний живописець, який зумів зберегти пластичну мову європейського авангарду, до якого тяжіла його творчість. [1]

Художник постійно шукав нові форми, він хотів вирватися з жорстких канонів соцреалізму, сухого академічного рисунку. І він першим з молдавських живописців прорвався до кольору і до його можливостей. Майстра цікавив інший шлях розвитку мистецтва, ніж наслідування соцреалістичних канонів [4].

Соцреалізм звужував його творчі пошуки. Замість того, щоб малювати, як він це відчував і бачив, доводилося зображати звитяжний робітничий клас. Михайло Греку завжди хотів допитуватися до суті. Все життя він борювався проти брехні. У нього є картина «Покарання», яка до сьогодні не втратила своєї актуальності. Вона дуже символічна і показує переживання самого автора, розкриває його світобачення. На ній зображена людина, яку б'ють, написана вона в 1957 році. Жертву викрили за власні думки, які йшли в той час врозріз з владою. Простежується аналогія, тому що думки і творчість художника завжди йшли врозріз з владою. Михайло Греку поєднував у своїх картинах високий професіоналізм, безпосередність і любов до природи. У період 1960-1975 особливий інтерес майстра звернений до нових синтетичних фарб, Греку інтенсивно експериментує, використовує найрізноманітніші, часом, незвичні живописні техніки, колаж, декупаж. Його можна назвати одним з засновників техніки декупаж. Неможливо пригадати хоч одного художника тих часів, який би ризикував життям заради творчості і заради того, щоб створити щось нове. В ході роботи він використовував кольорові аркуші паперу та вирізки з газет або журналів, створював декоративну композицію. Щоб зберегти від ушкоджень він покривав картину тонким шаром клею. Михайло Греку говорив «Я зосереджуюсь на філософських проблемах буття, прагну проникнути в сутність, зміст, таємницю землі, праці, краси – цих найвищих цінностей». [3]

Творчість Михайла Греку високо оцінювали критики і публіка. За особливі заслуги в мистецтві був удостоєний Золотої медаллю ВДНГ СРСР (1966, 1970), Державною премією МРСР (1978), Народний художник (1986), Державною премією СРСР (1990), Орденом Республіки (1992).

Михайло Греку прокладав нові шляхи в молдавському мистецтві.

Література і інтернет-ресурси:

1. Сто памятных дат. Художественный календарь на 1991 год. – М.: Советский художник, 1990.
2. <http://www.moldovenii.md/ru/news/view/section/543/id/1754>

3. <http://www.logospress.md/node/8097>

4. https://ru.wikipedia.org/wiki/Греку,_Михаил_Григорьевич

Ліннікова К.М., 3 курс, спец. «Графічний дизайн»

Науковий керівник: Звоник А. А., к.е.н. доцент

АНАЛІЗ ФАКТОРІВ ЯКІ ВПЛИВАЮТЬ НА ФІНАНСОВУ СТІЙКІСТЬ ОРГАНІЗАЦІЇ

Можна сказати, що фінансова стійкість залежить від внутрішніх і зовнішніх факторів. До внутрішніх факторів в першу чергу слід віднести достатність прибутку. Стійкість також залежить від номенклатури і якості продукції, структури, майна, резервів і запасів, іміджу, ступеня досягнення цільової функції фінансового менеджменту і т.д. [1, с. 137]

Зовнішні фактори характеризуються ступенем стабільності економічного оточення підприємства і в першу чергу стабільністю надходження виручки. Це проявляється також у стабільності економіки, положення в галузі, конкурентного середовища, відносин з державними органами, постачальниками, замовниками, кредиторами та інвесторами та ін.

Слід також розрізнити фінансові, матеріальні (кадрові, трудові), політичні ринкові і неринкові, глибинні і випадкові (поверхневе) та інші фактори фінансової стійкості. Вона може бути достатньою, недостатньою і надлишковою. Достатня фінансова стійкість – це в першу чергу відсутність у підприємства хронічного дефіциту фінансових ресурсів, можливість виконання ним своїх зобов'язань, наявність резервів платоспроможності і т.п. [2, с. 321]

Недостатня стійкість в першу чергу проявляється у зниженні платоспроможності, зниженні коефіцієнтів загального і проміжного покриття, абсолютної ліквідності, в наявності високого рівня дебіторської заборгованості, зниженні частки прибутку від основної діяльності в складі джерел отримання прибутку. Недостатня стійкість може носити як передкризовий, так і кризовий, що загрожує найближчим банкрутством характер. Рідше спостерігається надлишкова стійкість, яка характеризується надмірними платоспроможністю, кредитоспроможністю і іншими показниками фінансової стійкості. Можна також розрізнити поточну і перспективну фінансову стійкість. [3, с. 64]

Поточна фінансова стійкість розглядається в рамках звітного періоду. Її обумовлює поточна ліквідність балансу, поточна ліквідність активів підприємства. [1, с. 158]

Перспективна фінансова стійкість можлива в рамках майбутнього періоду. До її передумов відносяться наявність перспективної ліквідності балансу і перспективної ліквідності активів підприємства.

Література:

1. Вершинін Ю.Б. Стратегія диверсифікації промислового підприємства: Наукове видання. – Ульяновск: ГНУ Середньовольський науковий центр, 2004. – 190 с.
2. Зуб А.Т. Стратегічний менеджмент: теорія і практика: Навчальний посібник для вузів. – М.: Ас-пект Пресс, 2002. – 415 с.
3. Родіонова В.М., Федотова М.А. Фінансова стійкість підприємства в умовах інфляції. – М.: Перспектива, 1995. – 99 с.

Макарова П.И., 4 курс, спец. ГД

Руководитель: канд. искусствоведения, профессор каф. ГД Сбитнева Н.Ф.

ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЭТИКЕ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНЕРА

Графический дизайн сегодня является главным инструментом системы потребления. На графических дизайнерах лежит немалая часть ответственности за то, что сейчас происходит в мире в плане потребления, использования ресурсов, производства, загрязнения окружающей среды и других проблем экологии. Именно графическому дизайнеру ставится профессиональная задача — сделать продукт как можно более привлекательным, заставить обратить на него внимание, побудить человека купить что-то, приобрести очень часто то, что ему совершенно не нужно. В этом смысле, работа графического дизайнера может восприниматься как деятельность, направленная на развитие консюмеризма, а в итоге на усугубление экологического кризиса на нашей планете.

Однако есть способ благоприятно повлиять на эти глобальные процессы. В руках дизайнера — власть законодателя моды, манипулятора человеческими потребностями и чувствами и, как в любой подобной ситуации, такую безграничную власть можно употребить как во зло, так и во благо. В своей работе дизайнеры имеют возможность выбирать и доносить до людей конкретные идеи, ценности, воспитывать в отдельных людях и обществе в целом те или иные качества. Графический дизайн — это мощное средство массовой коммуникации, дающее возможность доносить свои идеи до огромного количества людей. Представление же о графическом дизайне лишь как об индустрии, заикленной на маркетинге, сегодня кажется многим дизайнерам ошибочным. В частности, одного из самых влиятельных графических дизайнеров Великобритании, Джонатана Барнбрука возмущает, когда говорят, что дизайн должен служить рыночной экономике. «Это навязанный политический идеал на основе абстрактной идеи под названием «прибыль», а не потребностей человека», — утверждает Барнбрук. «Я многократно говорил, что не верю в разделение работы и жизни, ведь это ее составная часть. Поэтому я воспринимаю свою деятельность в дизайне как продолжение своей философии» [3]. Таким образом можно говорить о дизайне не только как о культуротворчестве, но и как о жизнетворчестве. Барнбрук твердо убежден в том, что дизайн формирует окружающую среду, изменяя способ нашего восприятия вещей и сознательности выбора. В этом смысле дизайн — это «культурно обоснованная форма выражения». Он заявляет также, что дизайн может изменить мир, но в том случае, когда находится на службе у правильных людей и отвечает господствующей политической ситуации.

Успешный дизайнер имеет возможность выбирать из заказов те, что несут социальную и культурную ценность. Сколько литературных трудов, событий, предприятий, инициатив вообще не устаиваются какого-либо графического отражения-освещения. Есть целые области, которые вопреки их важности, никак графически не оформляются. Кому как не дизайнеру заду-

маться о всеобщем культурном контексте, сориентироваться в графическом пространстве и уделить внимание, отдать предпочтение чему-то недоосвоенному, упущенному культурой, войти со своими творческими амбициями в несправедливо забытые миры [1].

На уровне формирования культуры графический дизайн имеет огромный потенциал внедрения и пропаганды определенных культурных ценностей. Графические дизайнеры, имея в распоряжении одну из самых распространенных форм массовой коммуникации и будучи ответственными гражданами мирового сообщества, могут влиять на формирование культуры. Графический дизайн сегодня является главным инструментом системы потребления. Хороший графический дизайн может призывать людей вести более экологический образ жизни. Кроме того, дизайн может делать экологические продукты более привлекательными, может помочь потребителю сделать выбор в пользу более экологического продукта. Количество перерабатываемой упаковки может быть значительно увеличено, если просто написать на упаковке: «пожалуйста, очистите и переработайте». Каждый дизайнер может участвовать в процессе «озеленения» производства и потребления.

Литература:

1. Кричевский В. Идеальный дизайн / В. Кричевский. — М.: Типолигон-АБ, 2012. — 64 с.
2. Серов С. Экология знакосферы / Сумма технологий. Информационно-аналитический сборник. Т. 1. — Харьков, 1998. — С. 62–65.
3. Ганжа В., Юдашкин О. Дизайн как жизнетворчество. Джонатан Барнбрук и его студия Barnbrook 2013 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://artukraine.com.ua/a/dizayn-kak-zhiznetvorchestvo-dzhonatan-barnbruk-i-ego-studiya-barnbrook/#.VGE4vmsUdN>

Медвецкая О., 4 курс, спец. ГД

Руководитель: канд. искусствоведения, профессор каф. ГД Сбитнева Н.Ф.

НАРОДНАЯ ЖИВОПИСЬ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ АВСТРАЛИИ

Австралийское искусство в XX веке связано с появлением европейских живописцев и скульпторов, театральных деятелей и сторонников примитивизма. К середине 1930-х годов австралийские аборигены разработали собственную технику живописи. Их цветные и яркие картины, красочные пейзажи и рисунки во многом повлияли на развитие т. наз. «австралийского стиля». Изначально функция и ценность искусства аборигенов имели священный характер и отражали эмоциональные, политические и даже практические аспекты жизни первых поселенцев на континенте. В наши дни, хотя искусство аборигенов и утратило сакральную природу и оказалось приспособленным к требованиям международного потребителя, тем не менее, современная художественная продукция аборигенов по-прежнему имеет корни в древнем мистическом восприятии мира [1].

С начала 1990-х годов aborigine art приобрело форму глобальной моды. Мода на творчество аборигенов привела к тому, что рисунки, дизайн, орнамент, используемый в искусстве аборигенов, стали копироваться на чём угодно: на оперении лайнеров австралийских авиалиний, на футболках, на

салфетках, на кружках для кофе, на свитерах и кофтах, другой одежде, на жестяных банках, этикетках для вина, сувенирах — почти на всём, чему хотели придать австралийский колорит [3]. Это привело к глобальному плагиату, вследствие чего местным властям пришлось сформировать программу по защите прав аборигенов и их творчества.

Ведущие представители графического дизайна Австралии во избежание правовых конфликтов приглашают к сотрудничеству художников из числа аборигенов. Часто и сами аборигены являются графическими дизайнерами, в качестве примера можно привести одну из крупных австралийских дизайн-студий «Gilimbaa». Дэвид Уильямс — генеральный директор и художник студии. Потомок Wakka Wakka — народа центрального юго-западного Квинсленда, он использует традиционные рисунки своего народа, в каждом из которых заложен определенный смысл. Его работы захватывают и дают понять, насколько важно и ценно, когда человек создает проект осознанно. В то же время есть примеры, когда заимствование лишь очертаний животных, которых изображают аборигены, создает прекрасный язык для начертания логотипов и комбинированных решений, построенных на соединении знака и шрифта.

Австралийский дизайнер-график Дэн Флеминг создал необычную серию рисунков, состоящую из изображений животных, которые, в свою очередь, состоят из букв, а точнее, из слов, которыми и называют этих животных. Он назвал ее «Животные слова». Эта серия была создана не просто так. Австралийский мастер продемонстрировал, насколько логотип (название бренда) может объединяться с изображением. Взяв за основу животных, традиционно изображаемых на аборигенских рисунках, он создал очень стильные и гармоничные по композиции работы, в которых искажение букв не вызывает смущение, а работает на образ.

Таким образом, «аборигенский» стиль стал визитной карточкой Австралии, и многие компании используют его в дизайне своей продукции. Австралийская программа по поддержке коренного населения страны обеспечивает всем мастерам из числа аборигенов защиту авторских прав и сотрудничество с крупными компаниями. Правильный подход к искусству аборигенов привел к тому, что оно стало визитной карточкой страны, не утратив своей уникальности.

Литература:

1. Соболева Е. Проблемы выживания общества аборигенов Австралии / Е.С. Соболева // Жизнь человека: Опыт междисциплинарного исследования / Материалы конференции. — СПб.: Институт биологии и психологии человека, 1997.
2. Сахара. Искусство австралийских аборигенов / 29 Марта 2012 [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://www.liveinternet.ru/users/s_a_h_a_r_a/post213452818/, свободный.
3. Dona. Искусство и промыслы аборигенов Австралии / 28 июля 2011 [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://www.hnh.ru/culture/Arts_and_crafts_of_Aboriginal_Australia, свободный.
4. Лир А. Про историю gilimbaa [Электронный ресурс] / А. Лир, 2012 — Режим доступа: <http://www.gilimbaa.com.au/>, свободный.

Мельникова Є. Р., 1 курс, спец. «Графіка»

Керівник: ст. викладач кафедри графіки Юрченко О.О.

ОБРАЗНА СТРУКТУРА ТИТРІВ ДО ФІЛЬМІВ АЛЬФРЕДА ХІЧКОКА

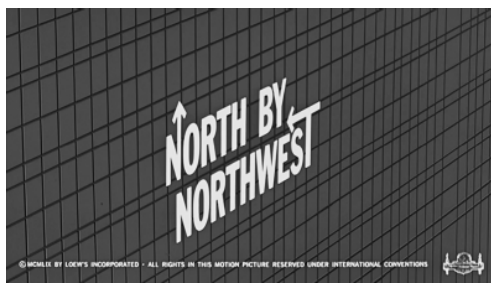
Кінематографічні титри генетично пов'язані з театральними афішами. Спочатку шрифтові композиції використовувалися лише в заголовках, інтертитрах і в назвах. На початку ХХ ст. у німих фільмах ключовим елементом були інтертитри — текстові вставки посеред фільму, без яких складна оповідь була б неможливою. Згодом титри набули того значення, яке для нас звичне сьогодні. Кардинальні зміни відбулися в 1960-х роках, у зв'язку з появою анімації та кольорової кіноплівки.

У кіновиробництві дизайн титрів належить до етапу кіновиробництва *post-production*, який відповідає за редакторство та монтаж. Еволюція дизайнерських ідей та знахідки в цій царині зумовлювали зміни в підходах до титрування, тим самим справляючи більший емоційний вплив на аудиторію.

Завдяки таким художнім методам, як вступна заставка та вступні титри, глядачу надається важлива інформація і створюється відповідний настрій,

у якому має відобразитися стиль і концепція задуму кінострічки. У вступній заставці презентується назва твору, імена творців і акторів. Інколи таким чином відбувається знайомство з персонажами або з сюжетом картини.

«Ще від початку я думав, що титри можуть впливати на настрій і підкреслювати головну сутність історії кінострічки, відобразити історію дещо метафорично. Я розумів, що титри — це засіб загартовування публіки, тобто, емоції глядачів вже будуть суголосні з фільмом, шойно він розпочнеться», — згадує Сол Бас про свої перші шрифтові експерименти до фільмів англійського режисера Альфреда Хічкока [1; с. XX]. Варто зазначити, що саме цей американський дизайнер і режисер, до речі, українець за походженням, був одним із першопрохідців у



мистецтві рухливих композицій титрування. Його революційні ідеї мають велике значення, адже до шістдесятих років у кінострічках вирізнялися лише заголовки, а титри залишалися одноманітними, статичними і, як раніше, білими на чорному тлі. Саме завдяки співпраці дизайнера та режисера відбулися кардинальні зміни в підході до титрування фільмів.

Першим спільним проектом Хічкока та Баса був фільм «На Північ через Північний Схід» (1959). Спочатку на зеленому тлі впливають тонкі вертикальні та діагональні лінії, які утворюють сітку. Окреслюється поверхня в перспективі, по якій, також під кутом, починає свій рух шрифтова композиція. Дизайнер відштовхувався від відомого шрифту Highway Gothic (1948), який має деякі варіації, як на нашу думку, споріднені зі шрифтом Wayfinding Sans або Transport, розроблений спеціально для дорожніх знаків Великобританії. Це рублений шрифт без зарубок, проте в заголовку Сол Бас видозмінив його, наділивши декоративним елементом — додав стрілки на першій і останній літерах назви. Стрілки вказують сторони світу: «N» — на північ, «T» — на захід, тим самим дезорієнтуючи глядача.

Сітка на зеленому тлі непомітно стає фотографічним зображенням, де проступають абриси хмарчоса на Медісон-





авеню. Потім зображення фокусується нижче — на залюдненій вулиці.

Наступну знакову роботу Баса відомий режисер Мартін Скорсезе назвав «міні-фільмом у фільмі» [5]. «Історія була менш важливою для мене, ніж загалом — візуальний вплив на екрані», — ці слова Хічкока знайшли відгомін у розробці дизайну титрів до «Запаморочення», де Сол Бас, прислухаючись до кращих традицій «саспенсу» [5], забезпечує напружений настрій, що віщує негаразди. Крупний план обличчя акторки Кім Новак поступово переміщується вліво, акцентуючи спочатку на губах, потім на правому окові й так декілька секунд, аж поки кадр раптово багряніє. Від зіниці ока жінки розширюється назва й заповнює увесь центр. Художник узяв старий британський бруксовий

шрифт XIX століття Clarendon. Зробив його прозорим, залишивши лише білий жирний контур. Шрифт стагичний, має масивні зарубки, його частини з'єднані під прямим кутом. На другому плані розташовані пульсуючі геометричні фігури, які слугують динамічним тлом для шрифтової композиції титрів. Кружляння по спіралі дають ефект запаморочення. Ці спірографічні зображення були надані художником Джоном Вітні, який експериментував із радіолокаційним обладнанням, використовуючи його як засіб для створення «електронних абстракцій». Роботи у вигляді складних геометричних фігур асоціюються із напруженим психологічним станом, а отже, це й розкриває один із основних задумів режисера — показати імпульси, які знаходяться глибше, до рівня індивідуальної психології.

Співвиконавцем у всіх титрувальних проектах Баса був графічний дизайнер Гарольд Адлер, який допомагав утілювати в життя сміливі задуми, часом додаючи свої інтерпретації. Про цю співпрацю згадає сценарист Стівен Ребелло у своїй книзі «Хічкок. Жах породжений "Психо"». Тут

докладно розповідається про період, коли художники працювали над найвідомішою картиною А. Хічкока: «Графічний лейтмотив, запропонований Басом, склався із нервозних, танцюючих горизонтальних і вертикальних смуг, які розширювались і звужувались, ніби відображення в уламках дзеркала» [2]. Як згадує сам Сол, «... у ті дні мені подобались чіткі структурні форми, на фоні яких можна було здійснювати дії. Мені подобалось надавати слову “Psycho”» більше енергії, бо це була не лише назва фільму, слово мало деяке особливе значення. Я намагався зробити його маніакальним, і мені подобається ідея образів, які дають ключ до розгадки. Складіть картинку – і ось ви вже щось дізналися. Складіть ще декілька підказок і ви дізнаєтесь ще дещо» [2].



Усі заголовки до фільмів писалися вручну за допомогою фарби та пензля. Також бралася до уваги традиція білих титрів на чорному фоні. Для фільму «Психо» було обрано жирний шрифт Venus Bold Extended (цей шрифт був розроблений Робертом Вібкінгом у XIX столітті).

Адлер підготував два реверсних фотостати. Один із фотостатів було розрізано на три горизонтальні смуги. Верхню частину змістили в один бік, нижню — із різними швидкостями в інший. Так само з власною швидкістю рухалася середня смуга. Таким чином вийшло три зображення, з'єднані механічно, що утворювали складну рухливу конструкцію. Динаміка, контрасти чорного та білого, організували візуальну напругу, наближену до драми.

У підсумках можемо зазначити, що становлення й розвиток дизайну титрів відбувалися внаслідок технічних нововведень у кінематографії (анімація, кольорова кіноплівка). Дизайном титрів займалися видатні художники, які зробили вагомий внесок у цій галузі. Завдяки власним оригінальним твор-

чим знахідкам, мистецтво титрування стало невід'ємною частиною всієї кінострічки й має неабиякий емоційний вплив на глядача. Головну роль тут відіграє образність, завдяки чому шрифтові композиції видозмінюються. Найбільший вплив на розвиток і становлення цього напрямлення в дизайні зробив Сол Бас, змінивши уявлення про вступ у фільмі. Його роботи до картин А. Хічкока співзвучні з прийомами режисера, вони викликають так званий «підвішений стан», коли людина постійно перебуває в напрузі, передчуваючи що ось-ось має щось трапитись. Переглядаючи титри ми переживаємо всю історію наперед — образи, що утворюються в композиціях і допоміжних елементах титрів, таких як динамічне тло, сприяють цьому. Нові підходи Баса надихнули багатьох і мистецтво титрування не припиняє експерименти над образністю.

Література інтернет-ресурси:

1. Клиффорд Дж. Иконы графического дизайна. — М.: Эксмо. — 2015.— 237 с.
2. Ребелло С. Хичкок. Ужас, порожденный «Психо?». — М.: Эксмо. — 2013. — 320 с. // Режим доступу: <https://books.google.com.ua/books?id=0aLlAphJi00C&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false>
3. Hlavsa O. Typographia. — Praha: SNTL. — 1986. — 512 с.
4. Искусство шрифта. Работы московских художников книги 1959-1974. /Под ред. Антипина З.А. — М.: Книга — 1977.—187 с.
5. <http://hitch.narod.ru/susp.html>
6. <http://luc.devroye.org/fonts-44640.html>
7. <http://titres.designcabaret.com/>
8. <http://www.artofthetitle.com/>
9. <http://rhzm.ru/posts/61>
10. <http://stupidea.ru/others/12-open-credits-in-movies>
11. <https://vimeo.com/20759580>
12. <http://annayas.com/screenshots/>

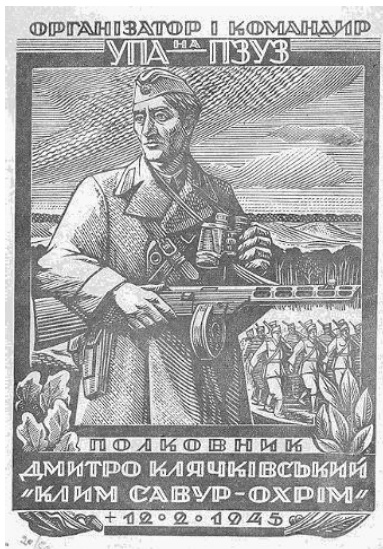
Мельникова Є. Р., 1 курс, спец. «Графіка»

Керівник: доц., канд. істор. наук Чадасва К. Ю.

ГЕРОЇЧНИЙ ОБРАЗ УПА В ГРАФІЦІ НІЛА ХАСЕВИЧА

«Плекай дух волі у творчості, неси всюди ідею Правди України і закріплюй в житті її історичну місію», — так звучить один із пунктів «44 правил українського націоналіста», що закарбовані кров'ю в стінах польської в'язниці ідеологом ОУН Дмитром Мирон-Орликом. Нести історичну правду стало місією життя друга багатьох представників визвольного руху, учасника бойових дій у складі УПА, який, до того ж, був графіком світового рівня. Ім'я Ніла Хасевича маловідоме в наш час, адже при СРСР творчість його замовчували, а сам художник загинув від рук чекіста в 1952 році.

У графічних серіях Ніла Хасевича виразно прочитуються ідеї «українського визвольного руху в його боротьбі проти російсько-більшовицького імперіалізму» [1]. Його графіка різнопланова — від агітаційних листівок, оформлення часописів до станкових багатосерійних робіт. У всіх випадках твори мали патріотичний характер. Художник передав героїку повстанського руху якнайкраще: будучи рядовим підпільником у бункері, Бей-Зот (один із псевдонімів автора) змалював образи зі своїх



однодумців, залишаючи їх на шкіцах чи трансформуючи в портрети до агітаційних серій, таких як «Кличі ОУН».

Цикли робіт «Волинь у боротьбі» (1942-1944), «Портретна серія» — приклад документального способу показу історії. Ця репортажна графіка з підпілля — літопис подій, що засвідчує образ повстанців, як героїчний. Деяке узагальнення й геометризація, зумовлені слідом від різця й долота (саме ці інструменти передбачає техніка деревориту), не заважали бачити форму, — навпаки, такий вигляд відображав дух боротьби, надаючи їй більш жорстких рис.

У серії «Волинь в боротьбі» велику роль відіграє характерний волинський пейзаж — ліси, які художнику були відчутно близькими. Серед таких робіт є зокрема дереворит «Ліс — наш батько, нічка — наша мати», назва якого запозичена зі слів повстанської народної пісні. Вочевидь, автор створював переважну більшість робіт під впливом повстанських пісень, це відчувається в суголосності ритмів. Рядки пісні органічно вплетені у композицію листа. Поєднання шрифтових блоків із зображенням надає композиції більшої монументальності, як і в ще одній «музичній» роботі з волинського циклу «Ми стали волі на сторожі».

Іноді можна простежити послідовність зображуваних подій. Так, твір «Новобранці в УПА», де майбутні герої дають присягу на вірність Батьківщині, має своє логічне продовження в графічному листі «Повстанці в ярах Волині», де ті ж самі хлопці, проте вже зі зброєю в руках. На деяких дереворитах можна побачити воїна в момент відпочинку, часом випадкового («В поліських нетрях»), а часом і довгоочікуваного, як на аркуші «Повстанці на хуторі в гостині», де героїчні мотиви поступаються побутовим. Адже побутові моменти надають відчуття домашнього затишку — те, що бракує воїнам у складний час.

У циклі «Портретні серії» художник-графік більш акцентує на образі вояка УПА, зображуючи конкретні історичні постаті. Своєю композицією з

пейзажними мотивами, обрамленими в рамку і текстом, роботи нагадують листівку. Одним із найвиразніших є портрет одного з перших командирів УПА полковника Дмитра Клячківського. Впираючись в обидва краї рамки, рушниця ділить аркуш навпіл, залишаючи військо десь позаду. Бінокль — композиційний центр, головний акцент, від якого погляд переходить до волинських лісів, а ще вище — до хмар. Рухливі штрихи неба доповнюють динаміку усєї картини. Інші портрети більш лаконічні, асоціюються зі стилістикою поховального культу. У цих роботах Ніл Хасевич увіковічив такі знакові імена, як Роман Шухевич (Тарас Чупринка), «Залізний Петро» Ковальчук Опанас, сотник Олекса Громадюк, провідник ОУН волинської округи Михайло Бондарчук та інші люди, які були частиною визвольного руху. Ці портрети досить урочисті у порівнянні з натурними малюнками, для яких позували друзі-партизани. Можливо їхні портрети цінніші за перші, бо це збірний образ воїна, чие ім'я ми ніколи не дізнаємось. Той, хто похований у братській могилі, як і сам Ніл Хасевич, тіло якого не змогли розпізнати.

Література:

1. Графіка у бункрах УПА. Альбом дереворитів.— Філадельфія: Пролог.— 1952.— 70 с.
2. Нотатки з мистецтва.— Філадельфія: Ukrainian Art Digest.— 1987.— 80 с.
3. Шонк-Русич К. Історія Українського мистецтва в ілюстраціях.—Нью-Йорк.—1978.— 300 с.
4. <http://www.volart.com.ua/art/hasevich/>
5. http://yunilibr.rv.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=839&Itemid=130

Мищенко А.Ю., 4 курс, спец. «Графічний дизайн»

Керівник: канд. мист., професор кафедри ГД Світнєва Н.Ф.

НОВИЗНА ТВОРЧИХ ПІДХОДІВ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ДИЗАЙН-СТУДІЇ АРТЕМІЯ ЛЕБЕДЕВА

У всі часи люди прагнули до нового. Експериментатори пропонували нові ідеї, злітали в небо, підкорювали космічний простір, а у контексті сучасного графічного дизайну пропонують нові підходи в роботі. Одним з таких експериментаторів є Артемій Лебедев. Його робота — це комплексний підхід, рішення питань по-новому. Це вихід на отримання нового результату, нового продукту дизайн-діяльності, який можна гідно представити сучасності. Це можливість по-новому осмислити процес дизайн-проекування, багато чому навчитися, зробити висновки, використовувати нові та нестандартні підходи у своїй практиці. Ось чому так важливо розглядати ці питання. При цьому об'єктом статті є результати творчої і проектної діяльності дизайн-студії московського дизайнера-графіка Артемія Лебедева.

Проектний пошук нового у творчій діяльності дизайн-студії Артемія Лебедева в напрямку графічного дизайну є нестандартним. І сам засновник студії не просто дизайнер. Він винахідник, бізнесмен, блогер, мандрівник, автор керівництва по веб-дизайну, засновник дизайн-студій та агентства інтернет-реклами. Відгуки стосовно діяльності студії та підходів в роботі дуже різні. Є люди, які відкрито говорять про антипатію до студії та самого Артемія Лебедева, є й ті, хто вважає роботи цікавими. Але майже всі сходяться на тому, що

новизна підходів заслуговує уваги, до того ж можна багато чому навчитися на прикладі творчої і проектної діяльності цієї дизайн-студії.

Студія А. Лебедева працює з 1995 року, графічний дизайн є одним з основних напрямків в роботі. З того часу студія голосно не раз заявляла про себе, їх роботи говорили самі за себе. Стосовно діяльності студії я ознайомилась з багатьма відгуками та коментарями. Виходячи з цього, можна сказати, що головна їх мета — знайти зручний, простий і красивий спосіб рішення поставленої задачі, не прибігаючи к плагіату. За плагіат керівництво студії звільнює дизайнерів, не даючи право реабілітувати себе.

Моє відношення до нових підходів та студії в цілому не є однозначним. Я вважаю, що студія запропонувала багато нового, цікавого в роботі, дотримуючись своїх переконань. Але іноді їх заяви дуже категоричні, що викликає час від часу хвилі обурень. Компанія працює так, як її співробітники вважають за правильне, не зважаючи на корпоративні цінності. Хочеться додати цій студії трохи лояльності в роботі, гнучкості та відкритості до співпраці, бо відкриті системи мають більше шансів на роботу в майбутньому. Замовники бувають різні, і категоричність не сприяє збільшенню останніх. До того ж студія працює з вибірковими клієнтами.

Вважаю, що сам засновник студії повинен бути прикладом не тільки в роботі, тобто у графічному дизайні, — це обличчя компанії, на нього орієнтуються всі інші. Акцентую на цьому увагу, бо Артемій Лебедєв постійно підвергається критиці за ненормативну лексику та нецензурні вислови. У той же час, нові принципи в роботі і виділяють дизайн-студію А. Лебедева серед багатьох інших. Лаконічне формулювання пропозицій до клієнта, правильні підходи, свій напрямок у роботі, свої творчі орієнтири — це те, що привертає увагу. Такий напрямок в діяльності та орієнтири дали змогу стати найкрупнішою дизайн-студією. Тобто в діяльності компанії, новизні творчих підходів можна виділити як позитивні моменти, так і негативні. Саме тому моє особисте ставлення не є однонаправленим.

Як позитивний момент можна відмітити, що студія береться не тільки за виконання окремих робіт, але і за великі проекти. Вони своєрідні, захоплюють глядача, нікого не залишають байдужим. З цим можна погодитись. Нові і нестандартні рішення в творчості Лебедева як засновника однойменної студії знайшли яскравий прояв у графічному дизайні. Сам Артемій Лебедєв багато говорить про графічний дизайн, що потрібно, щоб він був ефективний. І це не просто теорія, — його слова та запропоновані принципи знайшли відображення на практиці, дали свої позитивні результати. Такі методи запитані дійсністю. Компанія має велику кількість замовників і нових клієнтів, які довіряють їм рішення проблем. А це вже показник.

Вважаю правильним підхід студії в роботі, коли дизайнери повинні робити все добре, думати, бачити перед собою не малограмотного замовника, а розуміючого цінителя. Компанія вважає, що для цього потрібне особливе виховання в контексті сприйняття дійсності, культури поведінки. Це дає можливість зробити правильні висновки, переглянути стратегію і тактику у власній діяльності, на будь-яку проблему подивитися набагато ширше. Тоді можна вирішувати будь-яке питання у тому числі й у сфері графічного ди-

зайну, не окремо, а у контексті системного підходу. Можна створювати щось нове, а як відомо, люди покупають відмінності. Перейнявши досвід у такій практиці, можна працювати як хороший фахівець, який знатиме ціну собі й своїй роботі. Адже ми розуміємо всю складність процесу створення чогось нового, цікавого, нестандартного. В цьому виявляється моє позитивне ставлення до нових підходів в роботі студії.

Хочу зазначити, що сам Артемій Лебедев розглядає дизайн як спосіб життя і думки. Він, всупереч мінливому представленню більшості, не тільки водить мишею по столу, він живе своєю професією. Він створює настрої, дає замовникам те, чого вони хочуть, розуміючи їх побажання. В основі цього гармонійного союзу лежить проста істина: продукт має відповідати запиту. Можна сказати, що завдяки підходам в роботі він знає, як відладити контакт зі своїм споживачем, замовником компанії. Говорить, що для цього потрібно у тому числі і багато реклами. Все це заслуговує високої оцінки, і справді є чому повчитися. Можна погодитися ще з одним принципом у роботі студії. Вони вважають, що на роботу дизайнера впливає оточення, в якому він знаходиться. Щоб дійсність не впливала на дизайнера і його роботу негативно, компанія ігнорує все, що є навколо. Дозволяє собі повернути в полі зору тільки те, що проходить особистий контроль якості. Якщо щось зроблено погано, вони не намагаються себе переконати, що воно добре. Застосовують це правило до всього, не дозволяючи себе одурювати. Згідно до цього йде робота у дизайн-студії, згідно до цього створюються роботи та отримується кінцевий результат. Все це теж заслуговує високої оцінки.

Нові підходи в роботі студії можна позначити як позитивний приклад для багатьох дизайнерів. Можна сказати, що вони дають змогу вийти на створення якісного продукту вищої якості, який є запитаним на сучасному ринку. Нові підходи в роботі дизайн-студії є перш за все віддзеркаленням світогляду й особистих думок авторів, що працюють в студії. Дизайн як такий подається як спосіб життя і думки.

Таким чином, нові підходи в роботі студії дають змогу вийти на інший рівень вирішення проблемних питань. Новизна творчих підходів в графічному дизайні носить не предметний, а проблемний характер. Це комплексний підхід. Дизайн-студія Артемія Лебедева заслуговує на те, щоб звернути на неї увагу, взяти для себе багато корисної інформації, яку можна використати у власній дизайн-діяльності, сформулювати ряд особистих думок та поглядів. Погоджуюся, що графічний дизайн, і дизайн взагалі, має бути простим, — це один із основних підходів у творчій діяльності.

Література і інтернет-ресурси:

1. Лебедев А. Ководство / Артемий Лебедев. — М.: Студия Артемия Лебедева, 2011.
2. Лебедев А. Прививка от действительности / А. Лебедев // ЖЖ. — 2012. — С. 102.
3. Artlebedev.ru: новый взгляд [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.artlebedev.ru>, вільний. — Загл. з екрану.
4. Livejournal.com: головна сторінка [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.livejournal.com>, вільний. — Загл. з екрану.

Monton Uta, 5th year student the Faculty of Fine Arts

Scientific adviser: Kuznetsova V.M.

AGAINST INTERPRETATION

The earliest experience of art must have been that it was incantatory, magical; art was an instrument of ritual. (Cf. the paintings in the caves at Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega, etc.) The earliest theory of art, that of the Greek philosophers, proposed that art was mimesis, imitation of reality.

It is at this point that the peculiar question of the value of art arose. For the mimetic theory, by its very terms, challenges art to justify itself.

Plato, who proposed the theory, seems to have done so in order to rule that the value of art is dubious. Since he considered ordinary material things as themselves mimetic objects, imitations of transcendent forms or structures, even the best painting of a bed would be only an «imitation of an imitation.» For Plato, art is neither particularly useful (the painting of a bed is no good to sleep on), nor, in the strict sense, true. And Aristotle's arguments in defense of art do not really challenge Plato's view that all art is an elaborate *trompe l'oeil*, and therefore a lie. But he does dispute Plato's idea that art is useless. Lie or no, art has a certain value according to Aristotle because it is a form of therapy. Art is useful, after all, Aristotle counters, medicinally useful in that it arouses and purges dangerous emotions. In Plato and Aristotle, the mimetic theory of art goes hand in hand with the assumption that art is always figurative. But advocates of the mimetic theory need not close their eyes to decorative and abstract art. The fallacy that art is necessarily a «realism» can be modified or scrapped without ever moving outside the problems delimited by the mimetic theory.

The fact is, all Western consciousness of and reflection upon art have remained within the confines staked out by the Greek theory of art as mimesis or representation. It is through this theory that art as such – above and beyond given works of art – becomes problematic, in need of defense. And it is the defense of art which gives birth to the odd vision by which something we have learned to call «form» is separated off from something we have learned to call «content,» and to the well-intentioned move which makes content essential and form accessory.

Even in modern times, when most artists and critics have discarded the theory of art as representation of an outer reality in favor of the theory of art as subjective expression, the main feature of the mimetic theory persists. Whether we conceive of the work of art on the model of a picture (art as a picture of reality) or on the model of a statement (art as the statement of the artist), content still comes first. The content may have changed. It may now be less figurative, less lucidly realistic. But it is still assumed that a work of art is its content. Or, as it's usually put today, that a work of art by definition says something. («What X is saying is . . . ,» «What X is trying to say is . . . ,» «What X said is . . . » etc., etc.)

None of us can ever retrieve that innocence before all theory when art knew no need to justify itself, when one did not ask of a work of art what it said because one knew (or thought one knew) what it did. From now to the end of consciousness, we are stuck with the task of defending art. We can only quarrel with one or another means of defense. Indeed, we have an obligation to overthrow any means

of defending and justifying art which becomes particularly obtuse or onerous or insensitive to contemporary needs and practice.

This is the case, today, with the very idea of content itself. Whatever it may have been in the past, the idea of content is today mainly a hindrance, a nuisance, a subtle or not so subtle philistinism.

Though the actual developments in many arts may seem to be leading us away from the idea that a work of art is primarily its content, the idea still exerts an extraordinary hegemony. I want to suggest that this is because the idea is now perpetuated in the guise of a certain way of encountering works of art thoroughly ingrained among most people who take any of the arts seriously. What the overemphasis on the idea of content entails is the perennial, never consummated project of interpretation. And, conversely, it is the habit of approaching works of art in order to interpret them that sustains the fancy that there really is such a thing as the content of a work of art.

Of course, I don't mean interpretation in the broadest sense, the sense in which Nietzsche (rightly) says, «There are no facts, only interpretations.» By interpretation, I mean here a conscious act of the mind which illustrates a certain code, certain «rules» of interpretation.

Directed to art, interpretation means plucking a set of elements (the X, the Y, the Z, and so forth) from the whole work. The task of interpretation is virtually one of translation. The interpreter says, Look, don't you see that X is really – or, really means – A? That Y is really B? That Z is really C?

What situation could prompt this curious project for transforming a text? History gives us the materials for an answer. Interpretation first appears in the culture of late classical antiquity, when the power and credibility of myth had been broken by the «realistic» view of the world introduced by scientific enlightenment. Once the question that haunts post-mythic consciousness – that of the seamliness of religious symbols – had been asked, the ancient texts were, in their pristine form, no longer acceptable. Then interpretation was summoned, to reconcile the ancient texts to «modern» demands. Thus, the Stoics, to accord with their view that the gods had to be moral, allegorized away the rude features of Zeus and his boisterous clan in Homer's epics.

References:

5. Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции / Е. Бобринская. – М.: BREUS, 2013. – 345 с.
6. Бойко А. Современное искусство – это интересно! Опыт интерпретации художественных образов XX века / А. Бойко. – СПб.: Государственный русский музей, 2010. – 114 с.
7. Бычков В. Эстетика. Вчера. Сегодня. Всегда / В. Бычков. – ИФРАН, 2012. – 192 с.

Науменко Е.Ю., 3 курс, спец. «Монументальная живопись» 3 курс

Научный руководитель: доц. каф. украинознавства Мархайчук Н.В.

КЕРАМИЧЕСКОЕ ПАННО ВРУБЕЛЯ В ХАРЬКОВЕ: ПРАВДА ИЛИ ЛЕГЕНДА?

В городе Харькове на улице Энгельса есть один дом с майоликой, выполнен в стиле модерн, авторство которой приписывают самому Врубелю, бывавшему в Харькове в 1896 году, именно в то время он осваивал технику мозаики в Абрамцевском кружке под Москвой. Врубель, вероятно, и получил

заказ от мануфактуры Кулаковского на эскиз праздничного майоликового панно. Спустя 15 лет с 1910 года по его эскизам создали и эту работу, автор выполнения которой неизвестен.

Фасад дома, увенчан фронтоном, на котором изображены два павлина, композиция разделена на две симметричные половины с яркими перьями и причудливыми узорами, на другом фризе изображен дракон. И хотя никаких документальных под-



тверждений, что эскиз создал именно Врубель, пока не было найдено, но все же исследователи убеждены, что на почерк Врубеля указывает: цветовая палитра, тематика, композиционные решения, рисунок и своеобразные «кристаллы».

Для того, чтобы попробовать доказать авторство Врубеля, необходимо более подробно ознакомиться с его ранним периодом творчества. Врубель создал культуру сказочной восстановительной майолики в скульптуре и культуру керамики в архитектуре и ввел фигурную формовку плиток по рисунку сюжета. Исполняемое таким способом сюжетное керамическое панно оказывалось составленным из крупных и мелких фигурных кусков и строилось по принципу орнаментальной мозаики. Майолика разрезана по основным линиям рисунка на крупные фигурные куски. Характерный шов очень усиливает рисунок, особенно на расстоянии. Линия рисунка, созданная швом, всегда действует сильнее и выразительнее, чем линия, созданная краской. Чтобы избежать в рисунке разрыва между линиями, исполненными швом, и линиями, которые не покрываются разрезом, Врубель почти весь остальной рисунок выполнил фальшивыми швами-бороздами. Насколько можно судить по сохранившимся работам, этот метод рисунка впервые был применен Врубелем уже в одной из самых первых его керамических работ, в «Ангеле со свитком», сделанном еще под влиянием киевских фресок в начале 90-х годов XX века.

Разработанные Врубелем методы стеной керамической живописи основаны на глубоком понимании художественных возможностей материала. В то же время их оригинальность позволяет считать Врубеля основателем самостоятельной школы художественной керамики.

С годами в творчестве Врубеля проявилось стремление к декоративности линии, силуэта, фактуры и цвета. Поэтому закономерен выход художника за пределы станковой живописи, поиск новых материалов и освоение их выразительных возможностей, прежде всего мозаики и керамики. Эти особенности индивидуального стиля, а также все возрастающее стремление к фантастичности, экзотичности тем и сюжетов, отвечали общим настроениям эпохи. В характере его творчества присутствуют наиболее привлекательные свойства искусства периода модерна: сверкающая мозаичность цвета, любовь к необычным, драгоценным качествам материала, прихотливая изогнутость линий, особенность фигур и лиц, сказочность, томность и грусть, романтизм и символизм.

Следует отметить, что своеобразие живописной манеры художника заключается в бесконечном дроблении формы на грани, окрашенные как бы изнутри светом и цветом, наподобие кристаллов или фантастических растений — каменных цветов. Его живопись приближалась к мозаике. Своеобразный колоризм, мозаичность, орнаментальность отчасти объясняются необычным сочетанием западных и восточных корней искусства Врубеля, хотя Н. Тарабукин заключал, что Врубель «все же не западник, а ориенталист». Врубель увлекался востоком, его орнаментальной красочностью («Портрет девочки на фоне персидского ковра», «Восточная сказка»). При всем богатстве фантазии и умении преобразовать действительность, он сохранял реалистическое начало. В искусстве Врубеля, наряду с мощным аналитическим началом, была особая утонченность, эстетство, стремление к изяществу, изысканности стиля.

При рассмотрении майолики в Харькове, можно провести аналогию с живописью Врубеля. Основные цветовые пятна в обеих частях панно прочно связывают его со стеной и крепко держат на ее поверхности. Распределение вертикальных и горизонтальных линий в рисунке находится в прямой, ясно выраженной связи с архитектурными особенностями здания, включая декоративную лепку и решетчатую вставку. Изображения сказочных зверей проникнуты архитектурным ритмом и устойчивостью архитектурных форм. Перья павлинов имеют четко построенную форму и в них чувствуется живая трепетность.

Таким образом, после проведения сравнения между этим керамическим панно и работами Врубеля можно предположить, что именно Врубель являлся автором эскиза харьковского панно.

Литература:

1. Алпатов М, Анисимов Г. Живописное мастерство Врубеля – М., 2000.
2. Тарабукин Н. М., Михаил Александрович Врубель – М., 1974.
3. <http://okeramike.ru/books/item/f00/s00/z0000007/st011.shtml>
4. <http://www.a3d.ru/dekor/arhistory/134>

Науменко К.Ю., 3 курс, спец. «Монументальний живопис»

Керівник: викладач каф. українознавства Токар М.І.

МИЛОЗВУЧНІСТЬ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

Ще в середині минулого століття видатний російський мовознавець-славист І.І.Срезневський звернув увагу на високу музикальність української мови. На конкурсі краси мов у 1934 р. у Парижі українська мова посіла третє місце після французької і перської. І все-таки поняття “милозвучність” у мовознавстві по-справжньому не визначене й не вивчене.

Поняття милозвучності – приємне з погляду фонетичних і лексико-стилістичних норм, звучання окремих мовних елементів – звукосполучень, слів і словосполучень. Милозвучність української мови забезпечує передусім гучність, яка має різноманітні виявлення: виразна повнозвучна вимова голосних і приголосних у сильних і слабких позиціях, порівняно невелика кількість збігів кількох приголосних, плавна акцентно-ритмічна структура слова, наспівна мелодика тощо. Також українська мова характеризується відсутністю яскраво вираженої редукції голосних. Вокалічність української мови (власне її гучність) посилюють сонорні приголосні (разом з голосними вони складають 70%) та дзвінки. Ці звуки в літературі прийнято називати голосовими.

Посилюють вокалічність мовлення розвинені в українській мові паралельні лексичні й граматичні форми типу: у – в, і – й, у – в – уві – вві, від – віді – од – оді, з – із – зі, ся – сь, мо – м, ти – ть, би – б, же – ж. Такі форми дозволяють чергувати голосні й приголосні. Уперше спеціально приділив увагу цьому аспектові милозвучності української мови В. Самійленко. У статті “Дбаймо про фонетичну красу української мови”. Власне милозвучність (приємне звучання) забезпечує також вокальна гармонія. Це формує характерну для української мови акцентно-ритмічну структуру слова, яка (для 5-складового слова з наголосом на середньому складі) передається так званою формулою В.О. Богородицького – $1 - 3/4 - 2 - 3/4 - 1 \ 1/4$, побудованою на основі загального сприйняття співвідношення наголошеного й ненаголошеного складів, але акустичне в основі такого розподілу лежить тривалість голосних.

Милозвучність (як і немилосвучність) оцінюється нами спонтанно. І тут на перший план виступає загальна естетична оцінка, подобається – не подобається, гарно – негарно. Чим менше зрозуміла для нас мова з погляду змісту, тим більше на перший план виступає емоційна її оцінка, не вимірювана об’єктивними методами.

Література:

1. <https://ukrajinciberlinu.wordpress.com>
2. Тоцька Н.І. Засоби милозвучності української мови // 2000. – Вип. 22. – С. 3.

Нежива К., магістр

Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства Т. В. Паньок

УКРАЇНСЬКІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ С. ВАСИЛЬКІВСЬКОГО

Сергій Васильківський – один з найвидатніших українських художників кінця XIX – початку XX сторіччя. Його твори зберігаються у найбільших музеях нашої країни, за кордоном, у численних приватних збірках і колекціях. У продовж багатьох років вони залишаються самобутнім яскравим взірцем глибокого самовираження і високого професіоналізму видатного живописця.

С. Васильківський не просто відтворював мальовничі слобожанські краєвиди, а створив свій образ України. У художній скарбниці Харківського історичного музею зберігається вагома збірка творів Сергія Васильківського. Серед багатьох полотен виокремлюються такі твори, як: «Селяни», «Хата», «Річка Донець», «Козаки на відпочинку», «Українська ідилія», «Краєвид Артемівських гір», «Водяний млин» та багато інших [1, с. 15].

Злиття художника з рідною природою і розуміння її як лона буття обумовили і відповідне трактування пейзажу. С. Васильківський завжди відкидав штучність у побудові твору. Співзвучність живописного і пісенного мотивів, цілком природна в художній творчості майстра. У більшості своїх робіт С. Васильківський зображав природу Харківщини. Разом з тим живописець зумів створити типовий образ природи всієї України в різні пори року, в різний час доби.

У художній спадщині майстра твори на теми козацтва за своєю кількістю й за значенням посідають друге місце після пейзажів. У історичних полотнах с. Васильківського («Козаки в степу», «Козак у степу», «Козак Голота», «Запорожець на посту») відображено величність рідних просторів, емоційне, узагальнене уявлення про деякі моменти з минулого України, в образах героїв втілено хоробрість й героїзм. Неодноразово С. Васильківський показував у своїх творах простих козаків як стражів рідного краю.

Приваблює С. Васильківського й побутовий живопис. Яскраво художник зображував ярмарки, базари, окремі епізоди з повсякденного життя селян. У картині «Ярмарок у Полтаві», як і в багатьох інших творах, митець, точно передавав особливості архітектури, селянського одягу, проявляв себе і як прекрасний знавець етнографії. Зацікавленість С. Васильківського фольклорними джерелами, які нерідко живили його творчість, зумовила інтерес митця до народних звичаїв. Так, різдвяне колядування – стало темою його картини «Колядники». Художник показав момент, коли дорослі й діти, шойно закінчивши колядувати, стоять біля хати, а хазяйка кладе одному з них у мішок гостинці як подяку за співи [2, с. 89].

Отже, полотна Сергія Васильківського, утверджуючи красу і велич рідної природи, своєрідність побуту й епічність історичного минулого сприяли розвитку тематичного національного живопису, відродженню традицій українського пейзажного мистецтва. Пейзажі, історичні та побутові картини С. Васильківського зберігають свою безперечну цінність і в наш час. Здобуток художника у створенні пейзажу, у відтворенні епічного образу батьківщини

знайшов подальший розвиток і став широкою галереєю прекрасних своєю правдою картин життя України, глибоким виявом духовності нашого народу.

Література:

1. Харківський художньому музеї: Путеводитель / Г. А. Губа, Н. П. Работягов, Е. С. Фадеева, Г. А. Фисан. – 2-ге вид., дораб. і доп. – Х. : Прапор, 1985. – 81 с.
2. Кеворкян К. С. Первая столица / Константин Кеворкян. – Х. : Фолио, 1999. – 282 с.

Непша А.С., 2 курс, спец. «Мультимедийный дизайн»

Руководитель: ст. преподаватель Онищенко Т. И.

ПОЛЕЗНЫЕ ГОРЯЧИЕ КЛАВИШИ В AFTER EFFECTS

After Effects как и любая другая программа имеет горячие клавиши, их знание и умение применять не только сделают работу в программе значительно приятнее, но и существенно сэкономят время вашей работы. Не секрет, что в программе After Effects довольно-таки много горячих клавиш. Возникает вопрос, какие именно клавиши использовать в ходе работы? Рассмотрим основные клавиши в стандартных настройках.

Для начала нужно отметить, что все комбинации можно разбить на несколько групп: основные, клавиши, отвечающие за инструменты, за работу со слоями, работа с ключевыми кадрами и клавиши для работы с навигацией во времени.

Основные команды:

Ctrl+Alt+N	Создание нового проекта
Ctrl+N	Создание новой композиции
Ctrl+K	Переход к окну с настройками композиции
Shift+F3	Переход в Graph Editor
Ctrl+Y	Создание сплошного слоя
Ctrl+Alt+Shift+T	Создание текстового слоя
Ctrl+Alt+Shift+L	Создание источника света
Ctrl+Alt+Shift+C	Создание камеры
Ctrl+Alt+Shift+Y	Создание нуля объекта
Ctrl+Alt+Y	Создание корректирующего слоя
F3	Переход к панели Effect Controls
Пробел	Воспроизведение композиции
Ноль на цифровой клавиатуре	Воспроизведение композиции со звуком
Ctrl+Z	Отмена действия
Ctrl+Shift+Z	Повтор действия
Ctrl+S	Сохранение проекта
Ctrl+M	Отправка композиции в очередь вывода

Инструменты:

V	Selection Tool
H	Hand Tool
Z	Zoom Tool
W	Rotation Tool
C	Camera Tools
Y	Pan Behind Tool
Q	Shape Tools
G	Pen Tool
Ctrl+T	Type Tools
Ctrl+B	Brush Tool, Clone Stamp Tool, Eraser Tool
Ctrl+P	Puppet Pin Tool

Работа со слоями:

A	свойство Anchor Point
P	Свойство Position
S	свойство Scale
R	свойство Rotation
T	свойство Opacity
L	свойство Audio Levels
M	отобразить маски
E	отобразить эффекты
EE	отобразить выражения
AA	отобразить свойства из вкладки Material Options
U	отобразить свойства с ключевыми кадрами
UU	отобразить свойства, которые были изменены
Ctrl+D	создать дубликат слоя
Alt+[, Alt+]	обрезание длины слоя
Enter	переименование слоя

Работа с ключевыми кадрами:

J, K	переход к предыдущему, следующему ключевому кадру
F9	Easy Ease
Shift+F9	Easy Ease In
Ctrl+Shift+F9	Easy Ease Out
Навигация по времени:	
Home, End	перемещение к первому, последнему кадру композиции
Ctrl+стрелка влево, Ctrl+стрелка вправо	перемещение на один кадр назад, вперед
Shift+Ctrl+стрелка влево, Shift+Ctrl+стрелка вправо	перемещение на десять кадров назад, вперед
B, N	выставление начальной, конечной границ рабочей области

Умея применять горячие клавиши, можно значительно ускорить свою работу, а запомнить их довольно легко, особенно часто применяемые команды, работая над проектами.

Нікітенко Т.Ю., 3 курс, спец. «Станковий живопис»

Керівник: викладач каф. українознавства Токар М. І.

УКРАЇНСЬКА СИМВОЛІКА

Кожен народ має народні символи. Народні символи – це те, що найбільше любить і шанує даний народ. В одних народів їх більше, в інших менше. Називаючи народний символ, можна дізнатися, про яку країну іде мова. Так, коли ми говоримо – клен, то знаємо, що це символ Канади. Символікою Росії є береза, ромашка, ведмідь, горобина.

Про народні символи складено багато пісень і легенд, вони використовуються в обрядах, звичаях. Їх вишивають на сорочках, рушниках. Народні символи України є рослинні і тваринні.

До рослинних символів відносяться калина, верба, дуб, тополя, барвінок, чорнобривці. Вони здавна уособлюють красу нашої України, духовну міць народу, засвідчують любов до рідної землі.

Здавна у нашому народі найбільш шанованим деревом є верба. „Без верби і калини – нема України”, – говорить в народній приказці. Важко уявити нашу землю без верби, у нас її росте близько 30 видів. Говорять: „Де вода, там і верба”. Вона своїми коренями скріплює береги, очищає воду. Коли копали криницю, то кидали шматок вербової колоди для очищення води.

Не випадково сказано: «Прийдуть з України верби і тополі». Тополя також є нашим народним символом. Зі стрункою тополею порівнювали гнучкий дівочий стан та нещасливу дівочу долю. Про тополлю написано багато пісень, складено легенди.

Ще одним символом є калина. Нею прикрашали весільний коровай. Перед молодими на столі ставили букет із гілочок дуба та калини. І на весільному рушнику вишивали калину з дубом як символи дівочої краси і ніжності та чоловічої сили і міцності.

Тваринних символів у нас також є багато. У княжі часи улюбленою твариною був тур. У козацькі часи кінь. У багатьох думках, піснях оспівували козака і тут же згадували його коня.

Але найулюбленішими тваринними символами є птахи. Люди вважали, що навесні душі померлих в образі птахів повертаються на землю. А поскільки це душі померлих – то де їм місце? В раю. І повертаються вони восени в рай. Очевидно з цих двох слів утворилося «Вирій». А ключі від Вирію Бог доручив зозулі, – говорить в легенді. Відкриває зозуля ключами вирій, випускає птахів по черзі на землю. А іще Бог доручив зозулі кувати довгі роки життя людям. І у вирій вона повинна відлетіти раніше, щоб відкрити його для інших птахів. Тому не встигає вона висидіти пташенят і підкидає яйця в чужі гніздечка. Та як би там не було, про зозулю в Україні ніхто ніколи не говорив погано. У народних піснях її порівнювали з матір'ю, яка побивається за своїми дітьми, називали лагідно «зозуленькою-матінкою».

Улюбленим птахом є лелека. Його назвали на честь божества добра і кохання – Леля. Ну, а як відомо – від кохання народжуються діти. От і приносять їх у наші домівки лелека. Символом туги за рідним краєм є журавель. Це щемливе відчуття, яке чути у курликанні журавлів, відчуває людина, коли вона далеко від Батьківщини.

Український народ дуже співучий. Давня легенда розповідає про пташку, пісні якої стали перекладом на пташину мову пісень нашої Батьківщини. Ця пташка – соловей.

Отже, ми з упевненістю можемо сказати, що в українців є багато оберегів, які лікують, прикрашають сімейний затишок, оберігають від зла. Бережіть, шануйте, любіть обереги, вивчайте традиції свого народу, адже ми, українці, пишаємося цим. Хай стелиться нам доля рушниками.

Література:

1. Академічний тлумачний словник української мови (1970-1980 р.)
2. etno.iatr.org.ua. Українська етнографія
3. Ковалевський О. Українські традиції.
4. Хорошевський А. Ю. Сто видатних символів України. – 2007.

Павлов А.Є., 6 курс, спец. «Графічний дизайн»

Керівник: професор кафедри графічного дизайну Лесняк В.І.

ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН І СУБКУЛЬТУРА «ХІПСТЕРІВ»

Впродовж десятиріч графічний дизайн розвивався пліч-о-пліч із субкультурами, відображаючи їх основні тези засобами візуальної комунікації у переплетенні зі стилем життя тієї чи іншої субкультури. Охоплюючи всі зовнішні прояви субкультури – постери, обкладинки музичних альбомів, принти на футболках і т.п., дизайнери створювали своєрідний канон графічної естетики для кожної із субкультур.

Візуальні канони, утворені на базі субкультур, довели свою життєздатність упродовж років, адже саме в такому симбіозі був утворений «панк» та «гранж», як стильові напрямки візуальної культури. Вони суттєво вплинули на розвиток графічного дизайну наприкінці ХХ сторіччя, що відповідно стимулювало інтерес, спонукаючи уважніше стежити за розвитком візуальних складових сучасних субкультур.

Нині ми маємо можливість спостерігати за формуванням нової субкультури 2010-х років – хіпстерів. Візуальна складова цієї субкультури вже відіграє суттєву роль в декількох сегментах ринку суто графічного дизайну, –наприклад, у брендуванні кав'ярень, виробництві молодіжного одягу та малому рітейлі. На конкретиці графічного дизайну зі всього світу можна зробити висновок, що візуальний канон хіпстерів вже слід вважати мейнстрімом, що для контр-мейнстрімової субкультури означає фазу завершення якщо не всієї парадигми, то хоча б її теперішнього візуального стану. В Україні ж описувана естетика знаходиться в стані активного розвитку і виходу з андеграунду в публічний простір.

Загальні принципи субкультури хіпстера зазвичай зосереджені на зовнішніх проявах (без ідейного підтексту, концепції чи прихованого змісту).

Такий же підхід часто спостерігається відповідно і в графічному дизайні. Фірмовий стиль і візуальне рішення тих чи тих завдань може містити незліченну кількість елементів, не обґрунтованих нічим, окрім приналежності до даної естетики. «Гербові» хрести присутні на упаковках мила, сокира дроворуба стає знаком якоїсь кондитерської; смужки, ромби, стрічки та бейджі брендують абсолютно протилежні за напрямком діяльності бізнеси. Єдиний посыл, який об'єднує ці елементи – це візуальна відповідність сформованій естетиці. У цьому криються як переваги, так і вади хіпстерського дизайну. До певної міри це можна розглядати як повернення до парадигми класицизму, домінування візуального та естетичного над раціональним і логічним. Отож більшість прийомів і особливостей продиктовані саме естетичною потребою.

Використання стилістики такого дизайну саме у дрібному бізнесі тільки підкреслює обумовленість цієї особливості контрмейнстрімового руху. Негативне ставлення до товарів широкого вжитку є так само передумовою для створення антуражу «рукотворності», певного недбалства, нібито виявленого в процесі кустарного друку. Культурна освіченість і обізнаність у мистецтві, що є однією з прикметних рис хіпстера, у свою чергу збагачують рукотворний зразок візуальною чистотою, що виражається у вільному компонованні, просторовому обширі, із значною кількістю тонкого шрифтування.

Література:

1. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320 с.
2. Іваненко, Т.О. Художньо-образні особливості формоутворення акцидентного шрифту: автореф. дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.07 / ХДАДМ. – Х., 2006.
3. Лесняк, В.И. Система визуальной коммуникации и серийный принцип в фоторекламе // Фотоизображение и его функции в культуре // Тезисы докл. конф. – Рига: РГУ, 1988. – С.12-13
4. Турчин, В. В. Особливості формування проектно-образного мислення дизайнера: автореф. дис... канд. искусствоведения: / ХДАДМ. – Х., 2004.

Панасенко О.С., 3 курс, спец. «ГД», ХГАДМ

Наук. керівник: доцент каф. українознавства Щербина Е.Б.

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ ЛІНИ КОСТЕНКО

Ліна Василівна Костенко – видатна українська поетеса, письменниця-шістдесятниця, лауреат Шевченківської премії (1987) та численних літературних нагород. [1] Ліна Костенко увійшла до історії української літератури як незламна творча особистість із чіткою життєвою позицією. Своім життям і творчістю вона засвідчує несхитну мужність і палку любов до України. Ліну Василівну по праву можна назвати живою легендою. Її поезії звучать промовисто й пророче.

«Якби Ліна Костенко жила в іншій країні, писала іншою мовою, то вже стала б лауреатом Нобелівської премії», – писав Володимир Яворівський. Адже для того, щоб ця престижна нагорода дісталася Україні, потрібно всіляко пропагувати творчість Ліни Костенко у світі, і головне – збільшити

кількість перекладів її творів різними мовами світу. І саме тут виникає основна проблема. Адже вміти перекладати вірші – це синтез знання іноземної мови, проблем віршування, тонкий естетичний смак та ін.

Переклад поетичного тексту – складний літературний процес, який вимагає не менших творчих зусиль, ніж написання самого оригіналу. Важливо не просто передати сенс, а й зберегти естетичну функцію, прагматику і навіть поетичну організацію вірша. Якщо переклад прози можна довірити комп'ютеру, то про поетичний машинний переклад і мови не може бути. [2] Неможливо створити певний універсальний алгоритм: в кожного перекладача свій стиль, своя інтерпретація. І, можливо, знайдеться ще один геній, котрий зробить переклади віршів Ліни Костенко такими, що вони не поступляться оригіналу.

Можна чекати генія, а можна перекласти самим: можливо, вийде щось схоже на правду, а якщо ні – то, може, це й не потрібно? Адже поезію Ліни Костенко треба осмислити розумом і серцем. Ліна Костенко – глибоко сучасна, глибоко українська поетеса. І сьогодні її зоря сяє гордо і чисто, на поетичному небосхилі України, якій офірує своє серце і великий талант. [3] Незвичайною глибиною, мудрістю й силою художньої форми відзначаються вірші Ліни Костенко.

Ми вдячні Ліні Василівні за її творчість, за ширість кожного рядка. Її талант, широка ерудиція та висока професійна майстерність у поєднанні з широтою душі вражають та приємно дивують нас. Ми, майбутні дизайнери, як ніхто, інший потребуємо творчого натхнення і вірші Ліни Костенко дійсно надихають нас. Її творчість має неймовірний вплив на розвиток нашого покоління, і ми безмежно щасливі, що маємо можливість доторкнутись до творчості генія нашого часу. Пропоную власний переклад вірша Ліни Костенко «Ліс був живий...».

<i>Ліс був живий. Він не прощався.</i>	<i>Wood was alive. It is not goodbye.</i>
<i>Віки, здавалось, прошумить.</i>	<i>It seemed he noises many years.</i>
<i>Якби я знала, що то щастя,</i>	<i>If I could know that it was sunshine,</i>
<i>я б зупинила оту мить.</i>	<i>I would have stopped consequence.</i>
<i>А я не знала, я ж не знала,</i>	<i>I did not know, I did not know,</i>
<i>вона ж не скаржиться сама.</i>	<i>She don't complains itself</i>
<i>А мить минала і минала,</i>	<i>A moment passed away and passed,</i>
<i>і от тепер її нема.</i>	<i>And now she is absent.</i>
<i>І тільки з відстані роздуки</i>	<i>And only from the distance breaking,</i>
<i>обпалить, змучить, защемить —</i>	<i>It will be harass, scald and pinch —</i>
<i>твоя присутність, твої руки,</i>	<i>Your presence here and your handbreadth,</i>
<i>твоє обличчя у ту мить!</i>	<i>Your face at that significance</i>

Література:

1. Життя та творчість Ліни Костенко. <http://www.poetryclub.com.ua/metrics.php?id=36&type=biogr>
2. Типи смислових трансформацій при перекладі поезії.
3. <http://bukvar.su/zarubezhnaja-literatura/145269-Tipy-smyslovyh-transformaciiy>
4. Поетичне Надвечір'я. До 70-річчя від дня народження Л.В.Костенко.

Панченко А.О., 2 курс, спец. «МД», ХГАДИ

Руководитель: ст. преподаватель Онищенко Т.И.

О ЦВЕТЕ В ADOBE ILLUSTRATOR

Adobe Illustrator — векторный графический редактор, разработанный и распространяемый фирмой Adobe Systems. Adobe Illustrator является одним из наиболее удобных редакторов для создания различных макетов для прессы или наружной рекламы.

Применение цветов к иллюстрации — обычная задача Adobe Illustrator, которая требует определенных знаний в области цветовых моделей и цветовых режимов. Цвет является самой сложной категорией в полиграфическом процессе. Выбор и применение цветов упрощаются благодаря использованию палитры «Образцы», «Каталог цветов» и диалогового окна «Редактировать цвета/Перекрасить графический объект» программы Illustrator, характеризующихся наличием богатого набора функций.

В программе Illustrator существует целая серия специализированных палитр, которые могут быть открыты или закрыты и вызываются из списка палитр, открывающегося при активизации команды Window (Окно). В числе основных — палитра цветов Color (Цвет), палитра каталога цветов Swatches и палитра линий Stroke.

В палитре Color в первую очередь стоит обратить внимание на два квадрата в левом верхнем углу палитры: сплошной (Fill) и полый (Stroke). Аналогичные квадратики фигурируют и в нижней части палитры инструментов: первый отвечает за цвет заливки, а второй — за цвет обводки объекта.

Цветовые модели используются для описания отображаемых в цифровой графике цветов, с которыми можно работать. Каждая цветовая модель, такая как RGB и CMYK представляет отдельный метод описания и классификации цвета. В цветовых моделях используются числовые значения для представления видимых цветов спектра. Цветовое пространство является вариантом цветовой модели и характеризуется определенным охватом (диапазоном) цветов. Например, в цветовой модели RGB есть ряд цветовых пространств: Adobe® RGB, sRGB и Apple® RGB. В каждом из этих цветовых пространств цвет определяется с использованием одних и тех же трех осей (R, G и B), но предусмотренные в них цветовые охваты разные.

Модель RGB. В программе Illustrator предусмотрен модифицированный цветовой режим RGB, называемый Цвета Web RGB, включающий только те цвета RGB, которые применимы для использования в сети Интернет. Значительная часть видимого спектра может быть представлена путем смешения красного, зеленого и синего (RGB) цветов в разных пропорциях и интенсивностях. В мониторе цвет создается излучением красного, зеленого и синего люминофорного элемента.

Модель CMYK. Если модель RGB зависит от источника освещения, применяемого для создания цвета, то модель CMYK основана на светопоглощающих свойствах краски, напечатанной на бумаге. После прохождения белого света через прозрачные краски часть его спектра поглощается. Цвет, который не был поглощен, отражается обратно в направлении к глазу.

Комбинация из чисто-голубого (С), пурпурного (М) и желтого (Y) пигментов дает черный цвет в результате поглощения или вычитания, всех цветов. Такие цвета называют субтрактивными цветами от английского subtracting, вычитание. Черную (К) краску добавляют для повышения плотности затененных участков. Буква К применяется для обозначения черного (black) цвета, потому что этот цвет является «ключевым» (key) с точки зрения привошки других цветов, и потому что буквой В обозначается голубой (blue). Комбинирование этих красок для воспроизведения цветов называют четырехцветной печатью.

Режим СМΥК используется при подготовке документа к печати с помощью триадных красок.

Источник: <https://helpx.adobe.com/ru/illustrator/topics.html>

Petrenko K., 5th year student the Faculty of Fine Arts

Scientific adviser: Kuznetsova V.M.

UKRAINIAN AVANT-GARDE

As revolution brought an end to the Empire, and Ukraine declared independence for the first time in the twentieth century, an intellectual avant-garde produced an energetic (though ill-destined) cultural renaissance.

The term “Ukrainian Avant-Garde” was first introduced by Parisian art historian Andréi Nakov for the exhibition Tatlin’s dream, arranged in London, 1973, where works of international standard by avant-garde Ukrainian artists Vasyl Yermilov and Alexander Bogomazov were presented to the Western audience. Famous artists were mentioned by Nakov, such as Kazimir Malevich, David Burlyuk, Vladimir Tatlin, Aleksandra Ekster, who were connected to Kyiv, Kharkiv, Lviv, Odessa by birth, education, national traditions and identity. The Ukrainian avant-garde artists also include the outstanding Alexander Archipenko, whose art was influenced by impressions of his native land, Trypillya culture, archaic Cuman prairie statues, mosaics of Saint Sophia Cathedral, and St. Michael’s reliefs and peasant pottery colours [3].

Kharkov, the capital of the Ukrainian Soviet Socialist Republic from 1919 to 1934 was a hub of political, as well as cultural, life, where modernism flourished exuberantly, like lilacs in spring, sprouting Futurism, Constructivism, Cubism, Primitivism and branching off into all arts, including visual art and applied art, literature, theatre, cinema, and the organisation of open-air mass celebrations [2]. The “golden age” of Kharkov modernism did not last for long, giving way, in the 1930s, to cruel persecution and killings of cultural figures: the surviving members of the creative community later called this period a “Renaissance assassinated”. The titans of the Kharkov Renaissance were either sent to the gulag or to execution, or suppressed their creative impulses and accepted the restrictions of the new times, a period that might be called the dark days of the avant-garde, surviving through times that trampled them underfoot.

Undoubtedly, Vasily (Vasyl’) Yermilov is rightfully considered a key figure of the Ukrainian avant-garde. The name of Boris Kosarev is largely missing from the ranks of prominent avant-garde artists and even from passing references to

the artist and his group, although his outstanding talent revealed itself in painting, graphics, book illustration, photography, and theatre. Kosarev himself took considerable care to have himself “struck off” such listings and “to retreat far from sight”, into a relatively safe place [2].

Artists from Ukraine were heavily involved in both pre- and post-war waves of the artistic revolution that swept through Europe during the first three decades of the 20 th century. Among thousands of foreigners who made up what is known as the École de Paris, the epicenter of the movement, there were hundreds of Ukrainians. In recent years there has been a determined effort on the part of curators and scholars to return these artists to Ukrainian history [4].

References:

1. <http://www.russianartandculture.com/exh-staging-the-ukrainian-avant-garde-of-the-1910s-and-1920s-at-the-ukrainian-museum-ny-15-feb-13-sept/>
2. <http://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/№4-2013-41/renaissance-assassinated>
3. http://en.wikipedia.org/wiki/Ukrainian_avant-garde
4. <http://www.zoryafineart.com/publications/view/11>

Петренко Е., 5 курс, спец. «Искусствоведение»

Научн. руководитель: доц., канд. иск., доцент кафедры ТИИ Чечик В.В.

В. ЕРМИЛОВ – В. ХЛЕБНИКОВ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПЕРЕКРЕСТКИ

Тема «Хлебников и художники» всегда оставалась в поле зрения исследователей; в разной степени историками искусства освещены творческие связи Хлебникова с братьями В. и Д. Бурлюками, К. Малевичем, П. Митуричем, В. Татлиным, П. Филоновым. Не безынтересными остаются взаимоотношения поэта с харьковским художником Василием Ермиловым – ключевой фигурой украинского авангарда.

Их творческое общение, по мнению исследователя творчества Велимира Хлебникова Хенрика Барана, началось на исходе 1910-х годов («весной 1919 г. Хлебников приехал в Харьков и здесь подружился с художником В.Д. Ермиловым» [1]). Меж тем, их встреча могла состояться немногим ранее: исследователь харьковского авангарда Л. Савицкая отмечает, что Хлебников посещал усадьбу знаменитых сестер Синяковых в Красной поляне – очаг харьковского футуризма, начиная с 1916 года [3, с. 309]. «Председатель Правительства Земного Шара Велимир 1-й» (а еще – «король поэтов», «король времени», «Смыслобог», «Председатель Земного Шара», «русский пророк», «дервишь», «Числобог», «воин будущего» – такие «титулы» закрепились за великим «будетляниным») покорила артистический мир Харькова и занял в нем свое особое место.

Общеизвестно, литературный и художественный авангард развивались параллельно – тесно соприкасаясь, художники и поэты взаимодействовали, мотивировали друг друга к эксперименту. «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью!» [4], – писал Хлебников, находясь в эпицентре пластических поисков и новейших открытий, поддерживая тесный творческий контакт с художниками разных эстетических установок

и художнических взглядов. В создании стихов и прозы Хлебникова вдохновляли работы И. Репина, Д. Бурлюка, А. Лентулова, Н. Гончаровой, П. Филонова, Н. Альтмана, В. Татлина, наконец, В. Ермилова [5, с. 387-388]. Этот процесс имел и обратную силу. Творчество и личность Хлебникова притягивали художников. Время сохранило серию портретов поэта – живописных и графических. Изображая Хлебникова, художники подчеркивали замкнутость, сосредоточенность поэта на его внутреннем «я», отстранённость, а временами и одиночество, которое бросает тень на все его существование.

Обращались художники и к литературному наследию, иллюстрируя сборники стихов, драму и прозу. Его книги оформляли все те же В. и Д. Бурлюк («Садок Судей»), А. Крученых («Мирсконца»), О. Розанова («Игра в аду», «Тэ Ли Лэ», «Бух лесинный»), Н. Кульбин («Тэ Ли Лэ»), Н. Гончарова («Мирсконца», «Игра в аду»), Н. Ларионов («Мирсконца»), К. Малевич («Слово как таковое», «Игра в аду», «Трое (В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро)»), П. Филонов («Изборник»), А. Родченко («Заумники»), П. Митурич («Зангези») В. Татлин («Мирсконца» – его первый опыт в иллюстрации) и др. В синтезе вербальных и пластических образов рождалось такое явление как «футуристическая книга», главным элементом которой была обложка, несущая в себе в сконцентрированном виде всю философию этого направления. Практика неистового разрушения футуристами традиционных форм целостности книги обернулась неожиданным результатом: введением в книгу и опробованием новых мотивов, приемов, средств, резким расширением ее фактурных качеств и возможностей, Этому явлению принадлежит и «Ладомир» – результат творческого содружества Хлебникова и Ермилова.

«"Ладомир" писался очень быстро, поэма была закончена за одну ночь, «походя на быстрый пожар пластов молчания». Он говорил: "...мне нужно, чтобы это было напечатано, тогда я, как Антей, прикасаясь к земле, снова набираюсь силы"» [4], – так описала С. Старкина, современный исследователь жизни и творчества Велимира Хлебникова, творческий процесс создания поэмы. Книга вышла в 1920-м году и на сегодня является большой редкостью. Весь тираж (50 экземпляров) был отдан Хлебникову. В продажу книги не поступали – их Хлебников только дарил своим друзьям.

Издавался «Ладомир» литографским способом. В 1910-е годы этот смелый полиграфический эксперимент, упразднивший главное звено в процессе печатания книги – типографский набор, имел широкое хождение. Литографированное издание с обложкой, иллюминированной акварелью, его небольшой тираж лишь подчеркивали рукотворность творческого акта. Ермиловым лично был переписан от руки и воспроизведен литографским способом текст поэмы. На обложке обыгрывалась связь заглавия со второй частью имени «Велимир»: обложка в футуристической книге не только пространство, содержащее название книги или играющее роль некоего введения в содержание, но начало непосредственной манифестации новой программы искусства.

Художник экспериментирует со шрифтом; стилизует его под древнеславянскую скоропись, неудобочитаемую, в написании авторского

имени «Велемир Хлебников» и использует простую печатную буквицу в названии поэмы «Ладомир» (с зеркальной литерой «И»). Текстовая графика Ермилова формировала общую композицию листа. Но художник нагружал ее и дополнительной функцией – образной: из нее, словно из земли, прорастал цветок, ею, словно буйной порослью, он продолжался.

Композиционный центр литографского листа – мотив цветка – обозначен геометрией форм синего полукруга и трех неправильных треугольников красного цвета. Этот мотивный образ часто встречается в искусстве Ермилова конца 1910-х – начала 1920-х годов (например, в эскизе росписи агитпоезда «Красная Украина») и берет свое начало в украинском изобразительном фольклоре, отсюда черпает художник и колористическое решение многих своих живописных и графических работ.

Творческое «притяжение» Ермилова к Хлебникову не ослабевало даже после ранней смерти поэта (1922 г.). Почти полвека спустя, в 1965 году, Велимиру Хлебникову харьковский художник посвятил скульптурно-пластическую композицию «Председатель земного шара»: огромных размеров желтый шар на красном кубе сегодня видится образным воплощением многогранного харьковского авангарда.

Литература:

1. Баран Х. «Анабасис» Велимира Хлебникова: заметки к теме / Х. Баран, А.Е. Парнис // Евразийское пространство. Звук, слово, образ. Языки славянских культур. – М., 2003. – С. 267—298.
2. Павлова Т. Василий Ермилов ждет весну / Павлова Т. / – К.: Родовід, 2012. – 110с.
3. Савицкая Л. Л. На пути обновления: Искусство Украины в 1890 – 1910-е годы. – Х.: ТО Эсклюзив, 2003. – 467 с., ил.
4. Старкина С.В. Велимир Хлебников / София Старкина /. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 339 [13] с.: ил.
5. Стригалева А. Татлин и Хлебников // Из истории авангарда // Искусствознание (М.) – 2007. – № 3-4 – С. 385-426
6. Яськов В. Хлебников. Косарев. Харьков / Запись, обработка текста и библиографические справки – Владимира Яськова // Волга.– 1999.– №11.

Podobid D. V., 3rd year student the Faculty of Fine Arts

Kharkiv State Academy of Design and Arts

Scientific adviser: Kuznetsova V.M.

OLEXANDER TARASEVYCH

– INNOVATOR OF UKRAINIAN ART OF THE END OF XVII CENTURY

Introduction. During the period of Ukrainian Baroque, especially in times of I. Mazepa, gravert had a huge development . In addition to the illustrations in the books engraving on metal was largely distributed, and printed on separate sheets of paper and silk. Ukrainian masters of graphics and prints can boast of exceptional talents; Ukrainian graphic and engraving art impresses Western Europe and America, getting recognition and respectable fame in this industry for Ukrainian art.

The purpose of my publication is – the highlighting of Olexander Tarasevych’s creative works, who put a lot of important and innovative issues in the Ukrainian

art of that period, primarily the issue of improving of the image, transferring the complexity and ambiguity of human nature. He found the solution for those issues in limited scales.

The presentation of main material. Ukrainian graph originates from the depth of centuries. The appearance of a manuscript in Kyivan Rus in XI-XII centuries gave fertile ground for the development of book graphics.

The unusual flourishing of Ukrainian gravert came in the second half of XVII-XVIII centuries.

The founder of the Ukrainian school of engraving was Olexander Tarasevych an outstanding artist of mederic and etching in the whole Eastern Europe, the author of portraits of kings and other distinguished persons as well as the author of illustrations of religious imagery, etc.

O. Tarasevych turned to the direct reflection of the life and work of the men by means of the Baroque for the first time in Ukrainian graph without referring to the Bible's extrapolation, as this had been done earlier by Tymophiy Petrovych, George, Elijah, and other engravers of the first half of the XVII century.

In the illustrations to the calendar section of the «Rosarium» (Vilno, 1677)

O. Tarasevych consequently and with fine life observations reflected the seasonality of the work of the peasant on each of the twelve months. The illustrations are interesting not only for their formal content, they are imbued with the glorification of labor, piety to the worker.

The illustrations in content, style and expressive performance are divided into 2 main groups: wholly secular calendar cycle and two cycles of engravings on the Gospels. 12 engraving-insertions of calendar cycle, were not signed by the artist (6,8x10,5 cm), are in the first part only of the Latin edition. They depict seasonal peasants' work and life in all months of the year; each has the appropriate sign of zodiac.

The following 27 engravings depicting gospel scenes are totally different. The mystery part of the Rosarium consists of three sections with five engraving-insertions. 15 illustrations (5,5x9 cm), except of one, have been signed by the initials «AT». The festive part in the copies of the library is decorated with 11 large format engravings (13x16,5 cm), under which O. Tarasevych put his full name in different ways.

It is important that the artist sees and interprets the work as the God's grace. In some illustrations he depicted the work of peasants and the results of this work. This was the significant step forward. If in the Gospel Teaching 1637 some elements of social criticism have been expressed indirectly through parables, so in this case we are talking about a direct reflection of social life.

O. Tarasevych often illustrated philosophical-theological treatises, where he clearly showed his tendency not so to various mystical concepts, as to a logical, provable, evidential.

In engravings of secular content (illustrations to the calendar section of the «Rosarium») the master gives a human his self-will and energy. Intelligent eyes and thoughtful faces in his portraits, crowded scenes in abstract academic debates on the titles and treatises' frontispieces do not fit into the concept of the just struggle of good and evil, black and white but emphasize the many other nuances % of human nature, the mighty force of its mind.

In religious compositions (he has the most of them). O. Tarasevych developed the further idea of men's spirituality. Depicting the interaction of celestial and terrestrial forces, he gave particular importance to human initiative, will and mind.

Characters either invade the spheres of nature, or reach the cosmic elements (abstracts of debate at the Vilnius Academy, 1683), or manage the symbolic objects of Christian and classical mythology (the titles of eulogies S. Jaworskyi «Arctos et antarctos» and «Pelnia xiezycy», 1690-1691).

All the details, both real and fictional, are lightened at him with the light of reason, form the environment in which human abilities are manifested.

O. Tarasevych combined the Baroque forms of decoration with humanistic content that was inherent the Renaissance epoch.

His Baroque is full of contrasts and antinomies. At the same time it includes the Renaissance orderliness, consistency and symmetry. Curved and convex lines are closer to the elements of nature, than the straight geometric lines of the Renaissance.

Conclusion. The work of O. Tarasevych, to Baroque imagery of which has successfully joined humanism and harmony of the Renaissance and stylized natural forms of folk art, was one of the most characteristic manifestations of high Ukrainian Baroque.

Bibliography:

1. The History of Ukrainian Art: 5 tons / NAS, AND-90 UFA them. Rylsky; chapters, edited by G. Skrypnyk; edited by T.: D. Stepovyk. – K., 2011. – Vol. 3: art of the second half of the XVI – XVIII century. – 1088 pgs.
2. Stepovyk D. V. Ukrainian Baroque Engraving /D. V. Stepovyk. – K.: Publishing house "CLIO", 2012. – 495 p.: ill.
3. <http://www.sb.by/god-knigi-nasledie/article/god-knigi-nasledie-rozarium.html>: page of Belarusian newspaper «Belarus Today».

Пожиленкова Н. С., магістр

Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди
Науковий керівник, канд. мист. Т. В. Паньок

ОКРЕМІ СТОРІНКИ ДО РОЗВИТКУ НАРОДНОГО ІКОНОПИСУ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТЬ

Українські народні традиції в образотворчому мистецтві сягають глибокої давнини. Вже декілька століть народна творчість є важливим компонентом духовної культури України, що втілює у собі багаторічні ідеали, образний світ, етичні зразки, самобутність естетичних смаків нашого народу — того, що робить мистецьку спадщину України оригінальною і неповторною.

У розписах церкви існувала усталена схема розташування канонічних сюжетів, що займали більшу частину храму. Наприклад, «Страсті Христові», «Страшний суд», сцени біблійного та євангельського циклу, тощо. Авторами церковних розписів були здебільшого анонімні народні майстри, які у своїй творчості відтворювали смаки, світобачення, думки і прагнення свого середовища. Їхні монументальні композиції відлунують реаліями життя і є справжніми шедеврами народного духу [3, с. 33].

Народний іконопис був виразником національної свідомості народу, в якому окреслювалася самотні образна система. У межах канонічної іконографії з'являються паростки сприйняття образу людини з усіма її турботами, сповненою радістю і драматизмом. Починаючи з кінця XVI століття у багатопланових за сюжетом іконах, таких як «Страсті Христові», «Страшний суд», «Різдво Христове», «Жертвоприношення Авраама», а також «Архангел Михаїл», «Юрій-Зміборець», «Покрова» та ін., простежуються соціальні та світські мотиви [4]. На іконах «Страсті Христові» народні малярі зображували життя та страждання Христа у доступній формі, підсвідомо акцентуючи на деталях, близьких до життєвих ситуацій. Подані на іконі в образній формі євангельські оповіді викликали співчуття, спонукали до роздумів про людяність, віру в божественне покликання.

Особливого поширення в народному іконописі набуває образ Архангела Михаїла. Поява безлічі ікон із його зображенням мала прямий зв'язок з активізацією національних сил та пробудженням патріотизму в Україні. Як зауважував П. Жолтовський, з другої половини XVII століття в цьому образі втілювалася ідея справедливої винагороди за добро і тому, окрім меча, архангел Михаїл часто тримав терези, на яких зважував людські діяння [2, с. 97]. Особливо часто зустрічалася зображення Архангела на дияконських дверях багатьох українських іконостасів. У XVII ст. архангела Михаїла малювали сповненим сили воїном у лицарському вбранні. Його образ християнська церква приймала за символ церкви Воюючої.

Услід за образом Архангела Михаїла у сонмі святих найчастіше зображували Юрія-Зміборця, як великомученика за Христову віру. У народному іконописі набула поширення іконографія, де святого Юрія подавали в образі молодого лицаря, у військових обладунках, верхи на здібленому коні. Вся увага акцентувалася на подвигу святого Юрія, який визволив молоду дівчину-царівну, що мала стати жертвою страшного змія. Характерною рисою народних ікон була наївна щирість і безпосередність у змалюванні образу [4].

Таким чином, народний іконопис України — це цілий поетичний світ, віддзеркалення душі народу, його світобачення, мрії і сподівання, поєднання земних реалій з багатою фантазією. Митці з народу були наділені відчуттям кольору і вмінням скупими образотворчими засобами наповнити свої твори глибиною почуттів.

Література:

1. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII – XVIII ст. – К.: Мистецтво. – 1981. 159 с.
2. Жолтовський П. М. Український живопис XVII – XVIII століття. – К.: Наукова думка, 1978. – 327 с.: іл.
3. Кривач Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво: Навч. посібн.: У 3 ч. – Львів: Світ, 2005. – Ч. 3. 268 с. + 80 вкл. іл
4. <http://udap.com.ua/information/219-2012-01-28-23-16-26.html>

Полякова А., 4 курс, спец. ГД

Руководитель: канд. искусствоведения, профессор каф. ГД Сбитнева Н.Ф.

ДИЗАЙН КУЛЬТОВЫХ ЖУРНАЛОВ 90-Х ГОДОВ XX ВЕКА

90-е годы XX века — время расцвета культовых молодежных журналов, которые стали концентрированным выражением графического дизайна этого периода. Рассмотрим некоторые наиболее репрезентативные западные журналы: «Colors», «Jalouse», «Vice», «The Face», «Dazed & Confused», «OM», «Птютч».

«Colors» — журнал об актуальных международных проблемах, созданный при участии международного бренда Benetton и выпускаемый на нескольких языках. Девиз журнала: «Критичность и оригинальность — единственный способ не быть банальным». «Colors» был основан в 1991 году при поддержке Тибора Кальмана и Оливьеро Тоскани в Италии. С 1993 года редакция издания переместилась в дизайн-студию «Оливьеро», расположенную в Нью-Йорке. Концепция журнала: каждый номер уникален и посвящен определенной проблеме, при чем проблема раскрывается часто в эпатажном и провокационном ключе. Например, в выпуске, посвященном национальным беспорядкам в 1993 году, были опубликованы фотографии английской королевы Елизаветы Второй в образе темнокожей женщины, режиссера Спайка Ли сделали европейцем, а Папа Римский Иоанн Павел II был показан как азиат. В номере, посвященном проблеме СПИДа, была напечатана провокационная фотография Рональда Рейгана в образе ВИЧ-инфицированного. Дизайн различных номеров журнала никак не связан с другими номерами. Даже характерный логотип с точками в буквах «О» встречается не во всех номерах. Однако общая черта оформления — яркость, динамика и вызов.

«Jalouse» считается одним из наиболее оригинальных и смелых журналов о стиле жизни для молодежи в мире. Девиз журнала: «Умный глянец для умной молодежи». Журнал позиционирует себя как интеллектуальный глянец, который видит в моде и искусстве философию и образ жизни. Журнал ориентирован как на «золотую молодежь», так и на андеграудных интеллектуалов. Журнал был создан в 1997 году журнальным семейством Jalou под руководством издательского дома Paron, куда также входит издание «L'Officiel». Концепция журнала «Jalouse» сводится к ориентации на прогрессивных молодых людей, готовых к экспериментам. Журнал публикует самые разнообразные материалы, он говорит о моде, искусстве, литературе, кино, дизайне, новых тенденциях и культурной жизни. Одна из отличительных черт издания — соединение довольно контрастных вещей: люкс, бренды, массовое искусство и андеграунд. Журнал знакомит читателя с новыми именами, продвигает новые идеи и дает советы в области моды. Фотосессии журнала всегда неординарны. Каждый номер «Jalouse» посвящен отдельной теме, каждая из которых находит свое отражение в дизайне. Например, номер журнала с темой «Грех» был упакован в черные сетчатые чулки, тема «Мужчина» была раскрыта при помощи голого молодого человека на обложке, который мог быть полностью обнажен, если убрать слой стирающей фольги. В России журнал не прижился, так как оказался слишком провокационным и слишком интеллектуальным для отечественной массовой аудитории.

Журнал «Vice» позиционирует себя как путеводитель по сексу, наркотикам и рок-н-роллу; издание считается одним из самых скандальных и провокационных на Западе. Характеризуется «трэш-восприятием» современной действительности, неординарным, агрессивным и откровенным взглядом на общественные проблемы. Девиз журнала: «Вещи не нужно воспринимать слишком серьезно». Vice был основан в 1994 году в Канаде Гэвином Макиннесом, Суруш Алви и Шейном Смитом. В данное время главный офис журнала находится в Нью-Йорке. С тех пор «Vice» стал интернациональным журналом, сейчас издается в Австралии, Австрии, Великобритании, США, Японии, Канаде, Франции, Германии, Новой Зеландии, Италии, Нидерландах и Бельгии. Журнал затрагивает самые острые темы, такие как война в Ираке или проблема расизма. «Vice» пишет скандальные статьи, статьи о независимом искусстве и событиях поп-культуры, рассмотренных сквозь призму панк-мировоззрения. Фэшн-съемки журнал «Vice» делает только в «антигламурном» формате, сочетая несочетаемые образы, например, мужчину в костюме Prada и часах Rolex, идущего под руку со старой наркоманкой в пятидолларовой мятой футболке с надписью «У меня есть СПИД».

«The Face» — культовый журнал, который был «маяком» всего нового и современного для молодежи 80-х и 90-х. Любимая тема для дизайнера обложки — вызывающий фотопортрет — лицо с динамичной мимикой, либо с пирсингом, либо и то, и другое сразу.

На постсоветском пространстве в 1990-е годы также наблюдался расцвет журнального дизайна, который во многом был обусловлен социокультурной ситуацией: впервые за долгое время в стране не было ни идеологии, ни цензуры; в обществе происходил хаос первичного накопления капитала, в общественном сознании перемешались страх, неопределенность и стремление к переменам.

Одним из самых успешных ежемесячных журналов стал «ОМ» — журнал, адресованный первому поколению постсоветской эпохи. Журнал выходил с 1995 года под руководством Игоря Григорьева, редактировавшего до этого журналы «Impregial» и «Амадей». Девиз журнала: «Журнал для тех, кто хочет знать больше и быть лучше». Журнал стал своеобразным маяком для поколения, становление которого выпало на середину 90-х годов. Журнал ориентировался на западные культурные ценности, что делало его для многих проводником в мире музыки, кино, литературы и моды. ОМ позиционировал себя как журнал «поколения свободы» и «депрессивно-прогрессивной» молодежи; и в верстке, и дизайне он также придерживался принципов полной свободы от условностей, в результате чего получился яркий, выразительный и смелый продукт графического дизайна. Сумбурность, динамичность, некоторая «суетливость» дизайна «ОМа» явилась выражением общественных настроений 90-х.

Приблизительно такую же характеристику можно дать другому российскому журналу 90-х — «Птюч». Совершенно оригинальный, несколько сумбурный дизайн, не признающий никаких рамок, даже единства стиля внутри одного издания, характеризует данный ежемесячник. Одновременно в 90-е годы рынок заполняют журналы, не претендующие на изысканный альтернативный дизайн для представителей андеграунда, но отсутствовавшие ранее, — жур-

налы для массовой молодежной аудитории. Среди них — «Молоток», «Cool», «Хакер». Дизайн этих изданий в основном ориентировался на западные аналоги, был простым, ярким, бессистемным, часто непродуманным и хаотичным.

В 90-е годы активно развивалась и такая область графического дизайна, как индустрия видеоигр, появилось множество разработчиков игр (Activision, Electronic Arts, Blizzard и id Software), открылись новые возможности для графического дизайна в этой области. Также постепенно начинал развиваться Интернет, что открыло огромное поле для графического дизайна, еще не осмысленное эстетически, но уже обещающее интересные возможности.

Литература:

1. Астафьева Д. «Модный андеграунд» / Д. Астафьева. — Смоленск, 2012. — 56 с.
2. Панкратова А.В. История графического дизайна и его использования в рекламе: XX и XXI век. Учебное пособие к курсу «История графического дизайна и рекламы» / А.В. Панкратова. — М: АТС, 2010. — 120 с.
3. З.Латынина Ю. Л. Советский дизайн // Artlife журнал [сайт]. URL<life-prog.ru> [Электронный ресурс]. Режим доступа свободный [http://www.life-prog.ru/1_11051_poslevoenniy-dizayn.html].

Прийма О.С., ст. 3 к. спец. «ГД» ХДАДМ

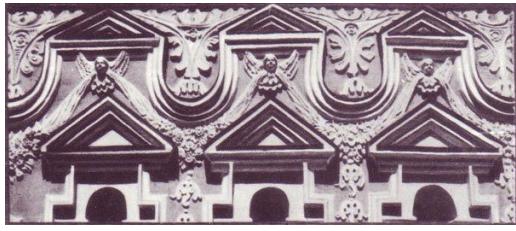
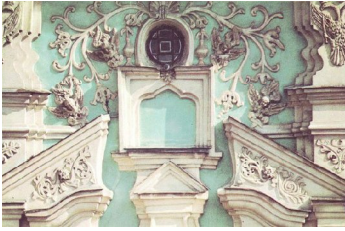
Керівник: доцент каф. українознавства Мархайчук Н.В.

СКУЛЬПТУРНИЙ РЕЛЬЄФ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО (XVII – XVIII СТ.). ДЗВІНИЦЯ СОФІЙСЬКОГО СОБОРУ

Золотим віком треба вважати XVII – XVIII ст. – час, коли українське козацтво виборює фактичну незалежність України, яка відтоді набула можливості наблизитись до культурно-мистецьких досягнень західної Європи, перейняти від неї нові напрямки та перетворити їх у своєму традиційному дусі. Спокійні, витончені античні форми Ренесансу вже не влаштували сучасні погляди. На зміну прийшли більш пишні, розкішні, багатші, просякнуті пафосом, динамічні та екзотичні форми архітектури. Настала доба нового мистецького напрямку – українського бароко. Його також називають «козацьким», тому що саме козацтво було носієм нового художнього смаку. Воно було не лише військово-політичною силою, а й творчим осередком, здатним створити власне мистецьке середовище й виступати на кону духовного життя народу як творець художніх цінностей.

До XVIII століття ліпний декор не був традиційним для України. Перші роботи, пов'язані з ліпним декором в Україні припадають на час бароко. Даний стиль найбільш виразно проявив себе у кам'яному будівництві. Софійський монастир з Софійським собором – яскравий приклад давньоруського ансамблю, котрий було перебудовано в період бароко, і саме бароковий вигляд відомий усім нам.

Дзвіниця Софійського собору стала першою кам'яною спорудою, збудованою в 1699 – 1706 рр. на подвір'ї Софійського монастиря після пожежі 1697 року. Вона має чотири архітектурні яруси, які пірамідально звужуються догори та підкреслюються карнизами складного профілю. Скульптурний рельєф Софійської дзвіниці чудово взаємодіє з її архітектурною композицією.



Його авторами стали славетні українські майстри з Жовкви Іван і Степан Стобенські. Плоскі пілястри, що слугують оправою для декорованих ніш, вертикально поділяють фасади, роблять споруду візуально стрункішою. Дзвіниця з усіх боків вкрита соковитим, багатим ліпленням. Скульптурний рельєф вражає пишністю і різноманітністю. Тут вільно поєднуються маски, голівки купідонів, геральдичні двоголові орли, медальйони, листя аканта, виноградні грона, букети і гірлянди квітів. Поряд з ліпним орнаментом вплетені сюжетні барельєфи – динамічні фігури ангелів у вигляді українських парубків у підперезаних жупанах.

Слід відмітити багатство архітектури та ліпного декору першого ярусу дзвіниці, в якому простежується неабиякий вплив української народної творчості. На фасадах третього ярусу в прямокутних рамах вміщені скульптурні зображення князя Володимира Святославича, апостола Андрія й Тимофія, архангела Рафаїла. Захоплює також те, що значну частину рельєфу виконано майстрами вручну безпосередньо на стіні. Під час воєн оздоблення дзвіниці трохи постраждало, проте більшість збереглося у чудовому стані. Усе це створило неперевершену композицію скульптурного рельєфу, багату гру світла і тіні, надало споруді особливої мальовничості.

Література:

1. Особливості українського бароко [ел. ресурс] // Режим доступу: ua-referat.com/Особливості_українського_бароко
2. Дзвіниця Софіївського собору [ел. ресурс] // Режим доступу: <http://sophia.sophiakievskia.org/uk/node/16>
3. Стиль бароко в архітектурі українських церков [ел. ресурс] // Режим доступу: http://risu.org.ua/ua/library/periodicals/lis/lis_1997/lis_97_11_12/37480/

Прошина Н.С., 4 курс, спец. «Мистецтвознавство»

Керівник: доцент кафедри ТІМ, канд. мистецтвознавства Павлова Т.В.

“ТРАНСГРЕСІЯ” ЮРІЯ КОСІНА – ВИХІД ЗА МЕЖІ ТРАДИЦІЙНОЇ ФОТОГРАФІЇ

Фотографія є невід’ємною частиною повсякденного життя, яка пройшла тривалий шлях розвитку від дагеротипії ХІХ сторіччя до сучасних цифрових фотографій ХХІ століття. Вона несе велике художньо-естетичне, науково-пізнавальне та культурно-освітнє значення.

Так, одним з яскравих представників харківської фотошколи є Юрій Косін, який відобразив у своєму мистецтві духовний зміст й естетику сучасної доби.

Юрій Олександрович Косін – талановитий український фотограф, викладач, куратор виставок і мандрівник, який цікавить дослідників фотографії своїм власне винайденим методом «трансгресії».

«Трансгресія» – «...це латинське слово означає буквально «подолання меж, кордонів», але чутливе вухо вловлює тут розповідь про пережитий людиною надзвичайний транс і нечувану агресію» – так характеризує цей метод харківський мистецтвознавець Т. Павлова [4].

Сам же фотограф так трактує це поняття: «Трансгресія — это направление философии, которое ищет обоснование для жизни человека, переход какой-либо границы, нарушение законов. Оно расшифровывается, как пограничье между двумя мирами.» [2].

Основна мета Ю. Косіна, як художника – «дереалізувати реальність» за допомогою фотографії. Косін – активний прихильник «дегуманізації мистецтва», що означає відмову від загальноприйнятих світоглядних понять при створенні художнього образу.

Юрій Косін використовує фотографію для вираження свого власного ставлення до предметів і людей, відображає своє світосприйняття. У всіх роботах українського фотографа є унікальний образ, створений майстром.

Фотографія митця не дивлячись на його творчий метод – «розмивання» деталей, узагальнювання образів, насиченості символами, «знаками децентралізує загальну видимість і змушує глядача постійно вертатися саме до неї. У фотографії Юрія Косіна завжди є щось сховане, але це «щось» іншого роду. У цьому випадку нам не цікава реальність, нам цікаво «щось», що може розкритися шляхом уважного придивляння, а іноді навіть посиленого аналізу.

Творчий метод фотохудожника – це мова, за допомогою якого митець фіксує не предмет або людини, а своє ставлення до неї, в результаті чого генерується нова реальність, де фотографія Косіна не обслуговує образ, а породжує його.

Література:

1. Вареник, Н. «Трансгресія личности: [про о Ю. Косіна]» – [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://gazeta.zn.ua/SOCIETY/transgressiya_lichnosti.html.
2. Жилин О. «Реальність «Явлення» Юрія Косіна» – [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.photowest.if.ua/ua_theory
3. Морозов С. А. Фотографія среди искусств / С. А. Морозов. – М.: Планета, 1971. – 103 с.
4. Юрій Косін. Україна очима України: фотоальбом / Упор. Ю. Косін, О. Стрельбицький, І. Савченко. СПД-ФО Чальцев О. В.– 2003. – 200 с.

Пшенична К.Д., 3 курс, спец. ДО, ХДАДМ

Наук. керівник: к.і.н., доц. Чадаєва К.Ю.

УКРАЇНСЬКИЙ ТРИЗУБ: ЗОЛОТИЙ ВІДБИТОК ІСТОРІЇ

Постановка проблеми. Герби відносять до такого типу пам'яток, у яких в символічній формі приховані реальні події, явища з минулого країни. Існує понад сорок версій, які тлумачать суть українського державного герба-тризуба. Досі немає однозначної відповіді на питання: що зумовило появу та розвиток тризуба як символу.

Мета досліджень. Український тризуб представляє з себе унікальну спадщину історії європейської цивілізації. Зараз, коли як ніколи гостро стоїть питання інтеграції нашої держави у світову спільноту, модерні концепції історичного змісту тризуба мають бути поширені в сучасному культурному середовищі.

Виклад основного матеріалу досліджень. Історія вивчення українського тризуба пройшла довгий шлях розвитку. Інтерес до таємничого знаку прокинувся в істориків на початку XIX ст. разом із знахідками перших монет Київської Русі. Тривалий час до початку XX ст. вивчення герба київських князів залишалось вузькофаховим нумізматичним питанням.

Визвольні змагання в Україні, що привели до проголошення Української Народної Республіки, а гербом цієї нової держави у 1918 р. тризуб, надали йому великої політичної ваги і вплинули на подальшу історію його вивчення. Всі наступні дослідження тризуба наукою відбуваються під впливом подій, пов'язаних з історією УНР. Саме це політичне упередження в працях істориків-емігрантів перетворюється у захопленість тризубом, як національним гербом. Численні праці дослідників, написані протягом майже 200 років, дозволили прийти до розуміння його суті.

На сьогоднішній день результатом досліджень є ряд гіпотез походження тризуба. Залежно від того, що саме автори цих версій кладуть в основу свого обґрунтування, їх умовно можна поділити на три групи – предметну, графічну та філософську.

В основі предметних гіпотез лежить бачення в зображенні тризуба конкретних рис живих і неживих предметів навколишньої дійсності. Зокрема, популярною версією є тризуб-зображення сокола.

Графічні гіпотези пропонують широкий спектр варіантів пояснення походження тризуба – від монограми, тобто сплетіння літер, до орнаменту. Існує також думка: тризуб – це літера «Ш», яка раніше означала цифру 3.

Філософські гіпотези шукають витоки тризуба в триєдності світобудови.

Найновіша та найбільш науково обґрунтована гіпотеза свідчить, що в основі знаку тризуба лежить поєднання символів двох прадавніх культур: культу сонця і культу якоря.

Культ сонця, як форма поклоніння головному божеству-творцю, є одним із найпоширеніших на землі вірувань і має найдавнішу графічно виражену форму хреста. Культ якоря, який виникає із усвідомлення надзвичайно важливого для рятування життя технічного винаходу, виникає десь у VI тисячолітті до н.е., у народів Середземномор'я.

У VII-V ст. до н.е. з'являється у середземно-чорноморському басейні графічне зображення прообразу українського тризуба-поєднання символу сонця «хреста» і символу якоря «тризуба» у новий язичеський знак-символ «хрест-якір». Знак, який уособлював поклоніння самому життю – сонцю і надію на порятунок життя від смерті у морському середовищі, швидко набув популярності серед приморських народів Середземного та Чорного морів. На берегах саме цих морів виникає нова віра -християнство.

Символ «хрест-якір» переймається носіями нової віри і вже за раннього християнства набуває нового значення. Він стає символом надії на спасіння віруючих у вчення Ісуса Христа у буремному людському житті. Символ

християнської філософії життя «хрест-якір» стає настільки важливим елементом у духовному житті Візантії, що його зображують на монетах, ним увінчують державні скіпетри.

Київський князь Володимир разом із християнською вірою переймає також один із головних символів цієї віри – знак «хрест-якір» та розміщує його на своїх монетах.

Духовні та державотворчі традиції використання тризуба, як герба Київської Русі, виявилися такими сталими, що збереглися і простежуються на протязі багатьох віків в українській геральдиці та народній символіці і в часи перебування українських земель у складі Великого Литовського Князівства та Речі Посполитої, і в добу Запорозької Січі та національно-визвольної боротьби українського народу в XVII ст., і в періоди Гетьманщини та колонізації українських територій Австрією та Росією у XVIII-XIX ст. Радянський період в українській геральдиці характеризується ідеологічним втручанням в процес герботворення, що призвело до тимчасового нівелювання тризуба як геральдичного знаку. Після відновлення незалежності України відбулось й відновлення історичних гербів. 28 червня 1996р. тризуб було затверджено як малий державний герб.

Висновок. Нині, коли тризуб знову став уособленням української державності, абсолютно логічним є звертання до витоків національної символіки, що має на меті з'ясувати її походження і суть. Проте це не просте завдання. Будучи своєрідним ключем для усієї системи української національної символіки, тризуб навіть наприкінці XX ст. не розкрив усіх своїх таємниць.

Література:

1. Бойко О. Д. Історія України: Посібник – К.: Видавничий центр «Академія», 2002. – 656 с.
2. Белов О. Ф. Український тризуб: історія дослідження та історичний реконструкт/ НАН України. Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського / О. Ф. Белов, Г. І. Шаповалов. – Київ-Запоріжжя: Дике поле, 2008. – 264 с.
3. Українська геральдика [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://heraldry.com.ua/>.

Радченко Е.В., 4 курс, спец. ГД

Руководитель: канд. искусствоведения, профессор каф. ГД Сбитнева Н.Ф.

ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН КАК ИНСТРУМЕНТ МАРКЕТИНГОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ

Существует большое количество разнообразных маркетинговых стратегий, но в данной работе уместно акцентировать внимание на рекламе — важнейшем способе коммуникации. Графический дизайнер благодаря своей деятельности продвигает товар потребителю, — по сути, он создает инструменты маркетинговых коммуникаций. Из-за конкурентной гонки, без вложений в эти инструменты не обходится ни одна компания.

В книге «Маркетинговые коммуникации» А. Романова и А. Панько дается такое определение термина «маркетинговые коммуникации» — «это

связи, образуемые фирмой с контактными аудиториями (потребителями, поставщиками, партнерами и т.п.) посредством различных средств воздействия, к каковым относятся реклама, PR, стимулирование сбыта, пропаганда, личная продажа, а также неформальных источников информации в виде молвы и слухов. В большинстве случаев основным и самым дорогим инструментом маркетинговых коммуникаций служит реклама. Основная задача маркетинговых коммуникаций — донести до целевой аудитории основное конкурентное отличие бренда (бренд-кода), которое в свою очередь повлияет на выбор и покупку товара потребителем» [1, с. 11].

Маркетинговые коммуникации — это большой организм, функцией которого является продвижение объекта потребителю. Реклама — это жизненно важный орган этого организма, это высокоэффективная стратегия маркетинговых коммуникаций. Одним из самых эффективных и наименее затратных инструментов рекламы является графический дизайн. Графический дизайн отвечает за создание фирменного стиля компании, печатную рекламу и рекламу в Интернете, визуальную идентификацию товара и его упаковку, а в некоторых случаях и дизайн самого товара.

В разделе «Виды рекламы» в блоге «Записки маркетолога» П. Чернозубенка раскрывается все разнообразие инструментов маркетинговых коммуникаций, а именно:

- *реклама в СМИ*: телевизионная; реклама на радио и в журналах; газеты информационные и рекламные; каталоги, телефонные и отраслевые справочники, бюллетени; аудиовизуальные издания;
- *наружная реклама*: вывески; реклама на световых экранах; лайтбоксы; щиты с информацией; надписи в небе (воздушные шары и т.п.); электрофицированное (или газосветное) панно с неподвижными или бегущими надписями;
- *реклама на транспорте*: надписи на наружных поверхностях транспортных средств; басорама — рекламная панель с подсветкой на крыше автобуса; печатные объявления в салонах транспортных средств; на мониторах в транспорте;
- *реклама на местах продаж*: рекламное оформление торговых залов; витрины магазинов (наружные и внутренние); вывески, знаки, планшеты в торговом зале; стикеры на витринах и полках; дисплеи и ТВ-мониторы; упаковка во всем ее разнообразии; манекены; бликфанги; горки и стеллажи; фирменные ценники; wobлеры; шелфтокеры;
- *печатная реклама* (раздаточная полиграфия): проспекты; каталоги; плакаты; листовки; открытки; календари; брошюры; визитные карточки;
- *сувенирная реклама*: записные книжки с указанием рекламы; календари с фирменным текстом; авторучки с лого и рекламными надписями; фирменные значки, флажки, карманные календари; папки с нанесенной рекламой; линейки, закладки для книг, термометры; зажигалки, брелки для ключей и т.п.;
- *прямая реклама*;
- *элементы рекламы в маркетинговых мероприятиях*;
- *реклама в интернете* [4].

В своей статье «Комплекс дизайна в комплексе маркетинга» Л. Мисюра утверждает: «На мировом рынке дизайна промышленный дизайн составляет 82% от всех дизайнерских услуг, графический — 60%, дизайн среды и интерьера — 48%. В последнее время появились также дизайн мультимедиа — 16% и дизайнерские исследования — 20%. На рынке России пока преобладает графический дизайн, поскольку он обслуживает именно ту часть экономики, которая тесно связана непосредственно с конечным потребителем, где нужны фирменный стиль, упаковка, рекламные макеты, выставочные стенды, телеэфир и т.п.» [2]. Графический дизайн применяется как в продвижении товара (реклама, брендинг и т.п.), так и в создании самого продукта. При этом дизайн должен производить благоприятное впечатление, быть функциональным, практичным, соответствовать поставленным маркетинговым задачам. Л. Мисюра указывает: «Дизайн с одной стороны — часть товара, что отражено в цене, а с другой — элемент маркетинговых коммуникаций, с помощью которого производитель без слов заявляет: «Я современный, модный и удобный. Я именно тот, кто вам нужен, покупайте мои товары!» [2].

Первое мнение об объекте всегда складывается благодаря визуальному контакту с ним. Презентуя новую упаковку продукта, логотип компании или любой другой элемент графического дизайна, производитель пытается вызвать у покупателя приятные эмоции, чтобы выделить свой продукт среди множества других. От того, какое впечатление сложится у потребителя по отношению к представляемой продукции, зависит его дальнейшая судьба. А. Якушик в статье «Роль упаковки брендинга» рассматривает пример успешного маркетинга на примере сигарет «Мальборо». «Мальборо» были созданы в 1924 году как первые дамские сигареты. Лицом бренда была голливудская звезда Мэй Уэст. Для того, чтобы скрывать след от помады на фильтре, туда стали клеить красную ленточку. Сигареты не пользовались большим спросом у потребителей. В 1950-е Филип Моррис решил сменить стратегию, и теперь покупателями этой марки сигарет должны были стать люди, которые продолжали курить, несмотря на то, что знали о вредности этой привычки. Спрос на табачные изделия в эти годы в Соединенных Штатах упал, т.к. появилось много информации о вреде курения для здоровья.

Позже для редизайна упаковки Ф. Моррис нанял специалиста по рекламному делу — Лео Бернетта, который разработал образ ковбоя. Несмотря на неудовлетворенность заказчика, Лео все же смог убедить администраторов использовать этот образ для продвижения сигарет. «За один год сигареты «Мальборо» продвинулись с последнего места (ранее занимали меньше 1% рынка) до четвертого, попав в список “сигарет-чемпионов”» [5]. Кроме удачно найденного образа, упаковка сигарет впервые была сконструирована в виде картонного пенала с откидной крышкой. Теперь это стандарт упаковки под названием «Flip-Top». В 1962 г. агентство Бернетта, выпускавшее сигареты «Мальборо», купило права на сценарий «Великолепной семерки» и добавило из него слова в телевизионную рекламу сигарет «Приезжай туда, где истинный аромат Америки, приезжайте в страну “Мальборо”» [3].

Успешность бренда «Мальборо» заключалась в объединении образа, функциональной конструкции и слогана, который впоследствии стал отлич-

ным дополнением к товару. Главный ключ к созданию комплекса средств маркетинга лежит в определении главного потребителя этого товара, в создании истории, образа, который будет направлять потребителя на правильные чувства и ощущения. Впечатление может быть подсознательным, но на самом деле, чувства, которые должен ощущать потребитель при контакте с этим инструментом, были спланированы маркетологом и дизайнером.

Литература:

1. Романов А.А. Маркетинговые коммуникации / А.А. Романов, А.В. Панько. — М.: Эксмо, 2006. — 432 с.
2. Мисюра Л. Комплекс дизайна в комплексе маркетинга [Электронный ресурс] / Л. Мисюра // Менеджмент-XXI. — Режим доступа: m21.com.ua/?p=225
3. Якушик А. Роль упаковки в брендинге [Электронный ресурс] / А. Якушик // Отраслевой портал Unipac. — Режим доступа: <http://article.unipack.ru/19158/>.
4. Чернозубенко П.Е. Виды рекламы [Электронный ресурс] / П. Е. Чернозубенко // Записки маркетолога. — Режим доступа: http://marketch.ru/marketing_dictionary/marketing_terms_v/types_of_advertising/index.php
5. Синяева И.М. Учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности маркетинг [Электронный ресурс] / И.М. Синяева, С.В. Земляк, В.В. Синяев; под редакцией Н.В. Эриашвили. : Маркетинг в малом бизнесе. — Режим доступа: <http://www.studfiles.ru/preview/1098765/>

Разлом О., 4 курс, спец. ГД

Руководитель: канд. искусствоведения, профессор каф. ГД Сбитнева Н.Ф.

ТРАДИЦИИ КАЛЛИГРАФИИ И ЛЕТТЕРИНГА В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Изменения, касающиеся всех сфер человеческой деятельности, затрагивают и дизайн. Происходит трансформация системы дизайнерских ценностей, формируется другое отношение к традиционным нормам и принципам. Несмотря на наличие современной техники набора и печати, постоянно требуются новые, оригинальные, красивые и выразительные шрифты. В связи с этим возрастает значимость рукописных шрифтов, каллиграфических и леттеринговых приёмов.

Изменения формы знаков в значительной степени обусловлены развитием орудий письма и применением новых материалов. В прошлом материалами для письма были вощёные таблички, папирус и пергамент, свинцовые пластины, доски деревянные и из слоновой кости, перья из стеблей тростника, чернильницы из глины и бронзы. Под влиянием письма ширококонечным инструментом возникла классическая форма римского Капитального письма. Капитальное квадратное письмо вытеснила Рустика с узкими и высокими буквами. Постепенно буквы утрачивали строгость формы, появился наклон, зародился Римский курсив. В IV в. н.э. появился римский Унциал с выносными элементами. Эта эволюция привела к минускульному письму строчных букв. Унциальное письмо, под влиянием местных традиций трансформировалось в Полуунциал, Четвёртунциал и Полукурсивы.

Графика Кириллицы изменялась, проявляясь в различных видах письма — Уставе, Полууставе, Скорописи, Вязи. Возникновение Каролингского письма положило начало использования прописных букв совместно со строчными.

Каролингский минускул вобрал в себя лучшее от Унциала, Полуунциала, Четвертьунциала и Новоримских курсивов. Развитие Готического стиля привело к раздвоению стиливых форм шрифта в Европе. Для сохранения равного расстояния между штрихами букв стали применять лигатуры. Появились шрифты: Текстура, Швабахер, Фактура, Ротунда, Готическая антиква, Бастарда. На основе Каролингского минускула был создан Гуманистический минускул, послуживший в дальнейшем образцом для создания многих типографских шрифтов. Распространение Гуманистического минускула способствовало образованию свободных форм скорописного письма, характеризовавшихся наклоном вправо и получивших название Курсива.

После появления печатных машинок, казалось, рукописное письмо обречено на вымирание. Однако в Викторианскую эпоху начал возрождаться интерес к средневековой культуре, в связи с чем в моду вновь вошли рукописные книги. Эдвард Джонстон, представитель течения «Искусство и ремесло», создал «Базовое письмо» на рубеже XIX–XX в. специально для обучения искусству каллиграфического письма. В его основу была положена Каролингская рукопись X века [3].

Примерно в конце 1960-х годов, под влиянием прогресса люди во всём мире отказались от металлического пера в пользу шариковой ручки. Но каллиграфия всё же пережила все этапы технической революции и сохранилась до наших дней, только теперь она несёт в себе другие функции, и каллиграфическим письмом владеет далеко не каждый человек [4]. Современная каллиграфия разнообразна, используется при оформлении поздравительных открыток, приглашений, бланков, плакатов, этикеток, заголовков, в оформлении интерьера, создании логотипов и т.д. Также каллиграфия как самостоятельное искусство выполняется мастерами на холстах. Разнообразие рукописных шрифтов практически неограниченно и достигается благодаря изменению плотности, пропорций, жирности, декоративности, угла наклона пера, наклона шрифта и т.п. Могут использоваться ширококонечные, остроконечные и круглоконечные перья а также всевозможные кисти, различающиеся по форме, жесткости, размерам и любые другие, порой, необычные инструменты [2].

Наряду с каллиграфией в графическом дизайне применяется леттеринг. Корни леттеринга происходят из каллиграфии, однако, каллиграфия в отличие от леттеринга не терпит дорисовки. Если шрифт — это универсальный дизайнерский инструмент, то леттеринг — это скорее художественный объект одноразового применения. Многие дизайнеры умело комбинируют приёмы каллиграфии и граффити, которые используются в рекламе, брендах одежды, товаров для спорта и т.д. [1]. В графическом дизайне всё, что способствует неповторимости и созданию узнаваемого образа должно применяться и воплощаться. Однако, создавая новое, нужно помнить об истоках, истории, поскольку наработки человечества за много веков несут в себе много полезной информации, грамотное использование которой позволяет достичь наилучших результатов.

Литература:

1. Изящная каллиграфия + Грубоватые граффити = Удивительные каллиграфии [Электронный ресурс] / logodesigner, — 2015. Режим доступа: <http://www>.

- logodesigner.ru/articles/archive/izyaschnaya-kalligrafiya, свободный. — Название с экрана. — Язык рус.
2. Сандерсон Т.Д. К. Размышления о каллиграфии и её месте в современном мире [Электронный ресурс] / Сандерсон Томас Джеймс Кобден // Artlebedev. Режим доступа: <https://www.artlebedev.ru/everything/izdal/design-philosophy/zapf-design-philosophy-preview.pdf>, свободный. — Название с экрана. — Язык рус.
 3. Таранов Н.Н. Искусство рукописного шрифта: учебное пособие / Таранов Николай Николаевич. — Москва: Издательство МПИ, 1991. — 156 с.
 4. Чобитько П. Каллиграфия забытая и возрождённая [Электронный ресурс] / Петр Чобитько // Business Partner, — 2013. Режим доступа: http://www.businesspartnerinfo.com/articles/people_events_facts/calligraphy_the_forgotten_and_revived, свободный. — Название с экрана. — Язык рус.

Решетняк Д., 4 курс, спец. ГД

Руководитель: канд. искусствоведения, профессор каф. ГД Сбитнева Н.Ф.

СЕМАНТИКА ЦВЕТА В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Цвет — это свойство объекта, которое воспринимается как зримое ощущение. Человек воспринимает цвет на физиологическом и психологическом уровне. Психологи утверждают, что 60% успеха рекламы зависит от ее цветового решения, которое должно вызвать соответствующие эмоции. Цвет — это один из важнейших факторов рекламы, который может повлиять на решение потребителя о покупке.

Возможности цвета для создания эффективного и успешного дизайна очень велики. Правильно подобранный цвет позволяет сделать дизайнерский проект не просто удачным, но и непохожим на другие, исключительным. Графическому дизайнеру важно ориентироваться на природное сочетание цветов (полезно понаблюдать, какие сочетания природа допускает, а какие нет), ведь человек лучше всего воспринимает природные цветовые решения.

Цвет является также одним из важнейших аспектов международных визуальных коммуникаций. Работая с зарубежными заказчиками, графические дизайнеры должны учитывать тонкости и нюансы культур различных народностей, поскольку восприятие цвета потребителями из различных культурных сред и их цветовые ассоциации отличаются друг от друга. То, что приемлемо в одной стране, в другой может считаться неуместным или даже оскорбительным. Например, красный цвет в Америке означает любовь, в Китае — доброту, праздник, удачу, а в Украине — высокую активность, агрессию и борьбу. Белый в Америке означает чистоту и мир, а в Китае, наоборот, — подлость, опасность и траур.

Пример национальных особенностей восприятия цвета приводит в статье «Использование цвета в рекламе» С. Сысоева: «Начав работать в Башкирии, компания «Мир детства» столкнулась с неожиданной проблемой: уфимские партнеры отказывались от одежды фиолетового цвета, которая, по данным маркетинговых исследований должна была пользоваться большим успехом. Вскоре выяснилось, что фиолетовый цвет у башкир символизирует траур» [3].

Методология семантики применяется к изучению «языка цвета», который возникает в результате интеллектуального осмысления действия цвета

человеком, где цвет выступает носителем некоего сообщения. Семантика цвета и его подсознательное воздействие широко используется в графическом дизайне с целью решения маркетинговых задач. Так, красный цвет символизирует тревогу, опасность, действие, теплоту, силу, драму, агрессию, огонь, страсть, любовь. В рекламе лучше не применять этот цвет на больших плоскостях, так как он создает чрезмерную напряженность, но в то же время он привлекает внимание. Красный хорош для автосалонов, ресторанов, пizzerий и зоомагазинов. Белый символизирует невинность, легкость, в какой-то степени наивность. Чаще всего он используется как дополнение для других цветов, но и в чистом виде тоже встречается.

Выбор цвета — важный аспект в создании рекламы. В Европе и США существует целая отрасль маркетинга, которая занимается выбором цвета для товаров. Здесь важно все: эстетическая составляющая, традиции, предпочтения, стереотипы, психология восприятия цвета и многое другое. Стоит заметить, что у потребителя сформировались определенные стереотипы, что также нужно учитывать графическому дизайнеру. Например, крепкие сигареты люди привыкли видеть в красной упаковке, в синей должны быть легкие, а в серой или белой — супер-легкие.

Некоторые компании пытаются сломить цветовые стереотипы. О. Яцук в книге «Компьютерные технологии в дизайне» [4] приводит в пример компанию Heinz, которая выпустила зеленый кетчуп, решив таким образом изменить сложившийся стереотип о том, что кетчуп должен быть красным. Специалисты, которые занимались разработкой маркетинга, сказали, что это стало шоком для взрослых людей, но не для детей, у которых еще нет четких ассоциаций. Новый кетчуп отличался только цветом, но не вкусом. Изначально его хотели сделать синего цвета, но посчитали это нецелесообразным. Специалисты решили исходить из «кухонной логики» — помидоры могут быть и красными и зелеными. Цена на новый продукт была выше на 20 центов. И за счет выпуска зеленого кетчупа компания Heinz повысила свои продажи на 5,4 %. После такого успеха компания выпустила еще один кетчуп — пурпурного цвета.

Итак, психологическое восприятие цвета — это важный аспект, который должен учитываться при создании визуальных коммуникаций, рассчитанных на многонациональную аудиторию. Грамотный подход определяет успешность создаваемого проекта и свидетельствует о профессиональном уровне дизайнера.

Литература:

1. Артюшин Л. Ф. Основы воспроизведения цвета в фотографии, кино и полиграфии [Электронный ресурс] / Л. Ф. Артюшин. — «Большая Советская Энциклопедия» (БСЭ), 3-е изд., 1969–1978/ — Режим доступа: http://www.realcolor.ru/lib/bse_color.htm, свободный. — Название с экрана. — Язык рус.
2. Кудрина А. В. Семантика цвета в разных культурах / А. В. Кудрина, Б. Г. Мещеряков // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна». — 2011. — № 1.
3. Сысоева С. В. Использование цвета в рекламе [Электронный ресурс] / С. В. Сысоева // Сибирский торгово-экономический журнал. — 2011. — № 12. — Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-tsveta-v-reklame> — Название с экрана. — Язык рус.

4. Яцюк О. Компьютерные технологии в дизайне. Эффективная реклама / О. Яцюк, Э. Романычева [Электронный ресурс. — СПб.: БХВ, 2001. — Электрон. дан. — Режим доступа: <http://www.litmir.me/br/?b=158713>, свободный. — Название с экрана. — Язык рус.

Рыжкова Ю.А., 4 курс, спец. ГД

Руководитель: канд. искусствоведения, профессор каф. ГД Сбитнева Н.Ф.

ШВЕЙЦАРСКИЙ СТИЛЬ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

XX век называют веком дизайна. Зародившись на рубеже XIX–XX вв., дизайн за чуть более чем 100-летнюю историю своего развития превратился в один из самых влиятельных видов проектно-художественной деятельности. Сегодня он охватывает практически все сферы человеческой жизни, формируя новый мир обитания человека. Особое место в эволюции дизайна занимает швейцарская школа, которая внесла значительный вклад в развитие графического дизайна в мировом масштабе. Швейцарский международный стиль назван так по месту его зарождения. Это одно из главных направлений модернистского течения периода второй половины XX века. Основой визуальной коммуникации швейцарского стиля послужили простые геометрические и абстрактные формы. Дизайн становится научно обоснованным, с чёткой структурой и порядком. Благодаря использованию модульной сетки, структура дизайна легко усваивается и считается потребителями, что делает этот стиль популярным и сейчас. Отказ от национальных особенностей и декора обусловил восприятие этого стиля как интернационального.

Исследование истоков возникновения швейцарской школы графического дизайна показывает, что ее формирование относится к началу XX в., когда складывались представления о важности функциональной основы дизайна, росло понимание типографики как рационального и конструктивного компонента графического дизайна. Особую роль в этом сыграли Баухауз и Веркбунд. На страницах журнала «Die Form» обсуждались новейшие достижения в области печатной рекламы и графического дизайна, высказывались мнения об авангардных мастерах плаката и типографики [1]. Основные теоретические положения новой типографики были сформулированы между 1923 и 1928 гг., главным образом, в Германии. Собственно понятие «новая типографика» в разные годы появлялось у разных авторов, однако одним из первых его употребил Л. Мохой-Надь в эссе «Новая типографика» (Die neue Typographie, 1923). В тексте Мохой-Надя типографика рассматривалась как часть общей культуры современности и продукт художественного мировоззрения эпохи [1]. Впоследствии именно Баухауз занимал ведущие позиции по подготовке мастеров новой типографики, среди которых были как немецкие, так и швейцарские дизайнеры-графики.

Конец 1920-х – первая половина 1930-х гг. в Швейцарии ознаменовались циклом выставок графического дизайна. Швейцария становится ведущим центром развития новой типографики в Европе, аккумулируя в себе интеграционные процессы модернистского искусства и графического дизайна. На выставках происходит обмен самыми авангардными теоретическими и

практическими достижениями между дизайнерами Германии, России, Голландии и Швейцарии. Тем самым были заложены плодотворные основы для формирования швейцарской школы графического дизайна, позволившие к 1950-м годам синтезировать наиболее перспективные идеи в рамках нового международного стиля типографики.

В период Второй мировой войны Швейцария сохраняла нейтралитет, оставалась не оккупированной. Её графический дизайн продолжал развиваться. Швейцария аккумулировала лучшие достижения модернистского дизайна, тщательно фильтровала, шлифовала и систематизировала их. В результате Макс Билл, Карло Виварели, Карл Герстнер, Рихард П. Лозе, Йозеф Мюллер-Брокманн, Ханс Нойбург, Эмиль Рудер, Адриан Фрутигер, Армин Хофман предъявили послевоенному миру стройную логичную систему — швейцарскую школу графики, целостную модель профессии, отточенный до совершенства дизайнерский стиль [2]. Профессиональный мир назвал его «швейцарским» или «международным типографическим стилем». В третьей четверти XX века он стал синонимом хорошего, профессионального дизайна, школой визуальной коммуникации, функциональных, конструктивных и технологических основ профессионализма, школой борьбы с визуальным хаосом и пошлостью массовой культуры.

К середине 1960-х гг. обычной практикой швейцарских дизайнеров-графиков стало использование модульной сетки. Книга Й. Мюллер-Брокманна «Задачи художника-графика в сфере дизайн-конструирования» (*Gestaltungsprobleme des Grafikers*, 1961) впервые детально представила модульную систему конструирования в ее многообразии [3]. Сегодня ни один профессиональный дизайнер, работающий над созданием макета печатного издания, не обходится без модульной сетки, благодаря которой информация, поданная с логически построенными графическими и текстовыми элементами, не только быстрее и легче читается, но и лучше воспринимается и усваивается потребителем.

Лидером швейцарской школы типографики в настоящее время является Вольфганг Вайнгарт (р. 1941), профессор художественно-промышленной школы в Базеле [4]. Вайнгарт стал реформатором системы швейцарского дизайн-образования и теоретиком новой стратегии графического дизайна, впервые применив компьютерные программы для подготовки оригинал-макета и допустив эксперимент в практику графического дизайна. Целью Вайнгарта стало раскрепощение творческой фантазии художника-типографа, скованной рамками швейцарского стиля. В. Вайнгарт стал родоначальником нового направления международного стиля, основой которого стали творческий поиск и свободная импровизация, эмоциональность и эксцентричность подачи материала [4]. Мастер сделал видимыми отдельные секции модульной сетки, нарушая ее чистоту зубчатыми переходами, разорванными гранями, случайными формами.

В настоящее время опыт швейцарской школы графического дизайна является весьма ценным для профессионального становления дизайнеров-графиков. Демонстрируя уже классические образцы проектной культуры XX в., он открывает новые творческие возможности для мастеров графического дизайна XXI в. Примером может служить такое направление как «плоский ди-

зайн», где элементы лишены каких-либо стилистических особенностей и не выглядят как воплощение реальных предметов. Это направление появилось несколько лет назад, а в последнее время стало сверхпопулярным благодаря крупным компаниям, таким как Microsoft и Apple.

Литература:

1. Вашук О.А. Швейцарская школа графического дизайна: генезис, основные этапы развития / О.А. Вашук // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. — 2009. — № 2. — С. 107–113.
2. Вашук О.А. Графический дизайн в Швейцарии: эволюция стиля 1920 – 1970-х гг. / О.А. Вашук // Дизайниформ: профессиональный журнал по вопросам дизайна. — 2008. — Вып. 11. — С. 106–117.
3. Бабулин К.Л. Четкость восприятия: швейцарский графический дизайн [Электронный ресурс] / К.Л. Бабулин // КомпьюАрт. — №3, 2005. — Режим доступа: <http://www.compuart.ru/article.aspx?id=8584&iid=351>, свободный. — Название с экрана. — Язык рус.
4. Вашук О.А. Вольфганг Вейнгарт: швейцарская типографика «Новой волны» // Проблемы экономики и прогрессивные технологии в текстильной, легкой и полиграфической отраслях промышленности: Материалы Всерос. научно-техн. конф. (сб. тр. аспирантов и докторантов). — СПб.: СПб УГД, 2007. — Вып. 12. — С.202–210.

Сабадін О.Ю., 3 курс, спец. МЖ

Керівник: викладач каф. українознавства Токар М.І.

ІНШОМОВНІ СЛОВА В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

Іншомовні слова — слова з інших мов, які, на відміну від запозичених слів, не засвоєні повністю мовою, що їх запозичила, усвідомлюються мовцями як чужорідні й зберігають ознаки свого походження. Це виявляється як у їхній формі, так і у семантиці. У формі іншомовні слова відрізняє більший чи менший ступінь незасвоєності мовою, в яку вони увійшли; можливість збереження вихідної графіки на письмі [італ. (муз.) *gracile* — «ніжно, делікатно»]; наявність незвичних звукосполучень (бюст, поре); невідмінюваність частини іншомовних слів (какао, кенгуру), яка, проте, поступово втрачається. Іншомовні слова характеризуються незрозумілістю або недостатньою ясністю для значної частини носіїв мови, де вони вживаються, що й викликає потребу у створенні спеціальних словників. В українській мові, як і в інших мовах світу, що запозичують іншомовні слова, відбувається безперервний процес їх засвоєння, через що нерідко дуже важко провести чітку межу між ними і запозиченими словами. Іншомовні слова з часом, у зв'язку з набуттям ними популярності, засвоюються усіма носіями мови, що їх запозичує. Це поступово перетворює їх на запозичені слова.

Слід бути обережними й уважними під час використання у діловому мовленні іншомовних слів. Якщо іншомовні слова можна замінити відповідними українськими, то їх вживання – недоречне. Якщо ж іншомовні слова ввійшли до активного словника міжнародного спілкування, тоді їх можна використовувати в окремих ділових паперах, що стосуються питань угоди чи міжнародних проблем. Це лексика з

фінансової сфери обслуговування: банк, фінанси, бюджет, кредит, дебет; поштово-телеграфного зв'язку: телеграф, телефон, бандероль, телеграма, бланк, шифр, номер, серія. Аби правильно вживати іншомовні слова, варто дотримуватися таких рекомендацій: не ставити у текст іншомовні слова, коли є відповідники в українській мові; вживання іншомовного слова у справочинстві допустиме лише в тому значенні, в якому воно зафіксоване в словниках; не слід користуватися в одному і тому самому документі іншомовним словом і його українським відповідником. Бажано користуватися в таких випадках національною мовою, що значною мірою полегшить ведення справочинства.

Ряд слів іншомовного походження, що часто вживаються у діловому мовленні і на жаль, не завжди доречно. Зверніть увагу на їх українські відповідники: анархія – безладдя, безвладдя; апелювати – звертатися; аргумент – підстава, доказ; валюта – грошова одиниця в країні; дебати – обговорення; дефект – недолік, вада, гандж; домінувати – переважати; екстраординарний – особливий; конвенція – угода, договір; координувати – погоджувати; лімітувати – обмежувати; прерогатива – перевага; пріоритет – першість; реєструвати – записувати; репродукувати – відтворювати; симптом – ознака; фіксувати – записувати; шеф – голова, керівник.

Іншомовними словами не слід зловживати. Вони доречні тоді, коли у мові немає власного слова з потрібним відтінком лексичного значення або стилістичного забарвлення.

Інтернет-ресурси:

1. <http://litopys.org.ua/ukrmova/um192.htm>
2. http://pidruchniki.com/10810806/dokumentoznavstvo/knizhni_inshomovni_slova_dokumentah
3. http://pidruchniki.com/15950210/istoriya/slova_inshomovno_pohodzhennya

Самуйлик Ю.В., 2 курс, спец. ПД

Руководитель: профессор Наталуха И.Н.

ВЛИЯНИЕ ГЛУБОКИХ МЫШЦ ГРУДИ НА ЕЕ ДВИЖЕНИЯ И ПЛАСТИКУ

Наружные межреберные мышцы поднимают ребра, тем самым принимая участие в дыхательных движениях груди (вдох). Они располагаются в межреберных промежутках от бугорков ребер сзади до места соединения ребер с их хрящами впереди. В области хрящей наружные межреберные мышцы отсутствуют, так как там находится межреберная перепонка. Мышцы начинаются на нижнем крае вышерасположенного ребра, за исключением XII, а прикрепляются к верхнему краю нижерасположенного.

Внутренние межреберные мышцы участвуют в дыхательных движениях грудной клетки, опуская ребра (выдох). Мышцы располагаются в межреберных пространствах от углов ребер до бокового края грудины. Сзади от угла ребра мышцы отсутствуют — это пространство заполнено внутренней межреберной перепонкой. Мышцы начинаются от верхнего края нижерасположенного ребра и прикрепляются к верхнему краю вышерасположенного.

Выделяют самые внутренние мышцы, которые располагаются на внутренней поверхности внутренних межреберных мышц и прикрепляются к внутренней поверхности смежных ребер.

Подреберные мышцы, так же как и внутренние межреберные мышцы, участвуют в акте выдоха. Они располагаются в нижней половине заднего отдела внутренней поверхности грудной клетки. Точка их начала и направление пучков совпадают с точкой начала и направлением внутренних межреберных мышц, но, в отличие от последних, прикрепляются они не к смежным ребрам, а перекидываются через одно ребро.

Поперечная мышца груди принимает участие в акте дыхания (выдох). Эта плоская, тонкая, веретенообразная мышца находится на задней поверхности хрящей III—V ребер, прилегая к внутренней поверхности грудной стенки. Она начинается от внутренней поверхности мечевидного отростка и нижней части тела грудины. Местом крепления является место соединения костных и хрящевых частей внутренней поверхности II—VI ребер.

Мышцы, поднимающие ребра, при сокращении поднимают ребра, участвуя в акте дыхания (вдох). Эта группа мышц находится в грудном отделе позвоночного столба. Они располагаются под мышцей, выпрямляющей позвоночник (разгибатель туловища), и представляют собой веретенообразные мышечные пучки, направляющиеся к соседним нижерасположенным ребрам или перекидывающиеся через одно ребро. Первые называются короткими мышцами, поднимающими ребра, вторые — длинными мышцами, поднимающими ребра. Точка начала мышц находится на поперечных отростках VII шейного позвонка и I—XI грудных позвонков, а место крепления — в углах нижерасположенных ребер.

Глубокие мышцы спины являются основной составной частью «мышечного корсета». Они располагаются под поверхностными мышцами спины в три слоя. Глубокие мышцы спины не определяют внешний рельеф тела человека. Эти мышцы слабее поверхностных. При малоподвижном образе жизни второй и особенно третий слой мышц практически не испытывает физической нагрузки. Однако их роль более значительна, чем кажется, поскольку для человека, который не является спортсменом и постоянно не занимается физкультурой, именно эти мышцы в первую очередь предохраняют позвоночник от травм и участвуют в его питании. По всей длине позвоночного столба хрящевой и связочный аппараты находятся между собой в состоянии противодействия. Благодаря этому позвоночник имеет довольно значительную подвижность. Мышцы обеспечивают повороты, сгибание и разгибание позвоночника, а связки удерживают позвонки и ограничивают его от слишком больших изгибов.

Синякова А.Г., 2 курс, спец. ПД

Руководитель: профессор Наталуха И. Н.

МИМИЧЕСКИЕ МЫШЦЫ, ИХ ПЛАСТИКА

Больше всего эмоций при общении и реакции на что-либо отражается на лице. Именно благодаря человеческой мимике мы можем передать ту или иную эмоцию в полном объеме, продемонстрировать свое душевное состояние окружающим.

Мимические мышцы, в отличие от других мышц тела, начинаются от костей лицевого черепа, крепятся к коже, из-за чего подвижная точка находится прямо в мягких тканях. Это способствует частичному смещению кожи, появлению морщинок, складок. Лицевые мышцы достаточно тонкие, потому что отсутствует плотная оболочка, как у других мышц, и не такие сильные. Также их расположение на лице неравномерное, они находятся определенными группами возле рта, глазниц, носа, ушей, тем самым обуславливая их форму и движение. Сокращение каждой мимической мышцы или группы мышц способствует разнообразию человеческой мимики, демонстрации той или иной эмоции, реакции на что-то.

Например, щечная, большая и малая скуловые мышцы поднимают уголки рта, тем самым формируя улыбку, а мышцы, которые, наоборот, опускают уголки рта, создают гримасу недовольства, грусти. Такие мышцы не могут сокращаться одновременно и называются антагонистами. К тому же, во время напряжения, мышцы антагонисты получают тормозящие импульсы, их тонус становится ниже среднего значения.

Но нельзя забывать о том, что выражение лица меняется не только при из-за зон напряжения, но и из-за зон расслабления. И если в зоне напряжения образуются мимические морщины, то в зоне расслабления - провисание тканей, их частичная деформация.

Зоной напряжения так же можно назвать мышечным зажимом - застывшей эмоцией на лице. Зачастую человек даже не замечает, как та или иная мышца на лице по-прежнему напряжена, ее трудно расслабить, но она может быть ощутима при пальпации.

Зонами напряжения, где чаще всего образуются мышечные зажимы, могут быть:

- **Область лба.** Зажим в этой области может отражать состояние задумчивости, размышления, удивления.
- **Область вокруг глаз.** Зажим появляется при чрезмерной зрительной нагрузке, чтении, работе за компьютером, при ярком освещении или усталости.
- **Область носа.** Нос является очень подвижной частью лица, даже если это не заметно. При агрессии, брезгливости, отвращении зажим образуется на спинке носа, а при принюхивании совершенно незаметен. Гайморит, хронический насморк, затруднения при вдохе носом так же могут быть вызваны мышечными зажимами.
- **Жевательные мышцы.** Их можно считать самыми активными в выражении эмоций. Зажимы этих мышц часто демонстрируют скрытый гнев, агрессию, негодование.

- **Область вокруг рта.** Мышечные зажимы появляются при тяжелых, эмоциональных переживаниях, обиде и т.д.

При расслаблении зажимов появляется ощущение спокойствия, глубокого отдыха, и это отражается на лице.

Таким образом, можно сделать вывод, что мимические мышцы играют важную роль в эмоциональной жизни человека.

Интернет-ресурсы:

1. <http://www.youngfaces.ru/exercises/muscles/>
2. <http://revitonica.ru/anatomia/mimicheskie-myshtsy.html>

Синякова А. Г., 2 курс, спец. ПД

Руководитель: доцент каф. инженерно-техн. дисциплин Галушка О. А.

АВТОМОБИЛИ НА СОЛНЕЧНЫХ БАТАРЕЯХ

Солнечная батарея — это несколько объединённых фотоэлектрических преобразователей — полупроводниковых устройств, прямо преобразующих солнечную энергию в постоянный электрический ток. Энергия может использоваться как напрямую, при помощи разных нагрузок постоянного тока, так и при запасе аккумуляторных батарей для определённого использования при необходимости. Еще аккумуляторные батареи обеспечивают питание пиковой нагрузки, т.е. ток нагрузки обеспечивается суммой токов от солнечной батареи и от аккумулятора. Если необходимо получить 220В переменного тока, то применяются преобразователи постоянного тока в переменный ток – инверторы.

Автомобили на солнечных батареях – это автомобили, которые для передвижения используют исключительно солнечную энергию, и принцип работы такой машины весьма прост. Солнечные батареи заряжают аккумуляторные батареи благодаря преобразованию энергии солнечного света в необходимую электрическую энергию. А с помощью электродвигателя в движение приводятся колеса автомобиля. Ночью такие автомобили передвигаются за счет аккумуляторных батарей, а днем за счет энергии солнца. Кстати, следует не забывать о том, что автомобиль на солнечных батареях должен быть легким. Малый вес автомобиля позволяет использовать более мощные солнечные батареи, аккумуляторы и электродвигатели с лучшими техническими характеристиками. Именно поэтому современные автомобили на солнечных батареях – это высокотехнологические устройства, в которые внедрены все последние достижения науки в области физики, химии, механики и других наук. И эти устройства быстро прогрессируют.

Но, к сожалению, современная наука в этой области еще не сумела достичь желаемых результатов. Солнечные батареи на автомобилях еще не совершенные, их КПД в хорошую погоду составляет всего 15%, не говоря уже про пасмурную погоду. Для сравнения, КПД двигателя работающего на бензине равно 45%. Также автомобили на солнечных батареях обладают очень малой мощностью. Для перевозки одного человека достаточная мощность составляет 1 квт. или 1 л.с. Такая мощность достигается при общей площади

современных солнечных батарей порядка 5-7м². Максимальная скорость при самых благоприятных условиях составляет только 100 км/час.

Вывод. На нынешнем этапе развития автомобилей на солнечных батареях, нельзя достаточно серьезно относиться к данному типу автомобилей, как альтернативному средству передвижения, тем более, что стоимость таких автомобилей варьирует в пределах 25 тыс. евро. Но все же можно с уверенностью сказать, что при увеличении КПД солнечных батарей хотя бы в 2 раза, автомобиль на солнечных батареях может получить широкое признание и применение.

Интернет-ресурсы:

1. <http://bibliofond.ru/view.aspx?id=479158#1>
2. <http://works.doklad.ru/view/UVrvw2u7iGWU.html>

Сіденко Ю.В., 3 курс, спец. «МЖ»

Керівник: викладач каф. українознавства Токар М.І.

ОРНАМЕНТИ УКРАЇНСЬКИХ ВИШИВОК

Українська вишивка має давню історію. За багато століть накопичився багатий досвід українських вишивальниць. Вони вигадували і передавали своїм дочкам різні техніки, створювали свої власні традиції, але й не забували, а старанно підтримували традиції своїх давніх предків. Тому ми досі маємо можливість милуватися старовинними вишиванками, використовуємо в сучасних вишитих орнаментах древні символи, щоб вишивка була не просто красивою, а й охороняла нас та наших дітей як оберег, пов'язаний своєю символікою з рідними коренями, нашими предками.

Створюючи орнамент для вишивки сорочки, потрібно правильно підібрати символи та кольори, кожен з яких має своє значення. Так ви зможете передати своє побажання людині, для якої вишиваєте орнаменти на сорочці, рушнику або іншому виробі. Колір надає особливий символічний сенс кожному орнаменту. Чорний колір завжди вважався в українській вишивці символом землі, яка є годувальницею. Червоний колір надає орнаментів значення пристрасті, любові, радості, життєлюбства. Білим кольором передають такі якості, як непорочність, чистота, святість. Тканини для вишиванок обирають в основному білого кольору. Навіть обручки раніше прийнято було робити з білого металу – срібла, що символізувало святість шлюбу і було оберегом. Синій, різних відтінків, колір символізує воду і небесну височінь. Зелений колір позначає молодість, весну і все нове. Жовтий колір – колір сонячного світла

За мотивами орнаменти вишивок поділяються на три групи: геометричні (абстрактні), рослинні, зооморфні (тваринні). Найпоширеніші знаки в українських орнаментах це символи Води і Сонця. Сонце символізує чоловіка, а Вода жінку. Символ Сонця зображується у вигляді восьмикінечною розетки, а символ Води у вигляді згорнутого в спіраль вуза. Виникнення цього символу пов'язано скоріше за все з чисто практичними спостереженнями наших предків. Ужик, заповзаючи в прохолодні і сирі

«схрони», де зберігалися хазяйські глечики з молоком і сметаною, стали символом господарності та ощадливості. Звідси і аналогія з господарськими та ощадливими господаринями.

Птахи на українській вишивці позначали людські душі. Зображувалися завжди поруч або сидять на Дереві Життя, завжди в симетрії, обличчям один до одного. Майже завжди зображувалися у фантастичному вигляді символізуючи багатство і філософію людської душі.

Хміль в українській вишивці символізує рух і любов. Зображувався на дівочих одягах з метою «пов'язати» хлопця і вдало вийти заміж. З тією ж метою у вишивках зображувався виноград і вода. Голуби (або соколи) в українських орнаментах символізують люблячу пару. Зображуються завжди поверненими обличчям один до одного. Вони або тримають у дзьобі ягідку калини або сидять у підстави дерева, символу нової сім'ї.

Зображення маку у вишивці має величезну силу і захищає від усякого зла. Соняшники символізують енергію Сонця, здоров'я, достаток, процвітання, життєву силу.

Інтернет-ресурси:

1. <http://etnoxata.com.ua/statti/ornamenty-ukrainskih-vyshivok/>
2. <http://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=288>
3. <http://bluz-tkani.uaprom.net/a111573-ukrainskie-ornament.html>

Скирда Д.Є., 3 курс, спец. МЖ

Керівник: викладач каф. українознавства Токар М.І.

ФОЛЬКЛОР ТА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Народна словесність, народна поетична творчість, уснопетична творчість. Усі ці терміни є синонімами фольклору. Термін „фольклор» походить від англійського folk – рід, народ, lore – знання, що разом означають „народна мудрість, народознавство». Одним із перших цей термін використав англієць В. Томс, котрий 1846 р. надрукував у часописі «Атенеум» (№ 982) статтю «The Folklore». В українській фольклористиці у 80-х роках ХХ ст. термін одним з перших почав використовувати М. Драгоманов, але й до сьогодні він не знайшов загальноприйнятого визначення.

Важко уявити сучасну українську мову без фольклору. Через відсутність писемності саме усна народна творчість стала поштовхом для розвитку української мови, якою ми користуємося тепер. Фольклор слугував не тільки переказом пісень та балад, завдяки фольклору відомі також історичні пісні.

Для народнопісенних жанрів характерні силабічні групи (коліна) із 3 – 4 складів з одним наголосом та силабічні групи (коліна) із більшою кількістю складів і двома основними наголосами. Для фольклорних жанрів може бути характерне народнопісенне римування, тобто розташування рим у певному порядку: перехресному – абаб, суміжному – аабб, кільцевому – абба, трапляється внутрішнє римування.

Помилково вважати фольклор суто українським. У свою чергу кожний регіон України відзначається своєрідними природно-географічними

умовами, неповторним етнічним автопортретом. Фольклор, як правило, виявляється у вигляді «фольклорних діалектів» (Ю. Ледняк), тобто має регіональну специфіку.

Отже, для образу українського народу у фольклорі характерна недостатня соціальна активність, відсутність згуртованості, що інколи приводить до втрати національної ідентичності. Важливе завдання сьогодні – зберегти ці фольклорні надбання.

Інтернет-ресурси:

1. <http://www.info-library.com.ua/books-text-4107.html>
2. <http://litmisto.org.ua/?p=17779>
3. http://gerelo.ucoz.ru/publ/rizne/folklor/teorija_folkloru/3-1-0-5

Скирда Д.Є., 3 курс, спец. «Монументальний живопис»

Керівник: викладач каф. українознавства Мархайчук Н. В.

ЗАМОК ПАЛАНОК

«Паланок» розташований на горі вулканічного походження 68-метрової висоти. Перші згадки про мукачівську фортецю сягають 10 століття. Це середньовічна споруда, як інші замки, багато разів добудовувалась і перебудовувалась, в ній поєднується кілька архітектурних стилів. Загальна площа замку 14 тис. кв. метрів і складається він з трьох частин – Верхнього, Середнього і Нижнього замків. Найстаріший – Верхній замок (14-16 ст.) – Знаходиться на вершині гори; Середній (17 ст.) – На терасі, на 6 метрів нижче і Нижній замок (17 ст.) – Ще на 10 метрів нижче. Крім трьох ізольованих одна від одної частин фортеці з розділовими сухими ровами (глибиною до 9,5 м і шириною до 23 м) і під'їзної дороги з півдня замковий комплекс Паланок мав ще й зовнішню лінію оборони у півніжжя Замкової гори: водний рів, дубовий частокіл і земляні bastiони, що захищаються власним гарнізоном.

Центральна частина Паланка – Верхній замок (15 – 16 ст.) – найдавніша частина твердині – спочатку складався з квадратної вежі-донжона, оточеної триметровою товщею кріпосної стіни з круглими вежами по кутах, три з яких



до цих пір входять до складу комплексу укріплень. Нині палацовий комплекс складає останній рубіж його замкової оборони.

Нижній замок побудований в 1670 році, двір його знаходиться під захистом двох потужних бастіонів і не зберігся другого підйомного мосту через другий сухий рів.

Середній замок (17 ст.) Утворений двома корпусами (західний триповерховий і східний двоповерховий)

Причиною появи замку стало вигідне стратегічне положення на шляху кочових племен (спочатку угрів, потім половців). Набіги кочівників повторювалися дуже часто. В 9 столітті Угорське королівство захопило Закарпаття, саме цим періодом датуються перші письмові згадки про Мукачівський замок. З тих пір замок став угорським.

Довгий час Паланок був майоратним замком угорської корони. Але період могутності Угорського королівства закінчився в 1526 році, після того як королівське військо було розбите турками в битві під Могачем, а південні регіони країни перейшли у владу Османської імперії. Почався період боротьби за сфери впливу в Угорщині між Австрійською династією Габсбургів і князями Трансільванії. Власники Паланка змінювалися дуже часто, а разом з ними змінювався і зовнішній вид замку.

З часом Мукачівський замок поступово втратив свою оборонну функцію. З приходом радянської влади Паланок став однією з найбільш суворих політичних в'язниць. Пережив велику пожежу, під час якої повністю згоріли всі дерев'яні будівлі замку.

Зараз Паланок – це відреставрована середньовічна фортеця. Жодного разу за все своє існування мукачівський замок не був захоплений. І, хоча зберегти первісний вигляд замку не вдалося, архітектура Паланку має неповторний оборонний характер, що сприяло забезпеченню цілісності пам'ятки архітектури.

Интернет-ресурси:

1. <http://zabytki.in.ua/ru/493/mukachevskii-zamok-palanok>
2. <http://www.zamokpalanok.mk.uz.ua/history.html>

Скрипкина Е.С., 2 курс, спец. «Дизайн мебелі»

Руководитель: профессор кафедры «Скульптура» Наталуха И.Н.

ПОЗВОНОЧНИК — ВАЖНЕЙШАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ЧАСТЬ ТЕЛА ЧЕЛОВЕКА

Анатомия (от др.-греч. *ἀνατομή* — рассечение < др.-греч. *ἀνά* сверху и др.-греч. *τομή*, *tomé* — разрезание) — раздел науки, изучающий морфологию организма, его систем и органов, наука о внутреннем строении человеческого тела. Предметом изучения **анатомии** являются форма и строение, происхождение и развитие человеческого организма.

Пластическая анатомия — раздел анатомии, изучающий пропорции человеческого тела, зависимость внешних форм тела от их внутреннего строения и изменений, которые возникают в результате движения. Основное внимание в пластической анатомии обращается на строение скелета и

мускулатуры тела, на особенности соединения костей и мышц.

Одним из важнейших составляющих человеческого тела и его скелета является позвоночник. **Позвоночный столб** или **Позвоночник** (columna vertebralis) — основная часть осевого скелета человека. Состоит из 33–34 позвонков, соединённых между собой хрящами, суставами и связками. Позвоночник имеет 4 физиологических изгиба: шейный лордоз, грудной кифоз, поясничный лордоз и крестцовый кифоз. Ребёнок рождается с практически ровным позвоночным столбом. Когда он начинает держать головку — образуется шейный лордоз; затем ребёнок садится — образуется грудной кифоз; потом он становится на ножки — появляется поясничный лордоз; и наконец, когда малыш начинает активно двигаться — получаем крестцовый кифоз. Поэтому он очень влияет на пластику и общую форму тела



В силу воздействий разных факторов, могут возникать нефизиологические изгибы, или усиливать свой изгиб лордозы и кифозы. Причины появления искривления позвоночника могут быть как врождёнными, так и приобретёнными.

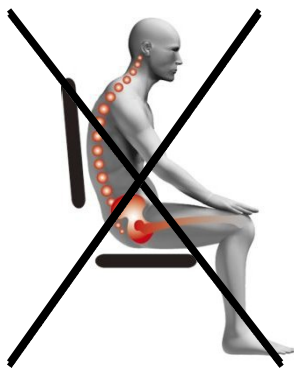
К врождённым причинам искривления позвоночника относят нарушения внутриутробного развития, что приводит к недоразвитости позвонков, образованию клиновидных и дополнительных позвонков и других патологий.

Приобретёнными причинами искривления позвоночника могут быть заболевания (рахит, полиомиелит, туберкулёз, плеврит, радикулит) и травмы (переломы позвоночника). Неправильное положение тела вследствие других заболеваний (односторонний паралич, системные заболевания соединительной ткани, плоскостопие, разная длина ног или отсутствие одной из них, косоглазие или близорукость из-за которых человек вынужден принимать неправильную позу при работе) тоже приводят к искривлению позвоночника.

Нарушение осанки может появиться в результате профессиональной деятельности человека, связанной с длительным нахождением в одной позе (работа за столом с постоянно наклонённой головой, просто неправильная поза на стуле, привычная неправильная осанка). Стоит заметить, что при нарушении осанки тяга мышц становится неравномерной, что приводит к ещё большему искривлению позвоночника.

В первую очередь это влияет на осанку человека:

Сутулость — нарушение осанки в основе которого лежит увеличение грудного кифоза с одновременным уменьшением поясничного лордоза. При этом надплечья приподняты, плечевые суставы приведены. Сутулость ча-



сто сочетается с крыловидными лопатками, когда нижние углы или внутренние края лопаток сильно выдаются над грудной стенкой.

Круглая спина — нарушение осанки, связанное со значительным увеличением грудного кифоза и отсутствием поясничного лордоза. При этом смещается центр тяжести тела. Чтобы сохранить равновесие, человеку приходится стоять и ходить на слегка согнутых ногах. Угол наклона таза уменьшен. Голова наклонена вперед, надплечья приподняты, плечевые суставы приведены, грудь западает, руки свисают чуть впереди туловища. Круглая

спина часто сочетается с крыловидными лопатками. Живот выступает.

Кругло-вогнутая спина — нарушение осанки, в результате увеличения всех физиологических изгибов позвоночника. Ноги слегка согнуты или, наоборот, переразогнуты в коленях. Живот выступает, или даже свисает. Надплечья приподняты, плечевые суставы приведены, голова бывает выдвинута вперед от средней линии тела.

Плоская спина — нарушение осанки, характеризующееся уменьшением всех изгибов позвоночника, в первую очередь — поясничного лордоза и уменьшением угла наклона таза. Грудная клетка смещена вперед. Нижняя часть живота выстоит. Это нарушение осанки особенно неприятно тем, что при беге, прыжках и других осевых нагрузках импульс не амортизируется и передается на основание черепа и, далее, на головной мозг.

Современные люди слишком много времени проводят сидя. Важно, чтобы окружающие их предметы были не только красивыми и приятно выглядящими эстетически, но и удобными, комфортными в использовании, соответствующими человеческими физиологическим и анатомическим особенностям. Поэтому форма мебели для сидения и лежания, а также то, в какой позе на ней лежать (сидеть) имеет такое большое значение. В связи с образом жизни большинства людей — работой, связанной больше с умственной нагрузкой, чем с физической — мышцы спины развиты слабо. Держать спину ровно может быть затруднительно, особенно если этого не делать с детства.



Помочь этому во время сидения может специально разработанная спинка, которая учитывает все физиологические изгибы позвоночника. Так же важен наклон спинки относительно сидения. В зависимости от назначения мебели для сидения, он будет разным. Изучением этих данных и пропорций человека занимается специальная наука — эргономика. Эргономика в дословном переводе с греческого означает «закон работы» («ergon» — это работа, а «nomos» — закон). Под этим понятием понимают целую область знаний, исследующую деятельность человека в своеобразной системе «человек — оборудование (техника) — окружа-

ющая среда» для достижения большей эффективности труда. Тут специалисты по эргономике изучают такие вопросы, как движения тела человека в процессе трудовой деятельности, определение энергетических затрат и производительности в различных условиях.

Следите за своей осанкой, и будьте здоровы!

Смаль В., 4 курс, спец. ГД

Руководитель: канд. искусствоведения, профессор каф. ГД Сбитнева Н.Ф.

ЭВОЛЮЦИЯ ПРОЕКТНЫХ МЕТОДОВ НЕВИЛЛА БРОУДИ

В начале 1970-х появилось новое направление в графическом дизайне и архитектуре, получившее название «постмодернизм». Это направление рушило все основополагающие представления о дизайне того времени. В графическом дизайне это проявилось в дизайне обложек для пластинок, кассет, компакт-дисков. Высокая степень мобильности, ориентирование на наиболее активные группы потребителей — все это стало широким полем для творческих экспериментов, хотя тенденция не была ограничена только этой областью.

Одним из дизайнеров, наиболее ярко проявивших себя в постмодернистской стилистике, стал Невилл Броуди, которого по праву можно назвать одним из высочайших авторитетов в мировом графическом дизайне. Один из лидеров постмодернистской «новой волны» 80-х, абсолютный законодатель в графическом языке 90-х, Броуди является легендой, первоисточником, образцом для подражания. Его работы дали начало новым творческим идеям и развитие новому стилю, который отразился в работах других дизайнеров. Н. Броуди является типографом, графическим дизайнером, арт-директором и специалистом по разработке стратегии продвижения бренда, а также консультантом по брендингу. Он основатель известной студии Research Studios, которая работает с такими крупными марками, как BBC, Nike, Kenzo, Microsoft и многими другими. Мировую славу принесла Броуди работа в журнале «Face».

Творческую деятельность дизайнера можно разделить на два этапа: докомпьютерный период и период появления компьютерных технологий. Во время учебы (1970-е гг.) на Броуди особое влияние оказало панк-движение, которое было актом протеста, разрыва с конформистским прошлым. Движение представляло собой анархию и хаос, как и в поступках панков, так и в творческих решениях. В художественных учебных заведениях тогда смешались улично-провокативная и революционно-университетская культуры [1, с. 146]. Обложки для музыкальных альбомов, которые оформлял Броуди в этот период, являются хорошим примером работ дизайнера в стиле пост-панк. Также в этом стиле у него появляются плакаты, оформление страниц в журнале. В этих работах хорошо показан индивидуальный подход дизайнера, активное использование фигуративных иллюстраций собственного изготовления, различные типографические элементы, рисунки карандашом, углем, маркером, живописные работы, коллажи. Многие рисунки периода учебы послужили основой для создания обложек. Темы работ, в основном, носили

провокационный характер. В его работах есть гармония и единство, несмотря на то, что стиль панков — это хаос. Также стоит отметить влияние на творчество Броуди таких течений, как дадаизм, конструктивизм, экспрессионизм, футуризм, которыми он активно увлекался во время учебы.

Влияние дадаизма можно увидеть в работах Броуди конца 1970-х и в более поздних, периода 1980–90-х годов. Если говорить о типографике, то это — использование разных гарнитур шрифтов крупного и мелкого кегля, с засечками и без, контрастных начертаний, различные трансформации шрифта. Использование коллажа: цветная бумага, газетные вырезки, фотография. Главная техническая особенность — совмещение разных техник и приемов. Его работы динамичны и контрастны. Также в работах дизайнера, напр., в оформлении страниц журнала и плакатах можно увидеть влияние конструктивизма: применение фотомонтажа, использование геометрических форм. Одним из конструктивистов, вдохновлявших Броуди, был Александр Родченко, который однажды написал: «Бытовые объекты должны быть показаны с совершенно неожиданных точек зрения и в самых неожиданных ситуациях» [2]. Это высказывание произвело сильное впечатление на Броуди и повлияло на его работы.

Характерным примером, показывающим типичные приемы Броуди, является журнал «Face». Агрессивный дизайн, первичный по отношению к тексту, активная работа со шрифтом, самые разные приемы, начиная от уменьшения заголовка до минимальных размеров и заканчивая тотальным доминированием буквы. Основным принципом проектирования было стремление избежать повторений. Постоянные стилистические обновления, являвшиеся результатом неустанного поиска новых сочетаний шрифта и изображения, в дальнейшем стали характерной чертой периодики постмодернизма. Отказ от системности и универсальности проектирования стал не просто решением проблемы монотонности, но основой новой идеологии. «Меняясь постоянно, можно оставаться прежним» — эти слова Броуди стали лозунгом постмодернизма [4]. Так стилистическая уникальность и неожиданность решения журнального образа стали новыми определениями модности и современности. Все чаще поиск типографической фактуры каждой обложки уподоблялся работе с логотипом или пиктограммой. Показательно, что одной из задач проектирования был поиск такого решения, которое было бы максимально трудно повторить.

В сентябре 1987 г. вышла первая книга Н. Броуди «The Graphic Language of Neville Brody», которая подвела итог докомпьютерной эры в жизни и творчестве художника. В следующем году после выхода монографии для Броуди началась новая жизнь в мире электронных коммуникаций, стали складываться основы нового графического языка. С наступлением компьютерной эры интересы Броуди сосредоточились на создании цифровых изображений, шрифтов, web-дизайне и других областях цифрового искусства. Броуди начал делать сложные работы в нескольких программах типа Photoshop+FreeHand или QuarkXPress+Illustrator, PhotoPaint+FontStudio и т.п. Для дизайнера было важно работать в разных программах, что давало ему более широкие возможности для создания своих работ. Дизайнер го-

ворил, что это необходимо, потому что, если концентрироваться на одной-двух программах, то мы резко ограничиваем свое видение и возможность выбора. Моральная обязанность каждого дизайнера — изучение максимально возможного количества программ [4]. Для дизайнера компьютер стал больше, чем просто инструментом высокой точности, — открыл новые возможности его собственного сознания.

Таким образом, проектные методы Невилла Броуди в разные периоды его жизни формировались под влиянием различных факторов. На первых порах на его творчество повлияли конструктивизм, супрематизм, футуризм, дадаизм, панковское движение. Идеи и методы этих течений были ему близки. Дизайнер выделял для себя самое интересное и применял это в своих работах, всегда добавляя что-то свое. С появлением компьютерных технологий Броуди сочетает разные приемы и техники, только уже с помощью разных программ. Работы приобрели новый характер, построенный на сочетании ручной и компьютерной техники, различных компьютерных эффектов. В настоящее время Н. Броуди еще больше работает со шрифтом, вырабатывая свой графический язык, в котором меньше влияния других стилей и направлений. Он все так же использует различные техники, композиционные решения, все время ищет новые, свежие идеи для своих работ. Появляются новые эффекты и возможности в обработке изображения.

Литература:

1. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники / В.Ф. Рунге. Учеб. пособие в двух книгах. Книга вторая. — М.: Архитектура-С, 2007. — 432 с.
2. Дальновидова О. Невилл Броуди: [Электронный ресурс] / Ольга Дальновидова. — Электрон. дан. — М.: КАК проект, 1997. — Режим доступа к журн.: <http://kak.ru/magazine/1/a153/>, свободный. — Загл. с экрана.
3. Лаптев В. Швейцарский панк или типографика «новой волны»: [Электронный ресурс] / В. Лаптев; ПРОсто дизайн, 2006. — Режим доступа к журн.: <http://www.advertology.ru/article34481.htm>, свободный. — Загл. с экрана.
4. Спиров М. Первое слово Невилла Броуди: «Зачем?!»: [Электронный ресурс] / М. Спиров; Designet. ru, 1999. — Режим доступа к журн.: <http://www.designet.ru/context/interview/?id=32467>, свободный. — Загл. с экрана.
5. Pounor R. Neville Brody Reputations: [Электронный ресурс] / Rick Pounor // Eye, 1992. — Режим доступа к журн.: <http://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-neville-brody>, свободный. — Загл. с экрана.

Станишевская А., 2 курс, спец. «Мультимедийный дизайн»

Руководитель: ст. преподаватель Онищенко Т.И.

ШЕЙПЫ В ADOBE AFTER EFFECTS

Инструмент создания и анимации векторной графики Shape Layer (фигурные слои) в программе для компоузинга, Adobe After Effects, входящий в состав пакета начиная с версии CS3 (8.0) 2007 г.

Шейпами называют фигуры: прямоугольник (Rectangle Tool), прямоугольник с закругленными углами (Rounded Rectangle Tool), эллипс (Ellipse Tool), многоугольник (Polygon Tool) и звезда (Star Tool), а также объекты, нарисованные при помощи инструмента «Перо» (Pen tool)

Шейпам можно изменять размер, предать любую форму, вращать, изменять прозрачность объектов.

У каждого шейпа есть опции закрашивания (Fill Option), где можно выбрать шейп без заливки, шейп с заливкой или шейп с градиентом. Можно также сделать обводку (Stroke Options): без цвета, однородный абрис или градиентный абрис.

Шейпы отображаются на монтажном столе (Timeline) как отдельные слои (shape layer). Эти слои имеют как присущие всем слоям в Adobe After Effects свойства трансформации, так и некоторые особые свойства, разные для всех типов шейпов.

Шейп можно сделать видимым или нет, кликнув на значок глаза. Можно поставить на нем замок, который означает, что мы больше не можем производить над ним никаких функция, как бы блокируя его.

К шейпам можно применять различные режимы наложения: Darken, Multiply, Color Burn, Linear Burn, Screen, Overlay, Soft Light и т.д.

Шейпы можно привязать к нулевому объекту, к друг другу (родительский, дочерний), сгруппировать в одной композиции (Pre-compouse), написать выражение.

Самым интересным в шейпах является то, что они имеют различные возможности, которые мы не можем применить к маске, слою или тексту, это функция под названием Add:

Rectangle — с помощью него мы можем плавно деформировать, в анимации, круг в квадрат или наоборот.

Ellipse path — внутри шейпа создается круг, которому можно найти различное применение.

Polistar — в анимации можно добавлять треугольнику углы, постепенно превращая его в звезду и наоборот.

Path — с помощью него можно трансформировать объекты.

Pucker and bloat — фигура деформируется, составляя различные симметричные узоры.

Replicater — дублирует объект, делает копию шейпа в неограниченном количестве.

Trim path — позволяет шейпу появляться по частям (постепенно).

Twist — имеет функцию скручивания объекта относительно центра.

Wiggle Path — делает объект волнистым, также дрожащим в анимации.

Zig zag — придает шейпу зигзагообразный вид.

С помощью шейпов получаются очень простые минималистичные 2-D анимации, которые часто используют в рекламах и они все больше набирают популярности среди моушн дизайнеров, ведь рекламу проще донести до человека, когда она проста.

Suhostavska T., 5th year student the Faculty of Fine Arts
Scientific adviser: Kuznetsova V.M.

THE ARCHETYPAL CODES OF ALEXANDER ROYTBURDT

Alexander Roitburd is an exclusive person for Ukrainian cultural space. After the period of socialist realism and transavantgarde, artist made and kept his unique style of phantasmagoric images of space. Researcher Olga Petrova successfully characterized him: "Artist is a creature of reflection. He survived liberation euphoria of the first years of rebuilding, learned to walk and even fly without other people's tips and guidance. He lives in a surreal area of imaginaries, which is reflected in the mirrors horizon. His art is built on a dynamic contrast between language and code".

Language is the structure of historical memory. It protects and maintains tradition. Code is a created art structure. In the middle of 80's this polistylizm overcomes the banality of socialist realism and myth.

Vladimir Sidorenko said: "In the works of A. Roytburd, one of the representatives of Odessa postmodernism at the end of 80's, we can see tangible biblical mifolohizm, fantasmahorychnist, archetypal codes, drama and irony and sarcasm at the same time.» Such stylistic reasons are presented by O. Tistol and K. Reunov. Roytburd's works are impressive with scale and baroque splendor. He often uses cultural archetypes of the Jewish, it is also a manifestation of the artist's distinctive style.

The involvement of the artist in the Jewish culture is reflected in the works and is their integral part. Creativity of Jewish artists organically entered Odessa culture. History shows that there is no art without nationality. Life models of every ethnic group are reflected in it. The purpose of his works was to shock the audience. This is because the metamorphosis of postmodern painting predicted significant changes in the aesthetic ideas.

The sound of artwork goes beyond the usual aesthetic categories of beauty. Evaluation criteria paintings are not associated with the perfection of the artistic form. Ukrainian phenomenon of «ugly art» was and still is a matter of a small group of artists (united around Alexander Soloviev, A. Roytburdt, A. Savadov, V. Tsagolov). The philosophy of the group had ideological projects.

In the Ukrainian art of the 90's they were two most powerful lines - figurative art, expressionism and gravitated to transavantgarde and abstract painting. A. Roytburdt was the first prominent representative. His other art forms painting occupied a prominent place. And his process of image creation can be interpreted as a kind archaism aesthetic thinking, but this form of thinking had attracted the attention of art critics.

As for the paintings of the time, including A. Roytburdt, S. Kuskov said: «They somehow indicate a mystery that leads to deceptively attractive course of figurative chimeras, stylistic hybrids, mutants and myth-like creatures that inhabit the forefront of the game - sensual surface alleged art representations, each of which is the image of a double bottom or box without a bottom, like in the books of Borges Library of Babel where each page is the same as unfathomable page in the middle of no reverse side.»

Literature:

1. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуал. мистецтва України ХХ – ХХІ століття [Електронний ресурс] <http://www.mari.kiev.ua/PDF/Sydorenko.pdf>
2. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотв. Мист. 70 років ХХ ст. – початку ХХІ ст. / О.Петрова // К.: Вид. дім «КМ Академія». 2004. – 400 с.: іл..

Тавхеладзе Н.Т., 3 курс, спец. «Промисловий дизайн»

Науковий керівник: доцент каф. українознавства Щербина Е.Б.

ТИПОГРАФІКА В ДИЗАЙНІ

Текст у рекламі – одне з найважливіших складових, що дозволяє рекламодавцям заявити про себе. Тому велика кількість роботи в графічному дизайні пов'язана з його набором і оформленням.

Замовники, які не є фахівцями в дизайні, хочуть, щоб було «незвично» або «веселіше», а привітні і доброзичливі дизайнери йдуть їм назустріч. Врешті підсумку текст на сайті або в буклеті виходить оформленим таким чином, що служить вже не на благо, а на шкоду рекламної кампанії.

Існує безліч визначень поняття типографіки. Часто типографіку називають мистецтвом побудови композиції з шрифтів шляхом набору і верстки. В цій статті ми розглянемо типографіку не як мистецтво чи дію, а як керівництво. Так що визначення типографіки в цій статті буде наступним.

Типографіка (typography) – звід законів, правил і норм оформлення тексту, заснованих на вивченні сприйняття набору читачем, а так само на досвіді і професіоналів набору.

Типографіка корисна не тільки для грамотної верстки книг, газет і журналів. Вона важлива при створенні друкованої реклами, дизайні сайту, банера, зовнішньої реклами та багато чого іншого. Знання і розуміння типографіки перетворюють текст на інструмент побудови композиції. Роблять його динамічним, надають характер і здатність передати ідею не тільки змістом, а й графічно.

Характеристики шрифтів і текстів. Текст в інтернеті, який має великий обсяг, стаття в журналі або газеті, довгий опис товару в каталозі призначені для суцільного читання. Текст в макеті для зовнішньої реклами значно менше, і до нього необхідно привернути увагу. Рекламний слоган, як правило, складається з однієї-двох фраз і призначений для того, щоб його запам'ятали.

Так як різні тексти мають різне призначення, то і значимість будь-яких характеристик цих текстів і шрифтів для їх набору різна. Якісь характеристики є найбільш важливими для одних текстів, якісь – для інших. Йдеться про такі характеристики.

Читабельність – властивість тексту і шрифтів для його набору, що характеризує легкість сприйняття. Читабельність важлива в текстах призначених для суцільного читання. Графічне виконання шрифтів використовуваних для набору таких текстів має бути максимально звичним і нейтральним.

Варто зауважити, що читабельність забезпечується не тільки заходами типографіки, але так само стилістики, семантики та іншими властивостями тексту.

Помітність – характеристика важлива для тексту, який ми хочемо виділити. На відміну від читабельності тексту, помітний текст в першу чергу бачать і тільки потім читають.

Розрізнення – характеристика шрифту і тексту, що є важливою для читання в умовах зниженої видимості за короткий час. Наприклад, текстів в зовнішній рекламі. Розрізнення тексту відрізняються один від одного формами букв, великим кеглем і сильним контрастом кольорів тексту та фону.

Довгі зв'язні тексти, призначені для суцільного читання, читають довго, спокійно і розмірено. Для орієнтування по ньому досить номерів сторінок або url, якщо йдеться про інтернет. Для текстів, призначених для вибіркового читання, важливим елементом є система орієнтування.

Система орієнтування в типографіці- це система піктографічних і текстових елементів, що допомагає читачеві знаходити в тексті потрібну інформацію (главу, сторінку, абзац, рядок). У книзі – це рубрикація, навігатаційний апарат (колонтитули, колонцифри і т.п.). В Інтернеті так само використовуються гіпертекстові посилання, піктограми.

Отже типографіка – це мистецтво оформлення тексту. Вона корисна для верстки книг, газет, журналів, реклами, дизайну сайтів, тощо. В роботі з текстами важливо врахувати читабельність та помітність тексту, щоб не тільки передати необхідну інформацію, але й пригорнути до неї увагу. Таким чином знання типографіки необхідно для дизайну.

Інтернет-ресурси:

1. <http://ironner.ru/design/Typography>
2. <http://habrahabr.ru/hub/typography/>
3. <http://design-mania.ru/category/web-design/tipografika/>
4. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D2%E8%EF%EE%E3%F0%E0%F4%E8%EA%E0>

Терлецкая К.В., 4 курс, спец. ГД

Руководитель: канд. искусствоведения, профессор каф. ГД Сбитнева Н.Ф.

МИНИМАЛИЗМ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

В современном обществе актуальна проблема перенасыщения визуальной среды различной информацией; в этих условиях человек чувствует себя некомфортно, ему трудно выявить для себя нужные и важные сведения. Минимализм сегодня является наиболее гуманным способом передачи визуальной информации, а также модной тенденцией в графическом дизайне.

Цель минималистского искусства — активизировать воображение, мысль, отойти от сентиментальной стандартизованности эмоций и банального истолкования художественного творчества. Основная идея минимализма — кардинальное преобразование материала и способов его организации — намеренно акцентирует внимание на том, что предметом искусства должны служить явления, кажущиеся привычными, обыденными, повседневными [2, с. 164]. Минимализм возник в послевоенной Америке в

противовес абстрактному экспрессионизму. Одним из наиболее влиятельных художников-минималистов был Франк Стелла. Его работы характеризуют простейшие геометрические формы и цветовые сочетания. Ф. Стелла явился одним из первых художников своего времени, которые перестали воспринимать картину как отражение окружающей реальности [3]. Минимализм в графическом дизайне — это упрощение композиции, использование свободного пространства, акцент на главных деталях и их выделение, простое трактование идеи. Не имеет значения, в какой сфере он используется, основное его качество остается неизменным — сочетание простой, лаконичной формы и функциональности. Характерная особенность минималистского дизайна в том, что в нем все предельно просто и понятно. Для мгновенной передачи визуального сообщения используется только самое необходимое, никакие дополнительные средства не требуются. Для минимализма важна предельная экономия выразительных средств. Как правило, минималистская вещь есть квадрат–круг–куб–шар без выраженных признаков пола и возраста.

Типографика является важным элементом минималистского дизайна. Выбор шрифтовых гарнитур зависит от тематики или назначения работы, — шрифт должен быть осмысленным, читабельным и не создавать дополнительную зрительную нагрузку. Вообще использование типографики в минимализме довольно гибкое, можно выбрать нестандартный шрифт, сделать акцент в виде увеличения необходимого текста, и т.д. Но в этом случае главное — правильная передача тематики и композиционное решение текстовых блоков.

У минималистского направления нет стандартов, главное — отказ от всего лишнего, использование меньшего и сохранение функциональности, т.е. простая работа с нужным эффектом (подача рекламы, иллюстрация, обложка и т.д.). В том случае, если невозможно убрать лишние элементы, можно использовать не стиль минимализма, а его отдельные свойства: с помощью свободного пространства, нужных цветов и шрифта можно выделить главные детали работы, тем самым отвести второстепенные элементы на задний план. Проще говоря, в минимализме главное — подобрать актуальный язык для подачи информации [3].

Минимализм пользуется огромной популярностью в логотипах, благодаря своей простоте они хорошо запоминаются и их легко исполнить с технической точки зрения. Можно смело заявить, что самые удачные логотипы, когда-либо созданные дизайнерами, были созданы с использованием именно минималистического стиля. Минималистские вещи сделать гораздо труднее, чем обычные. И от дизайнера, и от заказчика требуются вкус, терпение, готовность быть не понятым широкими кругами суетливой общественности.

Минимализм является очень актуальным и перспективным стилем графического дизайна, увеличивается аудитория потребителей, которые оценивают этот стиль. Сегодня минимализм активно используется в сфере графического дизайна: в типографике, в рекламе, в плакате, в разработке элементов идентификации как мелких предприятий, так и крупных корпораций. В современном обществе, в эпоху интернета и невероятного количества всевозможной продукции у потребителей формируются высокие эстетические

запросы. К счастью, постепенно проходит тот этап, когда человек бездумно потребляет все, что ему навязывала реклама, украшенная «блестящей оберткой». Конкуренция стимулирует дизайнеров уважительно относиться к эстетическим предпочтениям и ожиданиям потребителя. Именно поэтому можно спрогнозировать, что минимализм в дальнейшем будет еще популярнее.

Литература:

1. Baker K. Minimalism. Art of circumstance / Kenneth Baker. New York: Abbeville Press, – 1988. – 144 p.
2. Doss E. Twentieth-Century American Art (Oxford History of Art) / Erika Doss. USA: Oxford University Press, – 2002. – 288 p.
3. Rhodes D. Frank Stella: The Retrospective, Works 1958-2012 / David Rhodes. New York: The Brooklyn Rail, – 2012.

Tinitska O., 5th year student the Faculty of Fine Arts

Scientific adviser: Kuznetsova V.M.

BOOK ILLUSTRATION BY EDMUND DULAC

British book illustration, combined with a passionate interest in Persian and Indian miniatures, evoked all the mystery and exoticism of the East. Describing Dulac's colour plates, one critic observed that 'each of these little iridescent miniatures which seem to be made of opal dust on mother of pearl, satisfies the demand which Delacroix made upon all paintings — they are colour feasts for the eye.

Edmund Dulac, a son of a commercial traveller, was born in Toulouse, France, on October 22th, 1882. He began drawing and painting at a very early age, and his holidays were spent copying Japanese prints. After two boring years studying law at university, he attended full-time art classes at the Ecole des Beaux Arts. Inspired by the work of the great English artists, and the book illustrations of Walter Crane and William Morris, he soon became an ardent Anglophile.

In 1903 he won a scholarship to the Academie Julien in Paris, under the esteemed Jean-Paul Laurens, who used to be the tutor of Kay Nielsen at the same art school only four years later. However, Dulac soon became disillusioned and unhappy with both the school and the city, and returned home to Toulouse after only three weeks.

He decided to concentrate on magazine illustration, and, as England was the most lucrative field for such work, London was the natural mecca of his dreams. Armed with a large portfolio of drawings and a list of important London publishers, he settled there permanently in the autumn of 1904-

Dulac was only 22 when his first commission came from J. M. Dent. He illustrated a new edition of the complete novels of the Bronte sisters. The first children's book illustrated by Dulac was Mrs Stawell's Fairies I Have Met (1907; later reissued as My Days with the Fairies), published with a delightful cover design and eight colour plates in a style very close to Rackham.

During the same year, Arthur Rackham left Hodder & Stoughton for Heinemann, and Dulac immediately filled his place with a sumptuous edition of Stories from the Arabian Nights, published in November 1907 for the Christmas market. Following the Hodder style and presentation of Rackham's Peter Pan the

previous year, Dulac's 50 mounted colour plates were set together as a group at the end of the volume (a practice soon abandoned in later editions). The artist's mock-Persian lettering on the cover harmonized perfectly with the exotic feel of the tales.

Dulac's last gift book for Hodder & Stoughton was Nathaniel Hawthorne's *Tanglewood Tales* (1918). 'Minotaur' and 'Europa and the Bull' were singled out for special praise. His 10 colour plates for Leonard Rosenthal's *The Kingdom of the Pearl* (1920) all depict scenes from Persian and Indian mythology.

After the end of the war in 1918, Dulac turned to many other pursuits including art psychology, interior decoration, horoscopes, making bamboo flutes and compiling monthly crosswords for the *Pall Mall* magazine.

With no more work forthcoming from British book publishers after the war, Dulac signed a contract with the Limited Editions Club of New York for a series of classics selected by the artist himself. Only three were completed and published: Pushkin's *The Golden Cockerel* (1950), Pater's *The Marriage of Cupid and Psyche* (1951) and Milton's *Masque of Comus* (1954). Edmund Dulac died on 25 May 1953, only a few days before the release of his Coronation stamp.

Literature:

1. Dalby, R. *The Golden Age of children's book illustration*[Text] / R. Dalby. – NY: Gallery Books, 2001. – 144 p.
2. *Encyclopedia Britannica: volume 5*[Text] / publisher W.Benton. – L.: 1769. – 790 p.
3. Meyer, S. *A treasure of the Great children's book illustrators* [Text] / S. Meyer. – NY: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1983. – 267 p.

Федоренко В.Р., 3 курс, спец. ПД, ХДАДМ

Керівник: доцент каф. українознавства Мархайчук Н.В.

АРХЕТИПИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Архетип (гр. форма, прототип) – первісна форма для наступних утворень; початкова форма чогось, яка сформувалася у найдавніші, часи і визначає структуру моральної, естетичної і пізнавальної діяльності людини. Основу духовного життя складає досвід, який передається від минулих поколінь наступним і є сукупністю архетипів. Архетипи проектуючись на зовнішній світ визначають своєрідність культури.

Українські архетипи проявляють себе як символи у міфах, казках, фольклорі, обрядах, традиціях, є узагальненням досвіду наших предків. [2].

Кордоцентризм в структурі української психіки визначається з погляду української етнопсихології – спільною ознакою українців, тобто перевагою емоцій та почуттів над мисленням і волею, що робить їх подібними один на одного та особливо своєрідними, індивідуальними східними і західними українцями.

В колективній свідомості кожного народу живуть та розвиваються свої власні образи, їх називають Архетипами або Міфами. Завдяки їм народ ідентифікує себе, свою роль в розвитку Планети, відчуває свою особливість.[4].

У своєму функціонуванні міф пов'язаний із архетипом традиційно-типичним, що переходить у спадщину поколінь, мандруючи в народах, і є

позачасовою схемою, одвічною формулою. Значною мірою він є проекцією майбутнього.

Найвиразніше архетипи постають у національних культурах, які втілюють долю та історичний досвід народів, у процесі формування духовності пращурів українського етносу архетипи суттєво вплинули на становлення внутрішнього світу особи, формування суб'єктивного начала: формування первинних соціальних структур, регулювання соціальних відносин унаслідок надання образу «культурного героя»; формування найдавніших світоглядних уявлень [1].

Архетипи є психофізичними і духовними передумовами освоєння світу, основою уявлень людини про світ і себе. У дохристиянський період найважливішими для слов'ян були архетипи Аніми, Анімуса, бика (олень, тура, вола), вогню, води, воріт, гори, дерева (лісу), дитини, змії, каменя, квітки, мосту, місяця, сонця, поля, стіни (тину, паркану), тіні, хреста і птаха. Аніма – архетип невизначеного жіночого образу, носія материнства, захисту, родючості. Аніма та Анімус – компоненти світобудови. Згодом архетип Аніми переріс в образ Великої Праматері, породивши багато фольклорних образів. Він відіграв суттєву роль у трактуванні образу Богородиці.

Драматичні суперечності людських доль сконденсовані в архетипі тіні. Тінь – те, що людина воліє забути чи приховати, прориви підсвідомого. Виявом почуттів людини є архетип вогню. З інстинктом розмноження, родючістю пов'язаний архетип змії (втілений, зокрема, у кераміці Трипілля), образ якої близький до образу вогню. Архетип дерева – тіло і кров бога, засіб досягнення мети. Найпоширенішим є архетип води -- пробудження до життя, очищення. Загальноживаним є архетип гори, який фіксує соціальний досвід людства. Ходіння на гору – прилучення до божества. Архетип гори – концепт упорядкування космосу; гора, пізніше камінь, – осереддя Всесвіту.

Поступ свідомості, подальше осмислення буття, взаємин між людьми простежується в архетипі квітки. Уявлення про квітку як центр світобудови засвідчило примирення давньої людини з власним Я. Пришивання квітів до шапок учасників весільного ритуалу означає прилучення людей до «світового дерева» та його родючості, злуку зі світобудовою з власної волі через власні дії (шлюб).

Розмаїття міфосимволів свідчить про зміщення центру світогляду. У центр світобудови перемістилися символи, що втілюють людину. Це означало, що людина почала усвідомлювати свою відповідальність за почуття, контакт зі світом і долею. Трансформація функцій архетипу засвідчила прорив людини у нові координати свого існування і мислення. Через міфи та архетипи відбувалося формування основ моралі. Намагання в межах міфології осмислити, раціоналізувати архетипні уявлення означало кризу первісного мислення, потребу логічного дискурсу при розв'язанні проблем освоєння світу [3].

Література:

1. Юнг.К. Архетипи української культури. – К.: Довіра, 1993. – С. 167-179.
2. Едінгер Е. Его і архетип / Пер. з англ. – М.: ООО «Пента Графік», 2000. – 264 с.
3. Еліаде М. Архетипи – СПб: Алетейя, 2005. – 250 с.
4. Кримський С. Архетипи укр. культури // Вісник НАН України. – № 7-8. – 2002 С. 74-87.

Хоменко В.Ю., Александровська Д.В, Броневицька А.В.,
3 курс, спец. «Промисловий дизайн», ХДАДМ

Керівник: доцент каф. українознавства Щербина Е.Б.

ЗВИЧАЇ ТА ОБРЯДИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Усе активнішим стає інтерес українського народу до своєї історії, давньої культури, способу мислення наших далеких предків. Такий інтерес цілком зрозумілий і виходить далеко за межі національні і державні. Людство, досягнувши певного рівня розвитку, звертається поглядом до власних витоків, коренів. Повернення давніх традицій і впровадження традицій новітніх – один зі шляхів державного поступу.

У духовній культурі українців здавна важливе місце посідали звичаї та обряди. Найважливіші серед них — пов'язані з одруженням, народженням дитини, похороном.

Весіллям здавна відзначали появу нової сім'ї. Одним з елементів весільного обряду було викрадення нареченої, який супроводжувався викупом нареченої. Шлюбний обряд складався із сватання, заручин і весілля. Зміст сватання полягав в укладенні попередньої угоди між представниками молодого. Після сватання, якому передували оглядини, відбувалося заручення за участю родичів наречених, яке проходило урочисто. Однією з особливостей шлюбу за українським звичаєм було вільне розлучення, з яким довго боролися церква і світська влада.

Святкування обряду народження супроводжувалося магічними діями, які мали принести дитині здоров'я, щастя, добробут. Дитину загортали у вивернутий вовною догори кожух. Обов'язковим був обряд «очищення», який полягав у ритуальному обмиванні рук водою.

З утвердженням християнства запроваджується церковний обряд хрещення дитини, оскільки вважалося, що лише після церковного таїнства хрещення вона прилучається до людського суспільства. Хрещеними батьками, зазвичай, обирали близьких родичів.

Похорон також супроводжувався певними обрядами, магічними діями, які є відгомонам давнього культу предків. У плачах-голосіннях розповідалося про тяжку втрату близьких, прославлялися їхні добрі серця, трудящі руки. Пам'ять покійника вшановували на поминках.

Обряд поховання був найбільш християнізованим. Церква запровадила обов'язкове поминання душ покійних через 9, 40 днів, а також через рік, дотримання якого стало морально-етичною нормою.

У духовній культурі українського народу значне місце посідали аграрно-календарні обряди. Вони збігалися з циклами основних сільськогосподарських робіт. Найбільші свята припадали на дні зимового та літнього сонцестояння, весняного рівнодення.

Серед низки зимових свят українців особливо виділявся період Дванадцятидення (Святки) з кульмінаційними датами 25 грудня (Різдво), 1 січня (Новий рік) і 6 січня (Хрещення).

Одним із центральних свят залишалося вшанування язичницького бога Коляди. Важливим елементом свята було колядування — поздоровлення

та добрі побажання, які висловлювалися у формі пісень-колядок. Прихід весни святкувався масляною. Великою популярністю користувалися обряди, присвячені зустрічі весни, — свято веснянки, яке відзначалось у квітні-травні кожного року.

Установлене християнською церквою на честь чудесного воскресіння Ісуса Христа свято Пасхи (Великодня) у народному вияві чітко утримувало елементи язичницької весняної ритуалістики. До них слід віднести випікання обрядового печива, фарбування яєць, весняні ігри й танці молоді.

До весняного циклу обрядовості входили так звані «русалії», які були приурочені до християнського свята Трійці, яке в народі називали «Зеленою неділею». Зберігся обряд прикрашати будинки, житлові приміщення та подвір'я гілками зеленого дерева.

Язичницьке старослов'янське свято Купала з давніх-давен відзначалося 24 червня й збігалося з літнім сонцестоянням. Серед обрядів найбільше поширення отримало плетіння вінків з різних квітів і трав, розпалювання вогнищ і перестрибування через них, купання або обливання водою, що означало очищення.

В обрядовості, віруваннях та повір'ях українців важливу роль відігравав хліб, який супроводжував людину від народження до смерті. З хлібом батько запрошував на хрестини, з хлібом йшли свататися, запрошували на весілля.

Висновки.

Побутові й календарні свята і обряди — складний фольклорний комплекс, в якому поєднуються раціональний досвід й релігійно-магічні вірування, високоестетичні традиції та пережиткові звичаї.

До складу річного аграрного кола входили зимові, весняні, літні та осінні свята, побутові обряди й звичаї. обов'язковими компонентами свят українців були обрядовий стіл, вшанування предків, передбачення майбутнього, ритуальні обходи й поздоровлення, драматичні сценки, розваги, спортивні змагання, календарно-обрядових пісень, приурочених до кожної пори року: зимові колядки та щедрівки, веснянки, купальські, трійцькі, обжинкові пісня та ін.

Література:

1. Воропай. О. Звичаї нашого народу. – 1991
2. Наулко В. Культура й побут населення України. – 1989.
3. Борисенко В. Весільні звичаї та обряди на Україні. – 1988.
4. Горленко У. Етнографія Києва й Київщини: Традиції і сучасність. – 1986.

Челомбитько Т., 4 курс, спец. ГД

Руководитель: канд. искусствоведения, профессор каф. ГД Сбитнева Н.Ф.

ПРОМЫШЛЕННАЯ РЕВОЛЮЦИЯ КАК ПРЕДТЕЧА СТАНОВЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Становление художественно-проектной деятельности было связано с развитием массового производства, технологий, прикладных наук конца XVIII века. Сегодня мы называем художественно-проектную деятельность «дизайн». Вот что говорит об этом В. Даниленко: «Современное понятие

дизайна возникло не на пустом месте. <...> Если мы будем подходить исторически широко к явлению дизайна, то нам явится укрупненное понятие о дизайне, когда оно приближается к масштабам общекультурного явления. Дизайн начнет выступать для нас как выражение общей способности человека проектировать и создавать предметное окружение» [1, с. 39].

Во время промышленной революции темпы производства возросли, а с ними и сбыт товара. Именно в этот период возникла потребность устранения разрыва между смыслом и формой предметов в связи с произошедшей сменой образа жизни. Таким образом, дизайн — это не только средство решения возникших коммерческих проблем, но и способ выражения конкретной ситуации посредством проектирования и формообразования.

Промышленная революция XVII–XIX ст. положила начало производственной эре, радикально изменив прежний способ производства. Ремесленник начал соединять в себе несколько различных профессий, которые способствовали проектированию и непосредственному исполнению своего замысла. Однако форма замысла не всегда отвечала эстетическим требованиям. В этот период произошел процесс разделения труда, что стало основой формирования художественно-проектной деятельности. Обнаружилось, что трудно добиться органичного соединения функциональности промышленных изделий с красотой и совершенной формой. Возникла потребность в новом виде профессиональной деятельности, которая смогла бы разрешить возникшие конфликты.

Первые товары машинного производства обладали различными недостатками, что было связано с новым способом производства, окончательно не освоенным. Не в состоянии изменить технологические недостатки продуктов машинного производства, начали искать средства для скрытия дефектов. Проанализировав ситуацию, изложенную в учебном пособии Н. Ковешниковой [2], можно сказать, что в связи с тем, что не всегда удавалось достичь желаемых эстетических результатов, начали использовать штампованные или печатные картинки, накладные узоры, орнаменты, накладные украшения, маскирующие неудовлетворительный вид товара. Все это было делом новых профессионалов — промышленных художников. Однако вещи становились ложными в основе, терялась не только эстетическая суть вещи, но и качества проектируемого объекта [2, с. 58].

Во время перехода к машинному производству, увеличению интереса к торговле и образованию общенациональных рынков начинает возрастать роль выставок. С 60-х годов XVIII века становятся популярными выставки торгово-промышленного характера. Эти выставки носят не только коммерческий характер, но и демонстрируют технические достижения. Международный уровень выставок способствовал стремлению сделать каждую последующую выставку лучше. Можно сказать, что этот фактор все больше заставлял размышлять не только над проектируемой функцией объекта, но и внешне видо-м, прибегая к помощи новых специалистов — промышленных художников.

Первая всемирная промышленная выставка получила название «Великая» и состоялась в Англии в 1851 году, так как эта страна считалась одной из ведущих в Европе периода промышленной революции. В первой всемирной выставке приняли участие 32 страны. Чтобы подчеркнуть важность этого

события, было сооружено грандиозное по тем временам архитектурное сооружение из стекла и металла «Хрустальный дворец». Можно сказать, что это один из важных этапов в становлении художественно-проектной деятельности, т.к. начали размышлять не только о проектируемой форме, но и смыслообразующих аспектах, которые несло это сооружение. В отличие от экспонатов выставки, описанных С. Михайловым в книге «История дизайна» [3], которые все еще находись в диссонансе внешнего вида и предполагаемой функции, «Хрустальный дворец» явился звеном, которое впоследствии привело к дальнейшему развитию художественно-проектной деятельности, отразившемуся в различных сферах проектирования [3, с. 75].

Промышленная революция и промышленные выставки дали толчок для развития художественно-проектной деятельности, именно отсюда начинается широкое обсуждение проблем формообразования и осознание всей серьезности социально-эстетических аспектов. В дальнейшем это положило начало теоретическому осмыслению дизайна как принципиально нового вида проектной деятельности. Дизайн сегодня — это функциональный анализ проблем и потребностей окружающей среды. Целью дизайнера является удовлетворение новых потребностей человека, а также эффективная организация предметной и информационной среды, так как дизайн отвечает за целостность окружающего мира.

Литература:

1. Даниленко В. Дизайн / Підручник / В.Я. Даниленко. — Харків: Видавництво ХДАДМ, 2003. — 320 с.: іл.
2. Ковешникова Н. Дизайн: история и теория / Учебное пособие / Ковешникова Н.А. — М.: Издательство «Омега-Л», 2009. — 224 с.: ил.
3. Лаврентьев А. История дизайна: учебн. пособие / А.Н Лаврентьев — М.: Гардарики, — 2007. — 303 с.: ил.
4. Михайлов С. История дизайна / Том 1, 2: Учеб. для вузов / Михайлов С. М. — М.: Союз дизайнеров России, 2002. — 279 с.: ил.

Черкашина М.В., 3 курс ПД

Науковий керівник: доцент Щербина Е.Б.

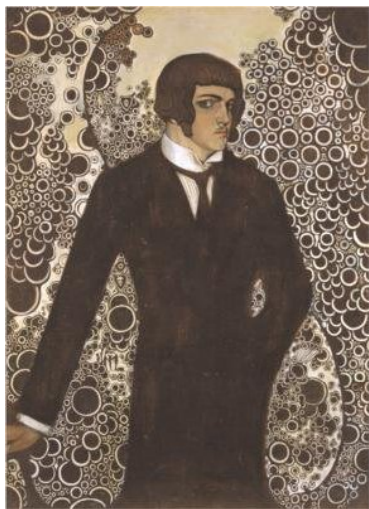
ВСЕВОЛОД МАКСИМОВИЧ ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

Всеволод Миколайович Максимович — один з найяскравіших представників течії модернізм і символізм в українському живописі.

Завдяки його творчості ми маємо змогу простежити вплив стилю модерн на нашу культуру, та споглядати еволюцію живопису, яку можна визначити як перехід від наслідування реальної дійсності, життєвої достовірності у власній авторській міфотворчості.

Мистецтво цього періоду було яскравим і в Україні. Роботи репрезентують той період, коли художники прагнули до принципової новизни образотворчих засобів, до живописних експериментів з кольором і простором, шукали свій стиль, свої теми, які дозволили б повною мірою відобразити їх особисті прагнення і світовідчуття.

Всеволод Максимович народився в Полтаві. Яскравий і самобутній художник. Про величезні картини-панно цього майстра ємко і точно написав



англійський історик Джон Боулт: «Липкі щупальця його композицій охоплюють освітлене бурштиновим світлом простір, заповнений збожеволілими Ефеб, хибними аполлонами, діонісійське німфами і сластолюбними аргонавтами».

Найвідоміші роботи художника знаходяться у фондах НХМУ і представлені на виставці «Лінія українського модерну». Це знаменитий «Автопортрет», картини «Бенкет», «Аргонавти», «Поцілунок» («Коханці»). Графічні роботи Максимовича, ілюстрації до «Падінню дому Ашерів» Едгара Аллана По і серія підготовчих малюнків, дозволяють глядачеві скласти уявлення про творчу манеру Всеволода.

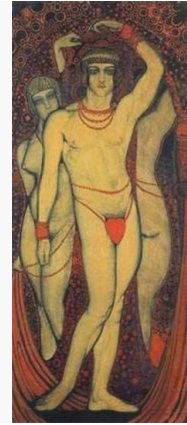
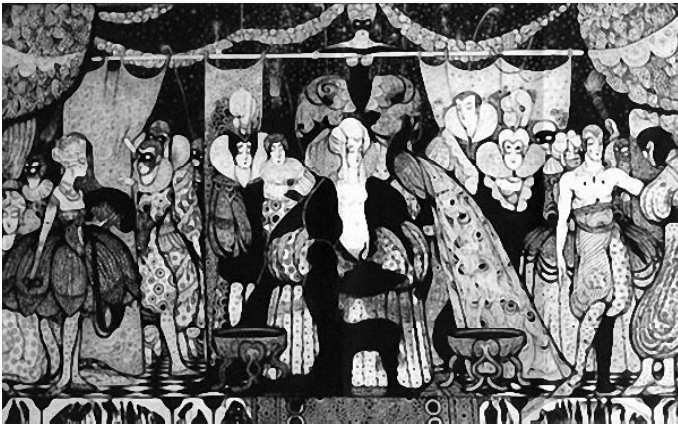
В роботах Максимовича простежується манера філігранного письма Обрі Бердслі. Проте Бердслі був художником-графіком, а Всеволод-живописець- який втілює надзвичайну пластику та орнаменталізм у дусі відомого художника, в кольорі та об'ємі. Сміливі, відверті сюжети Бердслі надихають Всеволода на зображення прекрасних людських тіл в розслаблених та природних позах, без тіні позерства.

Строго кажучи, Максимович – епігон, але його роботи трохи більше великогазових, ніж готескно-витончені образи Обрі Бердслея. На відміну від англійського метра, він віддавав явну перевагу могутнім античним фігурам, а не лицарям і дамам часів короля Артура. Можливо, Всеволоду Максимовичу атлети були ближче ще й тому, що сам він брав найактивнішу участь у змаганнях.

У своїх картинах Всеволод використовував величезну кількість художніх прийомів. Обрамлені візерунчастими рамками чи цілком вкритим дрібним узором тлом, його картини зачаровують і ніби «всмоктують» увагу глядача. Дрібновізерунчатість тла чимось нагадує нам картини австрійця Клімта Найважливішими образами для нього були образи античності. Його картини, занурені в прадавність, відновлюють архаїчний культ плодючості. На них – нескінченні гірлянди з рослинних візерунків, якими обплетені персонажі.

Мистецтво модернізму, по своїй суті абсолютне з естетичної точки зору і не вимагає смислової і ідейного навантаження. Але чутливому за натурою Всеволоду близький і зрозумілий символізм, а саме ідея про те, що нашому розуму прийнятні тільки феномени, тобто лише те, як цей предмет уявляється у сприйнятті нашими органами чуття. Безпосередньо природа предмета незбагненна. Тут людський розум блукає у темряві, і приходиться на допомогу символ. Він поклоняний висловити розумоосяжний сенс явищ, породжений прозрінням художника.

Всеволод Максимович, крім захоплення всіма цими західними тенденціями, ще й непогано знав, розумів і відчував українську традицію, зокрема



українське народне мистецтво, тому багато його картини трактовані не тільки графічною витонченою, бісерною манерою Бердслея, але і колоритом, характерним для традиційної української вишивки – червоні і чорні кольори.

Отже, Максимович об'єднує у своїх картинах символізм, модернізм та елементи Українського фольклору.

Також художник захоплюється Врубелем, що можна простежити в колірних рішеннях його картин, а також майстерні роботі з площинами. Він захоплювався цими великими художниками і з творчості кожного з них зумів витягти і розвинути основну концепцію.

У середині 1900-х Максимович брав уроки живопису у Івана М'ясоєдова. Від М'ясоєдова Максимович набрався не лише любові до мистецтва творення образів, але і до мистецтва творення тіла. Відтак юний митець став членом художньо-філософського об'єднання М'ясоєдова під романтичною назвою «Сад богів»

Як пишуть історики, «опинившись у лещатах похмурої повсякденності, Максимович прагнув будь-що-будь втілити в життя ідею життєтворчості, що проповідувалася поетами-символістами». Але на оточуючих художник справляв суперечливе враження: одним він здавався незалежним і романтичним денді, інших – насторожував незвичністю і екстравагантністю поведінки. Історики згадують навіть про його творчу манію величі у «безнадійних спробах одягатися в тогу генія».

Розквіт творчості Максимовича та створення найвідоміших його робіт припадає на період з 1912 по 1914 роки. Саме в ці роки художник написав картини «Автопортрет», «Поцілунок (Коханці)», «Бенкет» і «Карнавал».

Провал влаштованої ним Навесні 1914 року в Москві персональної виставка, не прийнятою друзями, Не розкуплені меценатами та колекціонерами, картини, підштовхнули 20-річного художника який усі емоції пропускав крізь себе, до самогубства. Митець пішов з життя, але лишив нам хай невеликий, порівняно з іншими, але ємний творчий спадок: наповнені символізму картини, перед якими можна провести в спогляданні цілий день

Довгі роки після смерті Максимовича його роботи були маловідомі, ім'я художника теж було напів забуто. Нове відкриття українського модерну і сплеск інтересу до імені Максимовича відбулися тільки в XXI столітті – завдяки виставці «Перехрестя: модернізм на Україні, 1910-1930», яка проходила в 2007 році в Чиказькому культурному центрі.

Нині роботи знаходяться в Національному художньому музеї в Києві.

Література:

1. Горбачова І. Сторінки українського модерну. Історія та сучасність. – Київ, 1990р.
2. Максимович Всеволод. Історія Полтави. – Полтава, 2000.
3. Максимович Всеволод. Каталог виставки творів. – Київ, 2007.

Черниш І.О., 3 курс, спец. «Станковий живопис»

Наук. керівник: викладач каф. українознавства Токар М.І.

ІНШОМОВНА ЛЕКСИКА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

Одним з найактивніших процесів, котрі відбуваються у сучасній українській мові, є процес запозичення іншомовних слів. Лексика будь-якої мови формується протягом тривалого часу. З найдавніших часів розвитку торгівельних зв'язків дає привід до контакту носіїв різних мов, що призводить до взаємопроникнення лексики одного народу в іншу та навпаки. Чим давнішим є запозичення, тим складніше його виявити. Нові слова підлягають активним семантичним, словотвірним, граматичним та стилістичним змінам, завдяки чому зараз нам важко уявити спілкування без цих слів. Такі слова, як «ванна», «майстер», «тютюн», «будівник», «мур», «крейда», «папір», «вишня», «огірок» давно увійшли в мову і сприймаються як цілком українські.

За давністю запозичення та ступенем засвоєння відрізняють власне запозичені слова та іншомовні. Іншомовними словами вважаються такі, котрі не втратили чужорідних морфологічних чи фонетичних особливостей. Серед них, в свою чергу, виділяють інтернаціоналізми, варваризми, екзотизми. Цікавою групою слів є варваризми, адже ці слова не зафіксовані словниками мови-носія, а тим більше словниками мови у котру потрапляють. Варваризми не освоєні мовою, хоча згодом можуть у ній закріпитися (хеппі енд, окей і т.д.). Звичайно, більшість існуючих зараз іншомовних слів були запозичені та освоєні разом з річчю, явищем, поняттям і т.д. Та все ж велика кількість й таких, котрі не увійшли до широкого вжитку, це зокрема слова професійного спрямування, терміни, специфічно книжкові слова, інші.

Дослідники відзначають, що загальне число всієї запозиченої лексики в українській літературній мові не перевищує десять відсотків, серед них відсоток запозичень зі старослов'янської мови не більший десяти, а греко-латинських, західноєвропейських та інших – близько чотирнадцяти. Грецькі слова почали входити в українську мову ще до прийняття християнства. Але переважна більшість з них прийшла до нас через старослов'янську мову саме після прийняття християнства: ангел, апостол, Біблія, вівтар, ладан, псалом, ідол, і т.д. Більш пізні запозичення з грецької пов'язані з розвитком освіти, науки, політичним життям. Загалом для грецизмів є характерними такі елементи: авто-, анти-, мікро-м, макро-, архі-, ізо-, пан-, філ, -фоб.

Цікавою групою є латинізми, адже кожен латинізм має свою, індивідуальну історію входження у мову. За результатами досліджень встановлено, що сучасна українська літературна мова містить понад 3 тисячі латинізмів.

Англiцизми значною мірою вплинули на формування молодіжного сленгу. Наприклад, відносно нове слово «інтернет», котре донедавна було іношомовним, швидко увійшло до широкого вжитку (звісно завдяки швидкому зростанню користувачів самої всесвітньої мережі), але слово «інет», котре утворене словотвірним способом скорочення, є сленгом. Сленгові слова зазвичай називають поняття, назви яких вже є вживаними в літературній мові: хай («Hi» – привіт), ок (скорочення від варваризму «окей»)–«Окау»–добре), бейба («Baby» – дитинча, крихітка; зазвичай використовується у зверненні до дівчини), гьорла («Girl» – дівчина), шузи («Shoes» – взуття), хавер («Hair» – волосся), лук («Look» – погляд, зовнішній вигляд, вживається у значенні «комплект одягу»), юзати («use» – використовувати). Цікавою є точка зору Є.Карського, котрий пропонував «не звертатися до іношомовних слів, коли є більш точні і зрозумілі власні». Більш кардинальною є думка І.Нечуй-Левицького, за котрим іношомовні елементи мають право на вживання лише за умови відсутності аналогу слова чи поняття у власній мові.

Отже, формування мови – дуже складний багатівіковий процес, котрий триває і нині. Лексика української мови неоднорідна за походженням. Наразі гострим є питання доцільності вживання чужомовних слів. Звичайно, вмотивованим і закономірним є вживання тих слів, котрі не мають аналогів в українській мові, термінів і т.д. Але що на рахунок таких, іноземні варіанти яких є синонімами власних (краєвид – пейзаж – ландшафт)? Це питання досі є відкритим.

Література:

1. Бодик О.П., Рудакова Т.М. – Сучасна українська літературна мова. Лексикологія. Фразеологія. Лексикографія. Навч. посіб. – К.: Центр учбової літератури, 2011. – 416с.
2. Бережницька Х.Б. Молодіжний сленг як своєрідний засіб вербалізації явищ буття / Студентські наукові записки. Серія «філологічна». – Острого: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2011. – 236 с.
3. Юшук І.П. Українська мова. Підручник. – К.: Либідь, 2004. – 639 с.

Chyryva Anna, 5th year student the Faculty of Fine Arts

Scientific adviser: Kuznetsova V.M.

PARAMETRICS DESIGN

Parametricism is a style within contemporary architecture and design, including urban design, architectural design, interior design, and furniture design. Its impact is now also witnessed in product design and fashion design. Parametricism implies that all elements of the design become parametrically variable and mutually adaptive.

The term 'Parametric' originates from mathematics (Parametric equation) and refers to the use of certain parameters or variables that can be edited to manipulate or alter the end result of an equation or system. Parametric design is not a new concept and has always formed a part of architecture and design, but is it a new

art style. First parametrics is a design method. Designers are using software such as: Catia, Autodesk 3DS Max, Autodesk Maya, Grasshopper 3d, Autodesk Revit, Autodesk Dynamo.

Parametricism co-evolved with the global shift from the Modernist era of Fordism (mass production) to the Post-Fordist era (mass customization) of contemporary global society. Patrik Schumacher writes about parametricism: “This style has been developed over the last 15 years and is now claiming hegemony within avant-garde architecture. It succeeds modernism as a new long wave of systematic innovation. The style finally closes the transitional period of uncertainty that was engendered by the crisis of modernism and that was marked by a series of episodes including Postmodernism, Deconstructivism, and Minimalism. Parametricism is the great new style after modernism. The new style claims relevance on all scales from architecture and interior design to large scale urban design.”

Parametricism introduces new living (dynamic, adaptive, variable), geometric objects of parametricism – splines, buds, as fundamental geometric building blocks for dynamic systems, such as the “hair”, “drops” etc.

Parametricism – a new direction for Ukraine. Laboratories are functioning in Dnipropetrovsk and Odessa. In Kharkov a creative laboratory Dasein project develops design, architecture and generative art in parametric. Parametrics is a topical and contemporary style of design, and its study requires special attention.

References:

1. Lynn, Greg. «CCA - Archeology of the Digital.» CCA RSS. Accessed April 13, 2015.
2. Parametricism – A New Global Style for Architecture and Urban Design. Patrik Schumacher, London 2008. Published in: AD Architectural Design - Digital Cities, Vol 79, No 4, July/August 2009, guest editor: Neil Leach, general editor: Helen Castle.
3. Schumacher, Patrik. “11. Parametricism - The Parametric Paradigm and the Formation of a New Style.” In *The Autopoiesis of Architecture, Volume II A New Agenda for Architecture*. Hoboken: JohnWiley&Sons, 2012.

Чистікова К. О., 5 курс, спец. «Дизайн інтер'єру»

Керівники: викл. Каф. «ДІ» Кривуц С. В., Підлісна О.В.

ВИКОРИСТАННЯ ДЕРЕВИНИ В АВТОРСЬКИХ ВИРОБАХ ДИЗАЙНЕРІВ

Навколишня природа активно впливає на тенденції в дизайні інтер'єру. Коли йде мова про створення стильного оформлення інтер'єру, використання екологічних матеріалів – завжди вірне рішення. Переваги меблів з натурального масиву дерева складно переоцінити: і справа тут не тільки в естетичній складовій, але і у високих експлуатаційних якостях. Розглянувши дизайнерські вироби різних країн світу, а саме Грех Классен, Хілла Шаміа, Джозефа можна зробити висновки, що деревина не здає перших позицій. Дизайнери завжди шукають новий підхід у обробці деревини, та міксують і з'єднують деревину з іншими матеріалами.

Наприклад, Грег Классен створив унікальну колекцію предметів інтер'єру, перебуваючи під враженням від видів узбережжя Тихого океану на північному заході Америки (Рис.1). Химерні дерев'яні берега дизайнер поєднав за допомогою скляних фрагментів ручної роботи. Матеріалом для ви-



Рис.1



Рис.2

робництва своїх незвичайних столів Грег обрав деревину, яка має ушкодження у вигляді ерозії і не може використовуватися в меблевій промисловості. Додавши до деревини складний, витіюватий малюнок зі скла, що повторює нерівності дерева, він отримав самі справжні об'ємні річки з обривистими берегами і блакитним прозорим руслом. [1]

Промисловий дизайнер Хілла Шаміа створила своєрідний сплав у своїй новій розробці «AluminumandWood». Це меблі, в яких дерево не втрачає своєї природності і складає разом з алюмінієвою основою єдине ціле. Процес припускає заливку гарячого алюмінію в форму, в якій уже знаходиться дерево, яке не призначене для меблевої промисловості. Коли конструкція застигає, на ній виразно проявляються плавні переходи ліній і неповторність нерівних країв. Таким чином виходить начебто дерев'яний предмет, але при цьому він і алюмінієвий (Рис. 2). Технологія створення незвичайних предметів інтер'єру є настільки ж дивовижною, наскільки незвично виглядають готові елементи колекції. Добре окреслена прямокутна форма підкреслює відчуття штучної форми. В той же час такий вироб надійно зберігає пам'ять про головне в природному матеріалі.[2]

Дизайнери світу все частіше почали використовувати деревину з виробничого відбракування та спеціально підкреслювати не ідеальність матеріалу, проявляючи всі його недоліки. Це дозволяє зберігати більшу кількість дерев та створювати майже безвідходне виробництво.

Предмети меблів, створені таким чином, чудово вписуються в рішення дизайну житлових інтер'єрів, побудованих на принципах екодизайну, підкреслюють образ живої природи в штучному середовищі.

Література:

1. Бартолуччи Б., Лэнг Хо. Американські сучасні меблі. Сундук дизайнера, 2013. – 115 с.
2. «Союз металу і дерева в дизайнерських меблів» [Електронний ресурс]: 2014р. – Режим доступу: <http://fototelegraf.ru/>

Чистюхіна С.Б., 3 курс, спец. «СЖ»

Керівник: викладач каф. українознавства Токар М.І.

МЕТАФОРА ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Метафора посідає надзвичайно важливе місце в розумовому процесі та мові, виступаючи одним зі способів відображення мовної картини світу всього народу чи – в поетичному тексті – елементом відображення художнього світу митця.

Мета цієї статті — звернути увагу на різноманітність художніх прийомів в творах українських письменників. Існує безліч чудових висловів, якими українські митці користувались для опису природи та якостей людини, у статті наведені лише деякі з них.

З давніх-давен людство із захватом дивилося на небо. Люди відчувли в ньому щось величне, незбагненне, тому і письменники щедро наділили його епітетами і метафорами. В їхніх творах небо постає і галявиною, і полониною, дзвоном небес, дахом світу тощо. Наприклад: *«Над ними розстелилось небо, ся **полонина небесна**, де випадають зорі, як білі овечки»* (М. Коцюбинський).

Уявлення про небо як поле, а про місяць і зорі як пастуха та овець належать до найдавніших традиційних вірувань українського народу, що широко представлені, наприклад, у загадках: «Поле не міряне, вівці нешитані, пастух рогатий», «Толока не міряна, череда не лічена, пастух не найманий».

Хмари в художніх текстах постають, як бескиди, кучугури, лахміття, начоси, намет, рушники і т.д. Наприклад: «Далеко над степом бродили кошлаті начоси хмар» (Г.Тютюнник). *«На хмарних **рушниках** зоря квітки виводить»* (В.Сосюра).

У процесі еволюції художньої свідомості й поетичного мислення митці поступово переходили від зображення людини до вираження її внутрішнього світу, осмислення його у зв'язку з природою та суспільством. Концепти внутрішнього світу людини, а також тіла, його частин і функцій, життя, смерті, долі постійно перебували в центрі метафоризаційних процесів в українській літературі. Традиційним для цих процесів було використання образів з природи. «У мене на столику проліски стоять, у хаті рожеве світло, а в серці **провесна...**» (Леся Українка).

Як наслідок відображення анімістичного погляду наших предків на природу сформувалась персоніфікація, що як мовностилістичний засіб, за одними поглядами, становить різновид метафори, за іншими – окремий троп або стилістичну фігуру. У фольклорних творах знаходимо вислови, котрі ми схильні кваліфікувати як метафори-загадки. Наприклад: «Кроковее колесо вище тину стояло, много дива видало». Це жовте колесо – сонце; сонце дивиться зверху й бачить багато дива...». Зміст подібних одиниць нерідко «відгадано» в тексті: «Що чорний шовк – то коса твоя, калинонька – то краса твоя, пісок жовтий – то слеза твоя».

Близькі до названих засобів метафори-алегорії, в яких абстрактні поняття втілено в конкретних образних назвах. Традиційні алегоричні одиниці

найчастіше використовують у казках і байках. Чимало алегоричних висловів ужито в дитячих, жартівливих піснях, напр.: «Ой се ж лежить комарище, славного війська козачище».

Отже, метафоричні образи в українській літературі різноманітні за формою й семан-тикою. Найбільше одиниць стосуються слова-поняття людина. Особливі різновиди цих тропів – метафори-персоніфікації, метафори-загадки, метафори-алегорії, а також метафори-образні картини.

Література:

1. Кравець Л. Динаміка метафори в українській поезії ХХ ст. : монографія / Лариса Кравець. – К. : ВЦ «Академія», 2012. – 416 с.
2. Діброва. О. Метафоризація образу людини в мовно-поетичній площині Бориса Олійника.
3. Гуцуляк Т. Художня метафора як джерело формування синонімічних засобів української мови. —« Філологічні науки». – 2013. – Книга 1

Швейкина В.А., 2 курс, спец. «Промышленный дизайн»

Руководитель: профессор Наталуха И.Н.

ЗНАНИЕ ПЛАСТИЧЕСКОЙ АНАТОМИИ ДЛЯ ПОСТРОЕНИЯ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Центральным и наиболее сложным видом учебного рисунка является рисунок человека. Из всего многообразия природных форм человеческое тело обладает наиболее совершенной и сложной организацией. К рисунку человеческой фигуры обычно предъявляются особо строгие требования.

Основой грамотного рисунка является знание анатомии человека. Пластическая анатомия изучает внешнюю форму тела человека и те особенности его внутреннего строения, которые ее обуславливают.

Скелет нужно осознать графически, т. е. уметь представить и нарисовать его внутри фигуры. Он является остовом фигуры и играет первостепенное значение в определении пропорций и движения. Некоторые части скелета могут служить отправными ориентирами при построении фигуры человека: яремная ямка, лобковое сочленение, верхние края подвздошного гребня тазовых костей (две парные точки), большие вертела бедренных костей, коленные чашечки, лодыжки (внутренние и наружные), пяточные кости и концы пальцев. Пропорции рук устанавливаются отметкой головок плечевых костей, локтя и нижних головок локтевых костей. В кисти руки опорными точками являются выступающие косточки суставов и концы пальцев. Опорных точек можно было бы указать и больше, но для охвата фигуры в целом можно ограничиться и этими

Рассмотрим этапы рисования гипсовой анатомической фигуры человека.

Необходимо поставить фигуру в положение, которое соответствует точке зрения рисующего. Определяя композицию и размер рисунка на листе, намечаем верхнюю точку фигуры (макушку) и нижнюю точку стопы. Далее легкими линиями делаем обобщенный набросок фигуры в заданной позе. Набрасывая ее общую массу, намечаем изгибы главной линии движения всего тела.

На передней поверхности фигуры главная линия идет от яремной ямки, проходит вдоль оси грудины, по середине живота и лобка, по внутренней поверхности опорной ноги к лодыжке. Сзади главная линия идет вдоль позвоночного столба, от седьмого шейного позвонка, через крестец, меж-годовалый разрез, вдоль внутренней поверхности опорной ноги и внутренней поверхности лодыжки.

Определив движение с помощью главной линии, фиксируется положение опорной ноги, наклон таза, наклон плечевого пояса и грудной клетки.

Затем уточняется движение и членение торса, как наиболее сложной и массивной части фигуры. На этой стадии также необходимо наметить оси основных объемов верхних и нижних конечностей, которые расположены не по прямой линии, а под углом друг к другу.

Найдя пропорции фигуры (головы, шеи, грудной клетки с плечевым поясом, таза и конечностей) по высоте и ширине, намечаются границы поверхностей мышц.

Учитывая освещение, осуществляется переход к моделировке формы линией и тоном. Больше всех освещена грудная клетка, голова, верхняя часть таза и бедро согнутой ноги. Тени залегают в нижней части живота, паховых складках, области шеи и коленных суставов, особенно у согнутой ноги.

На завершающей стадии рисунка следует обобщить обилие мышечных форм, выделить главные части тела, стремиться к выразительности пластики фигуры в целом.

Таким образом, можно сказать, что знание анатомии является очень важным аспектом при построении фигуры человека, без которого обойтись невозможно.

Интернет-ресурсы:

1. <http://atlanticrus.ru/>
2. <http://bakemono.ru/>

Швейкина В.А., 2 курс, спец. ПД

Руководитель: доц. кафедры инж.-технических дисциплин Галушка О.А.

ПЕРСПЕКТИВЫ АЛЬТЕРНАТИВНЫХ ТОПЛИВ

Цель данной статьи состоит в анализе различных видов альтернативных топлив и определение нескольких наиболее перспективных для использования в будущем.

Рассмотрим некоторые из существующих топлив:

1. Водород

В основном получают водород путем парового риформинга природного газа: например, метан при очень высоких температурах (около 900°C) в составе никелевого катализатора начинает реагировать с паром.

Плюсы: Экологичность

Минусы: Высокая температура горения; отсутствие инфраструктуры при активных разработках.

Оценка экологичности: Высокая.

2. Электричество

Литий-ионные батареи по принципу действия являются такими же, какие установлены в сотовый телефон или ноутбук. Они заряжаются достаточно быстро и работают дольше. Батареи можно заряжать, подключив машину к обычной розетке.

Плюсы: Экологичность; маленький объем двигателя; бесшумность; доступность источников питания.

Минусы: Низкий пробег на одном аккумуляторе; долгая зарядка аккумулятора. Оценка экологичности: Высокая.

3. Этанол

Этанол часто добавляют в бензин в летнее время, чтобы помочь сократить вредные выбросы. Этанол, на самом деле, является одним из видов алкоголя, произведенного из растительного материала. В Соединенных Штатах он обычно производится из кукурузы, в то время как в других странах, например, в Бразилии, его делают из сахарного тростника.

Плюсы: Хорошая возгораемость.

Минусы: Практически невозможность использования зимой; удорожание сельхозпродуктов; Оценка экологичности: Средняя.

4. Сжатый природный газ

Метан — горючий газ, который является основным компонентом природного газа. Если заправлять автомобиль метаном при атмосферном давлении, то для равного с бензином количества топлива понадобится бак в 1000 раз больше. Следовательно, необходимо увеличить плотность газа. Это можно достичь сжатием метана. Для хранения газа в таком состоянии используются специальные баллоны, которые устанавливаются на автомобилях.

Плюсы: Высокий КПД; нетоксичность; экономичность.

Минусы: Опасность нахождения баллона под высоким давлением в автомобиле; самая низкая сжимаемость при охлаждении.

Оценка экологичности: Средняя.

5. Сжатый воздух

В таком типе машины воздух сжимается в трубах высокого давления. Двигатель на сжатом воздухе использует расширение сжатого воздуха, поступающего из трубки высокого давления для привода поршней двигателя.

Плюсы: Лучшая экономичность, нежели в электромобилях.

Минусы: Низкая эффективность.

Оценка экологичности: Высокая.

6. Солнечная энергия

Солнечный автомобиль является обычным электромобилем с питанием от солнечной энергии, получаемой от солнечных батарей на автомобиле. Однако, солнечные батареи не могут в настоящее время быть использованы для прямого питания двигателя машины из-за недостаточности мощности, но они могут быть использованы для расширения диапазона питания и экономии электроэнергии от аккумуляторов.

Плюсы: Практически нулевая стоимость; экологичность.

Минусы: Большая требуемая площадь для потребления энергии батареями.

Оценка экологичности: Высокая.

7. Диметиловый эфир

ДМЭ разрабатывается как синтетическое биотопливо второго поколения (BioDME), которое может быть изготовлено из лигноцеллюлозной биомассы, и в настоящее время наиболее активно его использует автоконцерн Volvo.

Плюсы: Высокое цетановое число; Экологичность.

Минусы: ---

Оценка экологичности: Умеренно высокая.

8. Водоросли

По сути принцип работы двигателя на водорослях основывается на гниении этих водорослей, в результате которого выделяется метан, который используется в качестве основного топлива для приведения в движение машины.

Плюсы: Экологичность.

Минусы: Требуются определенные условия для выращивания водорослей.

Оценка экологичности: Высокая.

Таким образом, сравнив различные виды топлив, можно сделать определенные предположения на счет их будущего использования. Сделав предположение о том, что в будущем человечество будет всецело за использование наиболее экологичных топлив, можно выделить из вышеприведенного списка такие топлива, как водород, электричество, сжатый воздух, солнечная энергия и водоросли. Если выбрать три наиболее перспективных, это, скорее всего, будет электричество, водород и солнечная энергия.

Предположений может быть множество, но какому пути развития пойдет данная сфера станет известно только в будущем.

Интернет-ресурсы:

1. <http://howcarworks.ru/>
2. <http://www.sumygazmash.com/>

Шевчук А.В., 2 курс, спец. МД

Керівник: ст. викладач Онищенко Т.І.

AFTER EFFECTS. ЕФЕКТИ ДЕФОРМАЦІЇ

Эффекты деформации — одни из основных эффектов в After Effects. За помощью них мы можем створити цікаві ефекти і анімувати їх.

Каждый из эффектов деформации можно использовать для деформации (трансформирования) изображения.

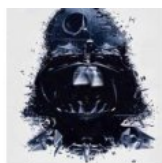
Besier warp. Надає форму зображенню, переміщаючи замкнуту криву Безье вздовж краю шару. Позиції вершин і дотичних визначають розмір і форму вигнутого відрізка. При перетягуванні цих точок змінюється форма кривих.

Bulge. Деформує зображення навколо заданої точки, через що воно здається опуклим. Можна змінювати радіус опуклості, глибину, пологість стінок купола і згладжування.

Corner pin. Деформує зображення шляхом зміни положення кожного з чотирьох кутів. Цей ефект використовується для розтягування, стиснення, нахилу або скручування зображення або для імітації перспективи.



Besier warp



Bulge



Corner pin

Displacement
map

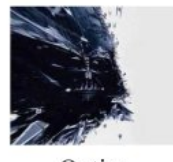
Liquify



Magnify



Mash warp

Optics
compensation

Displacement map. Деформує шар шляхом зміщення пікселів по горизонталі і по вертикалі з урахуванням значень кольору пікселів.

Liquify. Дозволяє зміщувати, повертати, збільшувати і стискати області в шарі. Деформація зосереджена в центрі області кисті, і ефект дії інструменту посилюється при неодноразовому перетягуванні в даній області, а також при натисканні кнопки миші. Можна обмежити область шару за допомогою маски області фіксації.

Magnify. Збільшує зображення цілком або частково. Цей ефект може виконувати функції збільшувального скла, що знаходиться на області зображення, або його можна використовувати для масштабування всього зображення, виходячи далеко за межі масштабу 100%, без шкоди для якості.

Mash warp. Застосовує на шарі сітку виправлень по Безьє, яку можна використовувати для деформації областей зображення.

Mirror. Розділяє зображення уздовж по прямій і відображає одну його сторону на іншу.

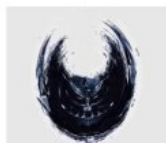
Offset. Виконує панорамування зображення в межах слою. Візуальна інформація, витіснена за межі з одного боку зображення, відображається на іншій стороні.

Optics compensation. Використовується, щоб додати або видалити деформацію об'єктиву камери.

Polar coordinates. Цей ефект забезпечує несподівані і нестандартні деформації, які можуть змінюватися залежно від зображення та вибраних елементів управління.

Reshape. Перетворює одну форму в іншу на тому ж самому шарі, перетягуючи як його містить. Зображення деформується відповідно до форми нової області. Можна створити або імпортувати до трьох масок, щоб задати область, яку потрібно деформувати: вихідна маска, кінцева маска і маска кордону.

Ripple. Створює зовнішній вигляд тремтіння на вказаному шарі за рахунок руху від центральної точки концентричними колами. Це нагадує ефект



Polar coordinates



Reshape



Ripple



Smear



Spherize



Twirl

Turbulent
displace

Wave warp

кіл на воді від кинутого камінця. Також можна вказати, що це тремтіння рухається від центральної точки.

Smear. Використовується для визначення області в межах зображення і його подальшого переміщення в нове місце, розтягування або змазування із зовнішньої частини зображення. Використовуються маски, щоб визначити бажану область деформації.

Spherize. Деформує шар шляхом огортання області зображення навколо сфери.

Transform. Цей ефект доповнює властивості трансформування, доступні для кожного з шарів на панелі «Таймлайн».

Turbulent displace. Використовує фрактальний шум, щоб створити турбулентні деформації в зображенні. Наприклад, його можна використовувати для створення води, кривих дзеркал і прапорів, що розвиваються.

Twirl. Деформує зображення шляхом повороту шару навколо центру. Зображення спотворюється більш різко в центрі і по краях.

Warp. Використовується для деформування шарів.

Wave warp. Створює хвилі різної форми і розмірів.

Література:

1. Adobe After Effects 6.0: Видеомонтаж видеокomпозиций, спецэффекты, создание.

Шилимов Н., 4 курс, спец. ГД

Руководитель: канд. искусствovedения, профессор каф. ГД Сбитнева Н.Ф.

ПОЛЬСКАЯ ШКОЛА ПЛАКАТА В СОВРЕМЕННОМ ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Польская школа плаката — весьма значимая страница в истории развития мирового графического дизайна. На фоне развития цифровых технологий и по сути безграничных возможностей компьютерной проектной деятельности наблюдается отход от уже привычных и надоевших форм изображения и поиск новых, более выразительных и лаконичных средств проектирования.

Это способствует возвращению к старым принципам и стилистическим особенностям изображения, передачи информации, таким, которыми оперировала Польская школа плаката.

Понятие «Польская школа плаката» применяется для обозначения направления в плакатном искусстве Польши, берущем начало с конца 1940-х годов. Сама же «Школа», открытая в 1960-х годах, берет свое начало с лаборатории плаката в Варшавской академии изящных искусств, организованной Г. Томашевским [1]. Генрих Томашевский с двумя своими коллегами — графиками Т. Треповским и Э. Липинским во второй половине 1940-х годов внесли существенные изменения в стилистику и подход к проектированию плаката. Не стоит забывать, что в Польше плакат долгое время был сродни афише и выполнял сугубо коммерческие функции, информируя. Во время Второй мировой войны в связи с появлением новой власти плакаты носили в основном пропагандистский характер. И лишь в 1947 году вышеупомянутым художникам предложили работу в сфере киноплаката.

Заказчиком было Государственное предприятие по распространению кинофильмов «Фильм польский». Художники приняли это приглашение на тех условиях, что их работы не будут подвергаться никакой цензуре, и агентство на удивление легко согласилось, предоставив им полную творческую свободу. Почувствовав неограниченность в творчестве, художники в первую очередь отказались от портретно-иллюстративного способа проектирования, они создавали авторскую графику, направленную продемонстрировать не лица актеров, а передать атмосферу фильмов. Т. Треповский, Г. Томашевский и Э. Липинский составили своеобразный авангард и быстро нашли продолжателей — графиков, которые тоже хотели делать плакаты, предлагая свой собственный изобразительный язык [2].

Еще одной важной чертой стилистики Польской школы плаката являлась ручная, живописная графика. В то время, когда во всем мире активно развивалась эра технологий, польские представители плакатного искусства не использовали последние технологические достижения и демонстрировали свое живописное и графическое мастерство. Отчасти данный отказ был обусловлен тяжелым экономическим состоянием Польши и отсталостью материально-технической базы. Вместо наборной типографики в плакате использовались рисованные шрифты и экспрессивная каллиграфия. Фотографию заменила иллюстрация, что позволило работать с огромным количеством различных графических материалов: карандаш, мел, акварель, пастель, аппликация, коллаж и пр. В основу польских плакатов легла метафора, благодаря которой каждый художник подчеркивал свою индивидуальность и авторскую уникальность не только графически, но и за счет смысловой нагрузки, которая отображала видение конкретного художника [1].

В 90-х годах польский плакат был подвержен еще одним радикальным изменениям. После 1990 г. новые дистрибьюторские фирмы практически отказались от авторского графического плаката в пользу банальных фотоматериалов. Театральные, выставочные или общественно-политические плакаты тоже печатались, но их было значительно меньше, чем когда-то. Но несмотря на значительное сокращение тиражирования, польский плакат остается ак-

туальным и по сей день. Изменилась техника и объём тиражирования плаката, отходят в прошлое офсетные плакаты, печатанные большим тиражом, его теснит цифровая печать. Но это вовсе не значит, что польский плакат утратил свое качество и самобытность. Благодаря современным технологиям сократился путь от дизайна к печати. У художников появились новые возможности в проектировании, поистине безграничные [3].

В польском плакате, несмотря на изменения технологий проектирования, ключевое место по-прежнему занимает метафора и авторское восприятие мира художником. Сохраненная неотразимость, самобытность и символизм польского плаката ярко прослеживается в работах М. Адамчика. Его постеры впитали в себя дух старой школы польского плаката, но он не просто переносит старые техники проектирования на новый лад, он вносит свою новизну, активно использует наборные шрифты, объединяя их в прекрасные типографические композиции. Стилистика, основные приемы и принципы изображения в современном польском плакате являются идентичными, как и в плакатах 1950–70-х годов [4].

Втечение истории Польская школа плаката формировала эстетику и принципы проектирования для последующего польского графического дизайна. Многие дизайнеры вдохновляются стилистикой польского плаката. Непринужденность и идея авторского индивидуализма, пропагандируемая этой школой, позволяет современным польским дизайнерам создавать уникальные, неповторимые работы.

Литература:

1. Плавинська П. Генрих Томашевский: [Электронный ресурс] / Плавинська Полина // Behance. – 2014. – 6 февраля. – Режим доступа: <https://www.behance.net/gallery/14347731/Henryk-Tomaszewski>, – Загл. с экрана.
2. Аптер А. Стилистичні тенденції у графічному дизайні і рекламі: [Электронный ресурс] / Артур Аптер // Научная конференция. – 2013. – 18 ноября. – Режим доступа: <http://int-konf.org>, – Загл. с экрана
3. Кшемяновская С. Скромное обаяние плаката / Беседа с Петром Домбровским — владельцем крупнейшей частной коллекции польского плаката: [Электронный ресурс] Сильвия Кшемяновская. – 2012. – Режим доступа: <http://www.novpol.ru>, – Загл. с экрана
4. Дидо К., Дидо А. Польский плакат 21 столетия / Кшиштоф Дидо, Агнешка Дидо – Варшава, 2006. –320 с.

Шишко Д.А., 3 курс, спец. «Реставрация станковой и монументальной живописи»
Руководитель: доцент каф. социально-гуман. дисциплин Бильдер Н. Т.

ПСИХОЛОГИЯ ОБЩЕНИЯ: ПРИМЕНЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ПОВЫШЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В процессе преподавательской деятельности в художественных учебных заведениях разного уровня – от дошкольного, до высших учебных заведений, в частности, для преподавателей младших классов, важно знать и уметь применять техники влияния на поведение учащихся с целью повышения эффективности учебной деятельности. В связи с этим, для преподавателя становится актуальным изучение поведения учащихся и методы влияния

на их поведение, которые могут быть применены в педагогической технологии преподавателя. Наша работа посвящена изучению данной проблемы, поскольку эта тема мало изучена в сфере преподавания художественных дисциплин.

Зарубежные исследователи уже давно изучают проблему межличностного взаимодействия: Р. Вердербер в популярной форме описывает примеры применения некоторых методов влияния для достижения эффективного взаимодействия между педагогом и учеником [2]. Также этим вопросом занимался Р. Бернс [1].

Роберт Чалдини в своем труде «Психология влияния» выделяет шесть основных категорий тактик влияния, применяемые в любой сфере человеческой деятельности. Проанализировав данные категории, можно выделить несколько действенных для преподавания методов влияния, которые могут быть успешно применены в педагогической практике: правило благорасположения, принцип влияния авторитета, принцип социального доказательства, принцип взаимного обмена.[3].

Для преподавателя важной задачей является заинтересовать учащихся в учебном процессе, чего можно достигнуть путем урегулирования взаимоотношения между учащимися, применив правило благорасположения.[3]. Возможно также использование и вышеперечисленных автором принципов техники влияния. Поскольку учащиеся в художественных учебных заведениях осваивают техники и приемы профессиональной деятельности под руководством педагога – практика, то возможно использовать принцип авторитета.[3]. А если ученики часто применяют (увы, не только в начальных классах...) выражение: «...а Я так вижу», актуальным будет использование метода социального доказательства, который заключается в приведении примера существования правил, и грамоты рисования выработанных на протяжении долгих лет и успешно применяемых многими мастерами.[3].

Принцип взаимного обмена может быть использован так: работа ребенка взята на выставку, при условии того что она будет нарисована грамотно, что в свою очередь склонит ученика к более внимательному, логичному построению работы, мягко навязанного педагогом, без ощутимых конфликтов.

Таким образом, рассмотрев некоторые аспекты проблемы повышения эффективности межличностного взаимодействия, можно сделать вывод: важно знать и уметь применять в педагогической практике технологии влияния на учащихся младших классов художественных учебных заведений, что сведет к минимуму возможность деструктивных конфликтов.

Будущие преподаватели художественных дисциплин могли бы на практике освоить применение современных технологий управления поведением на практических занятиях по дисциплине «Основы психологии и педагогики».

Литература:

1. Бернс Р. Развитие Я – концепции и воспитание./ Р. Бернс — М., 2000. — 368 с.
2. Вердербер Р. Психология общения. Тайны эффективного взаимодействия. /Р. Вердербер — М., 2003. — 320 с
3. Чалдини Р. Психология влияния./Р. Чалдини — СПб.: Питер, 2001. — 288 с.: ил.

Шишко Д.А., 3 курс, проф. спрямування «РСМЖ»
Керівник: викладач кафедри українознавства Токар М.І.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО: НАРОДНИЙ МИТЕЦЬ ЧИ ПРОВІСНИК НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ?

Перш за все хотілося б розібратися з дефініціями: народний митець – існує декілька лексичних значень слова «митець» наприклад: особа, яка займається мистецтвом, зокрема професійно. Але в контексті даного питання, ми розуміємо цей термін як щось більш ширше, а саме людина, яка уособлює собою народний дух, є символом народу.

Під національною ідеєю розуміємо, насамперед, усвідомлення етносом себе як окремої нації, зі своїми особливими, національними інтересами. Як правило, це усвідомлення приходить до національної еліти, і надалі пропонується нею суспільству. Формат національної ідеї знаменується певним етапом у формуванні нації (в даному випадку – української) і безпосередньо пов'язаного з цим національного руху.

Як бачимо, вказані дефініції не є антагоністичними. Більше того, саме визнані митці нерідко стають провісниками національної ідеї, особливо для так званих “недержавних народів”. Як приклад можна згадати деяких сучасників Т.Г. Шевченка. Важко заперечувати роль у формуванні національної самосвідомості Адама Міцкевича для поляків, Шандора Петефі — для угорців, Павла Йозефа Шафарика — для чехів і словаків. З останнім до речі листувався Шевченко і саме йому присвятив поему “Сретик”.

Факти біографії Тараса Григоровича загальновідомі. Він народився 25 лютого (9 березня за новим стилем) 1814 р. у с. Моринці, у родині кріпаків. Невдовзі по смерті батьків стає “козачком” у поміщика Енгельгарда, який помітив митецький талант Шевченка і хотів зробити його власним художником. Проте 1838 р. завдяки видатним діячам російської культури Шевченку вдалося звільнитися від кріпосної неволі. Він активно займався мистецтвом, а після виходу збірки “Кобзар” слава Шевченко як поета суттєво перевищила його славу художника. І хоча його пряму причетність до таємного товариства доведено не було, Шевченко отримав найжорстокіше, порівняно з іншими покарання: засланий у солдати у Оренбурзький корпус із заборобою “писати й малювати”. Лише 1858 р. Шевченко повернувся із заслання до Санкт-Петербургу, де і помер 10 березня 1861 р. Саме завдяки творчості Шевченка остаточно сформувалася українська літературна мова.

Отже, найбільш вагома спадщина Тараса Григоровича — його літературна творчість, насамперед — поезії. Проте, вочевидь, годі й сподіватися знайти якусь цільну ідеологічну концепцію в художніх творах. Кожний великий митець саме тому і є таким, бо кожний знаходить у його творах щось своє, те, що відповідає власним думкам. Зрозуміло, творчість відображає світогляд митця, проте не завжди можна з певністю стверджувати, чи дійсно свої власні думки викладає автор у слова героїв, навіть коли говорить від першої особи. А якщо навіть так, чи є це його принциповою позицією, або ж — мінливою рефлексією?

Усе це варто враховувати і при аналізі творчості Шевченка. Безумовно, він прагнув волі для свого народу, засуджував будь-яку деспотію, але якою саме уявляв омріяну “сім’ю вільну нову”? До того ж, знов-таки, як у багатьох великих митців, у Шевченка можна зустріти чимало внутрішніх суперечностей. Чого варті, наприклад, його неоднозначні оцінки такої центральної постаті української історії як Б. Хмельницький! Він у нього і “славний Богдан”, і “не дуже”, який би краще “на світ не родивсь або в колысці ще упивсь...”.

Значно більше підстав, напевно, судити про сутність поглядів того чи іншого діяча може дати не художня, а наукова чи публіцистична спадщина. Проте, на відміну від того ж Шафарика, одного з провідних ідеологів панславізму, Шевченко не залишив ґрунтовних наукових праць. Він через відомі обставини не отримав системної освіти, навіть писав з безліччю помилок.

В дитинстві навчався у сільського дяка, надалі здобував спеціалізовану мистецьку освіту: на початку — у художника Ширяєва, згодом (з 1838 р., після визволення з кріпосної неволі) — у академії мистецтв в Санкт-Петербурзі, яку успішно закінчив.

При цьому він як надзвичайно талановитий самородок багато займався самоосвітою і сягнув надзвичайних висот. Проте його наукова робота тривала надто не довго.

Дещо повніше можна судити про погляди Тараса Григоровича на підставі того, що залишили нам у спадщину кирило-мефодіївці. Як відомо, основні їх ідеї можна звести до поєднання загальнохристиянських цінностей з національними, необхідності розвитку української культури, освіти, соціального визволення взагалі і скасування кріпацтва зокрема. На останньому особливо наполягав Шевченко, займаючи під час гострих дискусій на зібраннях братчиків, як вважається, найбільш радикальну, революційно-демократичну позицію.

Оскільки в цих дискусіях вироблялися спільні підходи, які знайшли своє відображення в їх програмних документах, не можна заперечувати, що Шевченко поділяв і інші вже вказані ідеї кирило-мефодіївців. Проте царські репресії не дали часу і можливості цим ідеям скластися в цільну теорію. Але їх розмаїття і багатобарвність знайшли своє відображення і у літературній спадщині Шевченка та його діяльності.

Вочевидь, саме ця багатобарвність, зрозуміло, у поєднанні з визначенням геніальності митця і призвели до того, що згодом постать Шевченка підіймали на щит представники досить різних, у тому числі — протилежних, рухів і течій.

Згадуючи ж терміни, використані при постановці питання, відзначимо: Шевченко був народним митцем, який у своїй геніальній творчості відобразив чимало різнобарвних елементів національної ідеї.

Література:

1. Гріцак Ярослав. Нарис історії України. Формування модерної української нації. — К., 1996.
2. Лепкий Б. Про життя і твори Т. Шевченка. — К., 1994.
3. Дорошенко К. Слово про Великого Кобзаря. — К., 1965.

Шкуратова Т. С., 5 курс, спец. «Дизайн інтер'єру»;
Керівники: викладачі каф. «ДІ» Кривуц С. В., Підлісна О. В.

ФОРМУВАННЯ ОБРАЗУ ЖИТЛОВОГО ПРИМІЩЕННЯ ЗА ДОПОМОГОЮ КОМПОЗИТНИХ ОЗДОБЛЮВАЛЬНИХ МАТЕРІАЛІВ

Розробка нових матеріалів стала основною рушійною силою інновацій в останні роки. Цей стрімкий процес дозволяє втілювати в життя самі немислимі задумки і проекти. Дуже популярним у наш час є композитні матеріали, вони міцні, пластичні, можуть приймати різну форму, за рахунок чого є можливість проектувати найрізноманітніші об'єкти. Природні ресурси планети виснажуються, тому постає питання у використанні аналогічних матеріалів, що нагадують природні за зовнішніми ознаками та є більш практичними та довговічними. Тому актуальною проблемою є вивчення можливостей використання інноваційних композитних матеріалів в житлових приміщеннях.

Пропонується розглянути такі композитні матеріали: коріан, полікарбонат та склопластик. Коріан – оригінальний твердий, композитний матеріал. Завдяки чудовому поєднанню функціональних та естетичних якостей, його широко використовують архітектори та дизайнери для створення стильного житлового простору. Сьогодні він широко використовується в інтер'єрах кухонь і ванних кімнат, виготовленні меблів, підвіконь, освітлювальних приладів і при облицюванні стін. [1]

Досить популярним композитним матеріалом є полікарбонат. Полікарбонат часто зустрічається в будівництві, проте, йому знайшлося місце і в інтер'єрі житлового приміщення. Серед тих предметів, де його стали використовувати, виявилися перегородки, для розмежування житлових зон на окремі території. Але перегородки – це тільки мала частина того, який ефект надають листи полікарбонату, для оздоблення стін і стелі. [3]

Також, як альтернатива коріану, може використовуватися склопластик. Склопластик – композиційний матеріал, що складається зі скляного наповнювача і синтетичної полімерної сполучної речовини. У декорі інтер'єрів за допомогою скловолокна можна вирішити завдання складних формоутворень. Завдяки своїй здатності копіювати самі дрібні і рельєфні деталі поверхні матриці, склопластик ідеально підходить для декорування приміщень будь-якого стилю: від готичних статуй і класичної ліпнини, до хай тека. Величезний плюс склопластику – в його стійкості до впливів зовнішнього середовища: ні пил, ні бруд не вбираються в його поверхню. [3]

Позитивні якості композитних матеріалів автор пропонує використати в навчальному проекті. Для створення художньо-образного рішення інтер'єрів примі-



Рис. 1

Рис. 2



цень котеджу в Київській області, пропонується використання композитних матеріалів. Вони як найкраще відтворюють складні криволінійні формуворення, побудовані на основі образу сучасної яхти. (рис. 1, 2)

З усього вищенаведеного можна зробити висновки, що коріан надає можливість створювати дуже міцні та естетично привабливі об'єкти, але, на жаль, це досить дорогий матеріал. Як альтернативу для створення нестандартних об'єктів, можна замінити меншими за ціною композитними матеріалами, такими як: полікарбонат, скловолокно та ін. Вони також мають високі показники з міцності, але слабкі до деяких механічних пошкоджень. Щодо образно-художнього рішення, то пластичність цих матеріалів надає неосяжні можливості складного криволінійного формуворення.

Інтернет-ресурси:

1. [Електронний ресурс]: «Що таке Коріан і де його використовують», 26.04.2010 /PRIMA/; Режим доступу: <http://www.p-m.com.ua>
2. [Електронний ресурс]: «Склопластик в інтер'єрі», 27.07.2014 /Промисловий дизайн. /; Режим доступу: <http://promdesigns.ru>
3. [Електронний ресурс]: «Полікарбонат в інтер'єрі», 24-11-2013. Режим доступу: <http://www.campingmanitoulin.com>

Шокурова Е.Е., 2 курс, спец. СМС

Руководитель: Петухова Г.Ф.

ВЗАИМОСВЯЗЬ СКУЛЬПТУРЫ С АРХИТЕКТУРОЙ И ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДОЙ

Прогуливаясь по родному городу я ловила себя на мысли, что не всегда скульптура и архитектура образуют органичное единство. Порой даже наоборот деформируют, «разрушают» друг друга. И на вопрос, почему так происходит, попытаюсь дать ответ, что же такое взаимосвязанное, органическое единство скульптуры и архитектуры, в результате осуществления которого возникает новое эстетически-образное качество целостного художественного ансамбля. Эти два вида искусства могут существовать как самостоятельные, например станковая скульптура.

Станковая скульптура экспонируется обычно в музеях. Ее смотрят вне зависимости от других произведений и интерьера. Ее можно переставить из зала в зал, перевезти в другой город, она сравнительно легка и подвижна. Монументальная и монументально-декоративная скульптура прочно связана с определенным местом. И хотя известны примеры перестановки памятни-

ков, но случаи эти крайне редки. Монументальная скульптура очень тяжелая, вес ее измеряется тоннами и десятками тонн, и перестановки ее сложны и трудоемки. Кроме того, такие передвижения редко имеют смысл: монументальная скульптура воздвигается под открытым небом – на площадях и улицах, – и окружение ее заранее учитывается художниками и архитекторами. Монументально-декоративная скульптура легче по весу, но еще крепче, «корнями», связана с окружающей средой.

Включение скульптуры в архитектурный и природный фон обеспечивает ей наибольшую выразительность. Монументальная скульптура, воздвигнутая на площади, становится ее смысловым и композиционным центром: уходящая вверх вертикаль или чередование объемов монумента создают вокруг себя ритмически организованное пространство, которое, сочетаясь или контрастируя с ритмами обступающих площадь домов и вливающихся в нее улиц, придает ей завершенность.

Нередко скульптура определяет «звучание» площади, окрашивает ее романтически, делает торжественной, радостной или суровой. Так, угрюмая мощь конной статуи Бартоломео Коллеони, вознесенная на очень высокий и несоразмерно узкий постамент, создает вокруг себя такую суровую, напряженно-замкнутую среду, которая не свойственна ни одной другой площади Венеции.

Монументальная скульптура значительно сильнее воздействует на зрителя, чем станковая, и дело здесь не столько в ее размерах, сколько в сопричастности к текущей жизни. Окруженная воздушным пространством, красиво и четко вырисовывающаяся на фоне неба, она взаимодействует с белизной снега и зеленью деревьев, высветляется под лучами солнца, тускнеет вечерами, таинственно мерцает лунными ночами. Станковые произведения в музеях и на выставках нередко поставлены так, что их трудно, а то и совсем невозможно обойти.

Сегодняшние городские ансамбли немислимы без торжественной монументальной скульптуры. Но не менее важна и скульптура монументально-декоративная (часто ее называют просто декоративной), делающая ансамбль нарядным и радостным. Монументальные памятники устанавливаются обособленно. Один монументальный памятник организует площадь; два – сразу вступают в спор. Декоративные скульптуры не мешают друг другу и только выигрывают от соседства с аналогичными произведениями. Двадцать памятников на набережной или проспекте, любила повторять Мухина, убьют любую идею; двадцать декоративных скульптур составят праздничный хоровод.

К декоративной скульптуре относятся статуи и рельефы, не лишённые самостоятельного значения, но являющиеся частью архитектурных ансамблей или предназначенные для украшения городских площадей и улиц, интерьеров зданий, парков. К ней относится также всевозможная скульптурная орнаментация на зданиях – лепные, литые и чеканные украшения, надвратные гербы, маскароны, т. е. рельефы в виде фантастических масок людей и животных, и статуи, несущие функции вспомогательных архитектурных элементов. Таковы атланты и кариатиды – мужские и женские фигуры, исполняющие в архитектуре роль колонн или пилястров.

Античная Греция оставила нам и один из наилучших образцов использования этих полустатуй-полуколонн. Один из портиков афинского храма

Эрехтейон (421-460 до н. э.) поддерживают скульптурные изображения девушек в длинных одеждах – ниспадающие вниз складки напоминают ребра колонн. Спокойно и величаво стоят эти высокие, сильные фигуры; ни в их позах, ни в горделиво поднятых головах, ни в безмятежной умиротворенности их лиц не ощущается тяжести, которую они держат. В изображении атлантов скульпторы, напротив, чаще всего подчеркивают, какая огромная тяжесть лежит на их плечах; в образах атлантов прославляется мужская сила и выносливость.

Декоративной скульптурой принято венчать мосты («Укротители коней» на Аничковом мосту в С-Пб), пролеты парадных лестниц. Ее можно увидеть у порталов и входов, на крышах дворцов, арок, театров: на здании оперного театра во Львове – аллегорические фигуры Победы, Славы и Любви. Расположение фигур на крышах требует особой продуманности. Поднятая на высоту фигура зрительно меняет пропорции – кажется шире и приземистее, чем она есть на самом деле. Поэтому на большую высоту можно поднять не всякую, но только специально исполненную для этой цели статую. Кроме того, следует учитывать и возможности человеческого зрения: если скульптурный силуэт потеряет четкость, «расплывется», то это будет одинаково плачевно и для скульптуры, и для здания, которое она призвана украшать.

Иногда скульптуру устанавливают в нишах перед зданием. Таким образом она как бы входит в стену и вместе с тем получает только ей отведенное пространство, в котором играют свет и тень. Такая скульптура смотрится только с лицевой стороны, и тем не менее ее положение достаточно удобно и выгодно: появление тени в нише дает более четкое ощущение объемов, световые блики создают впечатление рождающегося в ней экспрессивного движения.

Главная роль в градостроительстве принадлежит архитектуре, но скульптура как монументальная, так и декоративная во многом дополняет облик города. В Париже, Флоренции, Санкт-Петербурге, Дрездене, Кракове существуют архитектурно-скульптурные ансамбли, известные всему миру. Их тщательно берегут, они сами по себе являются памятниками искусства. Старинная площадь Рынок во Львове уже больше века сохраняется без малейших изменений. Четыре большие декоративные скульптуры, установленные правильным квадратом на равном расстоянии друг от друга, подчеркивают ее безукоризненную четырехугольную форму; их праздничная нарядность особенно выявляется в контрасте с суровой внушительностью находящейся в центре площади ратуши, с торжественностью стерегущих ее вход геральдических львов. Площадь тесно окружают дома XVI- XVII вв., щедро украшенные статуями античных богов, королей и рыцарей, крылатыми львами, смеющимися маскаронами, орнаментальными рельефами с играющими дельфинами, детскими головками и цветочными гирляндами. Суровая, несколько угрюмая архитектура площади дышит затаенной энергией и силой; скульптура смягчает ее суровость, придает ей мажорное звучание. Идти по площади Рынок надо неторопливо, внимательно вглядываясь в каждый карниз, в каждую статую – каждый шаг приносит новое впечатление, учит понимать, как велики и разнообразны возможности сочетания архитектуры и скульптуры. К сожалению, бывает, скульптор первоначально создавая скульптуру

птуру совершенно автономной, независимой от окружающей среды, потом долго ищет место, куда бы её поставить. И не всегда попытки заканчиваются удачно.

Шокурова Е.Е., 2 курс, спец «Станковая и монументальная скульптура»
Науч. руководитель: проф. каф. скульптуры Наталуха И. Н.

СРАВНИТЕЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЧЕРЕПА ВЗРОСЛЫХ МУЖЧИН И ЖЕНЩИН

Анатомически внешние формы головы и пластика определяются величиной, формой и рельефом костей и хрящей черепа. Большое практическое значение имеют основные, присущие всем людям костные выступы черепа. Пол накладывает большой отпечаток на характер костного рельефа и пластики головы в целом. Эти половые отличия можно свести в сравнительную таблицу:

<i>Череп женщины</i>	<i>Череп мужчины</i>
имеет меньший вес и обычно меньшие размеры, но более объемный по сравнению со скелетом в целом;	в общем череп мужчины более массивный, имеет больший вес, объем и размеры в сравнении с женским
костная структура более тонкая, особенно это касается теменных костей;	в пропорциональном соотношении объем черепной коробки больше объема лицевого блока;
обычно относится к брахицефальному типу;	в сагиттальном изгибе доминирует теменной сегмент;
сагиттальная кривая (изгиб лобной, теменной и затылочной костей) имеет более правильную форму;	черепная коробка более развита в теменной области (теменной тип черепа);
черепная коробка более развита в передней части (фронтальный (лобный) тип черепа);	
в верхней части черепная коробка более плоская, но иногда может быть чуть вогнутая;	
лоб более низкий, более узкий (но в пропорциональном соотношении с остальной частью черепа в вертикальном положении более объемный);	
лобные бугры более крупные и выступают резче;	лоб широкий, покатый, лобные бугры выражены в меньшей степени;
переносица выделяется в меньшей степени;	переносица выделяется сильнее;
вогнутость в области переносицы не ярко выражена;	

глазницы в пропорциональном соотношении более широкие и более высокие (почти круглые), они расположены на большом отдалении друг от друга и находятся в лобной плоскости;	
глазничные дуги более тонкие и менее выражены, нижний край почти острый;	
надбровные дуги менее развиты, расположены невысоко;	надбровные дуги более толстые и выделяющиеся;
носовые полости меньше;	
скуловая дуга тоньше и утончается около или перед наружным слуховым проходом;	скуловая дуга крепкая и расположена за наружным слуховым отверстием;
сосцевидный гребень (между сосцевидным выступом и чешуей височной кости) ярко выражен;	
теменная область меньше, теменные бугры выступают в большей степени;	теменные бугры неярко выражены;
затылочные линии расположены невысоко;	внешний затылочный бугор объемный, затылочные линии располагаются выше и более рельефны
нижняя челюсть менее объемна, подбородок имеет округлую форму, угол правильный и несколько закруглен;	нижняя челюсть более плотная с широкими и крепкими ветвями, и угол более выдвинут вбок
кости верхних челюстей меньше, ямки клыков не такие глубокие;	ямки клыков глубокие;
зубы двух зубных дуг мельче;	подбородок имеет квадратную форму;
височные линии находятся на большем расстоянии от сагиттального шва;	
сосцевидные выступы менее объемны и несильно выступают вперед, шиловидные отростки более короткие и тонкие;	сосцевидные выступы более крупные и заметные.- Шиловидные отростки длинные и крепкие;
кости в целом более тонкие, выступы и бугры, по которым проходят мышцы и сухожилия, выражены слабо. Внутренняя костная поверхность более гладкая и правильная;	кости плотные, выступы и бугры хорошо очерчены
затылочные наросты не такие массивные и более узкие;	затылочные наросты широкие и массивные, контуры лицевого блока угловатые.
лицевой блок в принципе меньше, он более широкий и более низко расположен, его контуры более закруглены.	

Эти анатомические особенности придают женскому лицу типичные мягкость и округлость форм.

Литература:

1. Джонанни Чиварди. Практическая энциклопедия художника ЛИЦО И ГОЛОВА ЧЕЛОВЕКА. ООО- Издательство «ЭКСМО», 2005

Юркина Н.Ю., 2 курс, спец. «ПД»

Руководитель: ст. преподаватель кафедры ТИИ Корнев А.Ю.

ВЕЛИЧАЙШИЙ ХУДОЖНИК ИТАЛЬЯНСКОГО РЕНЕССАНСА ТИЦИАН ВЕЧЕЛЛИО (TIZIANO VECELLIO)

Тициан (1476—1576) — величайший художник Итальянского ренессанса. Среди его работ:

- Фрески (работал с Джорджоне). Ранние работы спокойны и радостны («Христос и Магдалина»);
- Портреты («Мужской портрет», «Юноша с перчаткой»);
- пейзажи;
- Конец 1510-х—1530-е гг. — монументальные композиции, («Вознесение Марии», около 1516—18, церковь Санта-Мария, Венеция);
- Конец 1530-х—1540-е гг. — время расцвета портретного искусства изображал черты характеров: уверенность в себе, гордость и достоинство, подозрительность, лицемерие, лживость и т.д.;
- В поздний период — картины на религиозные темы («Кающаяся Мария Магдалина», 1560-е гг., Эрмитаж, Петербург);
- К концу жизни выработал новую технику живописи — накладывал краски на холст и кистью, и шпателем, и пальцами.

В творчестве живописца сочетаются библейские и античные мифологические сюжеты. Портреты известных современников, отличаются достоверностью и отсутствием характерного для многих художников той эпохи приукрашивания.

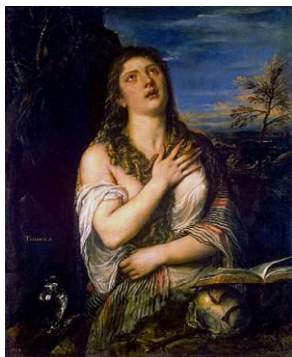


Рис.1. «Кающаяся Мария Магдалина», ок. 1565 г.



Рис.2. «Даная», ок. 1554 г.

Реализм проявляется у Тициана и в картинах из Священной истории. В отличие от Рафаэля, он не писал предназначенных для поклонения икон, и это предоставляло гораздо большую свободу в интерпретации образов.

Отсюда крайняя степень «очеловечивания» персонажей из Писания («Оплакивание Христа», 1573–1576 гг.; «Кающаяся Магдалина», 1565 г.). Эта и некоторые другие «евангельские» картины сближаются по основным идеям с «античными» полотнами Тициана («Даная», около 1554 г. и др.).

Для них типично общее для «возрожденцев» любование красотой человеческого тела и воспевание чувственности.

В Риме находится картина Тициана «Любовь земная и небесная» – одна из наиболее загадочных и прекрасных картин итальянского Возрождения.

На фоне чувственного пейзажа, в прекрасный летний вечер, у фонтана, выполненного в форме античного саркофага, друг против друга – две женщины. Одна, совсем юная, с мечтательными глазами, с головкой, склоненной к плечу, как бы отдается поцелуям неба, предвкушая любовь. Другая, великолепно одетая красавица, спокойная и уверенная в себе, держит руку на крышке ларца, в котором хранит свое счастье. Если не считать одежды и атрибутов, то женщины смотрятся как близнецы. Дама, традиционно считающаяся Венерой земной, имеет все атрибуты невесты: бело-голубые одежды, миртовые ветки в руке. Ее платье перепоясано кушаком с пряжкой: эмблема супружества. Перед ней на парапете стоит чаша с драгоценными камнями: символ полноты и благополучия семейной жизни. Любовь небесная обнажена, ей нечего скрывать...

В центре композиции Тициана находится изображение фонтана и большого дерева. Эти мотивы ассоциируются, прежде всего, со спасением. Они могут символизировать Древо жизни и Воду жизни из Эдемского сада.

Не случайны и два зайца вдалеке – символ одновременно и плодовитости и распущенности, они по вполне понятным причинам убегают от двух любовей. К тому же один из них перебежал на сторону любви небесной. Мало того, Тициан убирает с полотна написанную ранее собаку – символ



Рис.3. «Любовь земная и небесная», 1515–1516 гг.

преданности. В первоначальном варианте собака была у ног задумчивой девы. Купидон, расположившийся между Венерой земной и Венерой небесной, опустил пухлую ручку в фонтан-саркофаг, превращая мертвую воду в живую., символизирует неоплатоническую идею любви, как принцип всеобщей связи между небом и землей.

Художник предлагает – на выбор – два способа жить: упоенно грезить или спокойно обладать. Две любви: небесную и земную.

Тициан прожил долгую жизнь. В его последнем его автопортрете – суровость. Это удивительный портрет-исповедь, раскрывающий во всей глубине духовный мир великого мастера. До последних дней он не прекращал работать. Свою последнюю картину, «Оплакивание Христа», (1573–1576 гг.) Тициан написал для собственного надгробия.

На фоне сложенной из грубо отесанных камней грузно давящей ниши, обрамленной двумя статуями, возникает в гаснущем свете сумерек группа людей, охваченных скорбью. Мария держит на своих коленях обнаженное тело погибшего героя. Она застыла в безмерном горе, подобно статуе. Христос не изможденный аскет и не «добрый пастырь», а именно муж, поверженный в неравной борьбе. С печалью взирает на Христа дряхлый старец. Подобен звенящему в тишине пустынного закатного мира крику отчаяния стремительный жест поднятой руки Магдалины. Вспышка ее развевающихся золотисто-рыжих волос, беспокойные цветовые контрасты ее одення резко выделяются из мглы сумрачно мерцающего тона картины. Гневно и скорбно выражение лица и движения всей фигуры каменной статуи Моисея, освещенной голубовато-серым неверным мерцанием угасающего дня. С необычайной силой передал в этом полотне Тициан и всю безмерную глубину человеческого горя и всю скорбную его красоту. Картина, созданная Тициа-

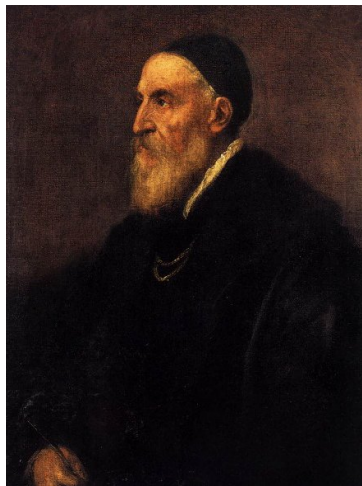


Рис.4. Автопортрет. 1566 г.



Рис.5. «Оплакивание Христа», 1573–1576 гг.

ном в последние годы его жизни, – реквием, посвященный любимым героическим образам уходящей в прошлое светлой эпохи Возрождения. Художник скончался от чумы в Венеции 27 августа 1576 года. До последнего мига Тициан держал в руках кисть, успев нанести последние мазки на финальный шедевр «Оплакивание Христа», его ясный ум и острое зрение не подводили его до прощального вздоха.

Интернет-ресурсы:

1. Виртуальный художественно-исторический музей. <http://smallbay.ru/artretness/tiziano060.html>
2. Искусство Возрождения в Италии. <http://xreferat.ru/47/4565-4-iskusstvo-voztrozhdeniya-v-italii.html>
3. Краткая биография Тициана. <http://cityat.su/kratkaya-biografiya-ticiana>
4. Макарова Н.И. Тициан: «Любовь земная и небесная». Научный журнал «Идеи и идеалы», 2009 г., №2, Том «Идеал в искусстве» <http://ideaidealy.ru/ideal-v-iskusstve/tician-lyubov-zemnaya-i-nebesnaya>
5. Тициан. <http://www.ice-nut.ru/italy/italy244.htm>
6. ТИЦИАН (Художник) <http://persona.rin.ru/view/f/0/36032/tician>

Юркина Н.Ю., 2 курс, спец. ПД, ХГАДИ

Руководитель: канд. техн. наук, доцент Галушка О.А.

ЗНАЧИМОСТЬ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ МЕХАНИКИ В ПРОМЫШЛЕННОМ ДИЗАЙНЕ

Теоретическая механика берет свое начало с античных времен и связана с именем отца физики – Аристотеля. Наибольший вклад в основу теоретической механики внесли гениальные естествоиспытатели Г.Галилей (1564-1642) и И.Ньютон (1643-1727). Дальнейшее развитие теоретической механики связано с именами выдающихся ученых Г.Гюйгенса, Д.Даламбера, Л.Эйлера, Ж.-Л.Лагранжа, В.Гамильтона, А.Пуанкаре. Выдающийся вклад в развитие теоретической механики внесли ученые, работавшие в пределах Российской Империи – М.Остроградский, Н.Жуковский, С.Ковалевская, А.Ляпунов, К.Циолковский, А.Крылов, А.Лурье и другие.

Теоретическая механика – одна из важнейших дисциплин, изучаемых будущими промышленными дизайнерами. Ее актуальность обусловлена тем, что механика оказалась научной основой практически всех направлений развития современной техники. Методы механики формировались и шлифовались веками. Как сказал знаменитый ирландский математик Уильям Гамильтон, механика – это «научная поэма». Но, чтобы прочитать такую поэму и не воспринять ее как скучный роман, нужен упорный и кропотливый труд.

Промышленный дизайн является областью художественно-технической деятельности. Он содержит в себе широчайший круг объектов, начиная с домашней обстановки до наукоёмких и высокотехнологичных изделий. К задачам промышленного дизайна относят прототипирование бытовой техники, а также производственных установок, а, кроме того, наземного и воздушного транспорта (то есть, автомобилей, самолётов и поездов) и разнообразного инвентаря. В связи с этим теоретическая механика имеет особую значимость, являясь основой при изучении сопротивления материалов, строитель-

ной механики, технической механики, теории машин и механизмов, теории строительных конструкций и т.д.

Термином «теоретическая механика» обычно обозначают часть механики, занимающуюся исследованием наиболее общих законов движения, формулировкой её общих положений и теорем, а также применением методов механики к изучению движения материальной точки, системы конечного числа материальных точек и абсолютно твердого тела. Эта наука содержит три основных раздела – статику, кинематику и динамику. Само название науки – теоретическая механика – не отражает в полной мере ее истинной сути. Исаак Ньютон считал, что гораздо точнее будет именовать ее «рациональной механикой» и подразумевал учение о движениях, нуждающихся в силах, а также о самих этих силах, необходимых для тех или иных движений физических тел.

Теоретическая механика изучает простейшую форму движения материи — механическое движение. Механическим движением называется изменение с течением времени положения материальных тел относительно друг друга (а также изменение относительного положения материальных частиц данного тела, т. е. деформация тела). Так как состояние равновесия тела есть частный случай механического движения, то в задачу теоретической механики входит также изучение равновесия материальных тел.

Мы постоянно наблюдаем механическое движение и в природе, и в технике. В связи с этим понятна огромная роль, какую играет теоретическая механика для всего современного естествознания и современной техники. Изучение общих законов движения материальных тел объясняет очень многие явления, происходящие в окружающем нас мире.

Техническая практика постоянно выдвигала перед механикой новые задачи, способствовавшие дальнейшему развитию механики, которая в свою очередь содействовала и содействует техническому прогрессу. Современная техника все чаще и чаще выдвигает перед наукой весьма сложные проблемы, разрешение которых возможно только на основании точного эксперимента и глубоких теоретических исследований.

Как во всякой естественной науке, в механике исходной точкой исследования являются наблюдения, опыт, практика. Но, наблюдая какое-нибудь явление, мы не имеем возможности сразу охватить это явление во всем его многообразии.

В целях упрощения исследования в механике часто приходится отвлекаться от некоторых свойств тех материальных объектов, с которыми она имеет дело, при условии, что эти свойства не играют существенной роли в рассматриваемой задаче. В результате этого получают упрощенные схемы (модели), которые служат механике для построения приближенной теории движения и равновесия реальных физических объектов. Например, абстрагируясь от свойств реального физического тела изменять свою форму (деформироваться), используется понятие абсолютно твердого тела. К упрощенным моделям относятся понятия материальной точки, идеальной жидкости и т. п.

После того как задача решена в первом приближении при принятых упрощающих условиях, необходимо сделать следующий шаг в приближении

к действительности, т. е. необходимо перейти к решению более сложной задачи с учетом тех свойств реальных физических объектов или тех факторов, которые не были учтены в первом приближении. Такой путь исследования от простого к сложному имеет широкое применение в теоретической механике. После того, например, как изучены законы равновесия абсолютно твердого тела, переходят к изучению равновесия деформируемых тел.

Применение метода абстракции и обобщение результатов многовекового опыта, непосредственных наблюдений и производственной деятельности людей позволили установить некоторые общие простые положения или законы, которые играют в классической механике роль постулатов или аксиом, которые являются исходными предпосылками для всех ее дальнейших выводов. Ньютон, излагая эти основные законы классической механики, называет их аксиомами движения. Из этих аксиом при помощи строгих математических рассуждений и вычислений вытекают все дальнейшие выводы и результаты классической механики. Таким образом, в теоретической механике находят широкое применение метод математической дедукции.

Изучение такой теоретической дисциплины прекрасно развивает абстрактное мышление студента и способствует существенному повышению его интеллекта.

Интернет-ресурсы:

1. Задача теоретической механики – изучение наиболее общих законов механических движений: <http://studopedia.org/3-32154.html>
2. Занимательные опыты по физике: http://www.refstar.ru/data/r/id.20584_1.html
3. Кафедра теоретической механики КФУ: <http://kpfu.ru/math/history/istoriya/mech>
4. Развитие механики: <http://kursak.net/razvitie-mexaniki/>

Юркина Н.Ю., 2 курс, спец. «ПД», ХГАДИ

Руководитель: Звенигородский Л.А., доцент

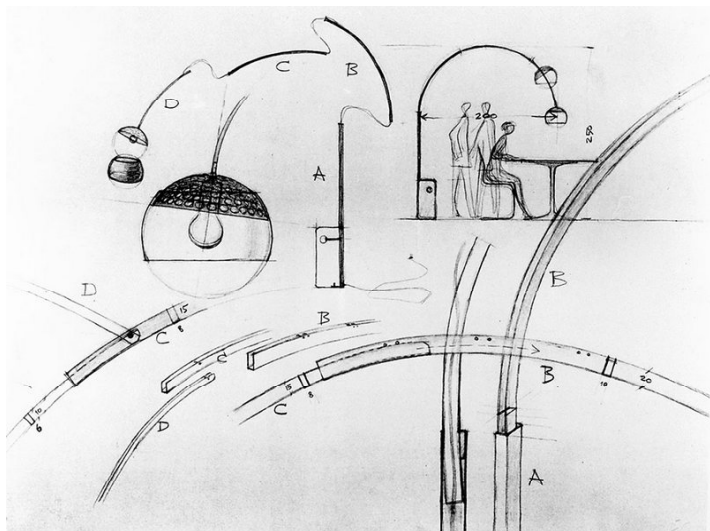
ТОРШЕР ARCO — СИМВОЛ «ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛАМПЫ»

Акилле Кастильони (Achille Castiglioni, 1918-2002) считается одним из основателей итальянского дизайна. Его называют патриархом промышленного и мебельного дизайна XX столетия. Девизом творчества Кастильони было утверждение: «Дизайн подразумевает наблюдение».

Мастер всегда считал, что «задача дизайнера в том, чтобы вызывать любопытство, доставлять радость и будоражить чувства». И ему это удавалось. В созданных Кастильони объектах удивительно удачно соединились их функциональность и оригинальный дизайн.

Прежде всего, дизайнер исходил из потребительских качеств предмета, считая, что «человек, создающий изделие, значит гораздо меньше, чем та польза, которую оно принесет. Главное, чтобы оно было нужно людям и получилось доступным всем».





Светильник Arco. Эскиз

Метод Акилле Кастильони – иметь «постоянный и последовательный способ проектирования, не принадлежащий к какому-либо конкретному стилю», постоянно помогал ему в создании новых продуктов и инновационной деятельности.

Кастильони очень много работал в области дизайна света, сотрудничая с такими известными производителями, как Arteluce, Flos, Fontana Arte. Светильники, спроектированные для них, принесли ему подлинную славу. Торшер ARCO — одно из самых известных творений итальянского дизайнера. Именно этот торшер стал символом «Итальянской лампы».

На это творение Акилле вдохновил обычный уличный фонарь. Идеей, которую вкладывали братья — дизайнеры Акилле Кастильони и Пьер Джакомо Кастильони при разработке ARCO, было создание торшера, который во всех отношениях обладал бы свойствами подвесного светильника, но при этом был бы удобен и создавал направленный свет.

Для Акилле Кастильони источником вдохновения был весь мир. Он смотрел на то, что его окружало, как на богатый каталог объектов, которые могут обеспечить дизайнера необходимыми идеями. Как результат, в 1962 г., после прогулок по парижским улицам, появился напольный светильник ARCO. Его линии и формы подчеркнута просты и лаконичны.

Именно этому всегда учил Кастильони своих студентов, говоря, что «простота всегда приведет вас к нужной цели». Кроме того, простота исполнения подразумевает невысокую себестоимость. А это тоже всегда было важно для Кастильони, полагавшего, что дизайнерские вещи должны быть доступны не только избранному кругу состоятельных людей.

Основа торшера выполнена из белого мрамора Каррара в форме параллелепипеда с закругленными углами. Отверстие проходит через центр

тяжести, служащий для фиксации вертикального ствола, поддерживающего изогнутый стебель лампы. Полукруглая дуга — телескопическая ножка сделана в виде арки (отсюда название светильника), к которой прикреплена лампа, сделана из нержавеющей стали и состоит из трех подвижных частей. Сдвигая и раздвигая стальные прутья, можно легко менять направление света. Отражатель выполнен из двух частей: фиксированный купол, перфорированное для облегчения охлаждения гнездо (для опалового стекла лампы 100 Вт) и поворотное алюминиевое кольцо на куполе для регулирования положения отражателя. Абажур мягко отражает свет, идущий от лампочки. Максимальное расстояние по горизонтали света от основания составляет 2 м и дуга 2,5 м в высоту. Вес светильника – 64 кг, поэтому для его переноски в мраморной основе сделано отверстие, в которое вставляется ручка, и тогда два человека смогут перенести торшер.



*Производитель: Flos.
Модель: Arco*

Из-за популярности Arco стало появляться большое количество незаконных копий светильника. За простые и ясные линии лампу полюбили не только почитатели коллекционных дизайнерских предметов, но и кинематографисты: за свою сорокалетнюю историю светильник снялся во многих фильмах. Кроме того, он выставлен в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Его можно увидеть также во многих современных интерьерах – торшер до сих пор производится компанией Flos.

В течение своей более чем пятидесятилетней карьеры Акилле Кастильони, один или в сотрудничестве с другими дизайнерами, создал более 150 объектов, включая лампы, стулья, книжные стеллажи, электрические розетки, фотоаппараты, телефоны, пылесосы и сиденья для автомобилей. Созданные им предметы знакомы многим людям, являясь частью их повседневной жизни, хотя имя Кастильони им неизвестно.

О его трудолюбии и творческой энергии свидетельствуют девять высших дизайнерских наград Италии, *Compasso d'Oro* («Золотой циркуль»).

Свой опыт Акилле Кастильони передавал молодым дизайнерам: в качестве профессора он преподавал дизайн в архитектурных университетах Торонто и Милана, был почетным членом и консультантом в Колледже искусства и дизайна в Пасадене и Монтре, почетным членом факультета дизайнеров в Королевской академии искусств Лондона.

Интернет-ресурсы:

1. Svetoria. <http://svetoria.com.ua/tovar/arco>
2. ЗНАМЕНИТЫЕ ДИЗАЙНЕРЫ Акилле Кастильони (Achille Castiglioni) (1918-2002) <http://www.designstory.ru/designers/castiglioni/>

3. Интернет версия журнала Barlette. Дизайнер Акилле Кастильони <http://barlette.ru/journal/article/740.html>
4. Мария Саакян. Талант удивлять. http://www.flos.com/corporate13113/corporateFiles/2012DOMODEDOVO_Russia_December_article17528602737801.pdf
5. Павел Ульянов. АКИЛЛЕ КАСТИЛЬОНИ. <http://art1.ru/design/akille-kastiloni/>

Юркина Н.Ю., 2 курс, спец. ПД, ХГАДИ
Руководитель: к.м.н., проф. Наталуха И.Н.

МЫШЕЧНЫЙ МЕХАНИЗМ И ЭМОЦИИ

Человек был и остается в центре внимания художника, и именно пластическая анатомия помогает познать, понять секреты красоты его тела, всю сложность этой живой, движущейся и видоизменяющейся формы.

«Пластическая анатомия – тесно связанная с изобразительным искусством наука, которая дает представление о внутреннем устройстве тела человека, определяющем его внешние формы». [3]

Голова человека, а в особенности его лицо, во все времена привлекали особый интерес художников. Лицо человека чрезвычайно изменчиво. Мысли, чувства, переживания отражаются на лице, меняя его выражение практически постоянно. Характер головы каждого человека обуславливается особенностями строения формы его черепа. Череп надо рассматривать состоящим как бы из двух частей. Одна из них – вместилище головного мозга, называется мозговым черепом, а другая, которая служит опорой для органов зрения, обоняния и вкуса, носит название лицевой.

Сдвиги кожных покровов и изменения очертаний рта, носа, глаз придают лицу различные выражения, соответствующие различным эмоциям.

При изучении мимических мышц недостаточно довольствоваться изучением хода самой мышцы, необходимо практически ознакомиться с теми изменениями, которые ее действие вызывает на лице.

Условия жизни оказывают влияние на весь человеческий организм, на все органы и системы тела. Особенно чутко воспринимают внешние воздействия высшие органы чувств, расположенные в области лицевого отдела черепа. Естественные наружные отверстия на лице (глаз, нос, рот, ухо), ведущие к ним, являются, таким образом, как бы воротами для восприятия влияний окружающей среды.

При физических усилиях и при душевных переживаниях, требующих волевого напряжения, челюсти невольно стискиваются — собственно жевательная мышца, напрягаясь, становится рельефной. Если человек разгневан, угрожает, готов к решительным действиям, челюсти крепко сжаты — это происходит за счет напряжения жевательных мышц, т.е. жевательные мышцы также влияют на пластику головы. Определенное выражение лица очень редко возникает в результате действия какой-нибудь одной мышцы.

Безмятежность, размышление, созерцание: Брови опущены вниз и сведены, образуя при этом две или три вертикальные складки посередине лба. Веки наполовину или полностью прикрыты, но не сомкнуты. *Работающие мышцы:* мышца, сморщивающая брови, круговые мышцы рта.

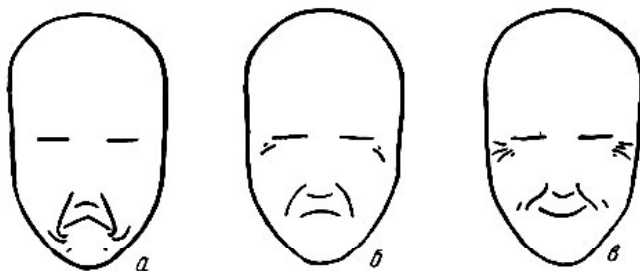


Рис. 1. Форма носогубной складки: а — при действии треугольной мышцы, б — при действии квадратной мышцы верхней губы, в — при действии скуловой мышцы

Внимание, благоговение, трепет: Брови подняты дугой, образуя ряд складок на лбу. Веки расширены, рот слегка приоткрыт. *Работающие мышцы:* лобные, поднимающие верхнее веко, мышцы, двигающие нижнюю челюсть.

Боль, страдание: Брови подняты и сведены вместе, голова слегка откинута назад и вверх; только на середине лба образуются поперечные и вертикальные складки. Взгляд обращён вверх, губы сомкнуты. *Работающие мышцы:* мышца, сморщивающая брови, лобные мышцы (в средней части лба), поднимающие верхнее веко, квадратная мышца верхней губы, треугольная мышца рта.

Просьба, мольба, призыв, экстаз: Брови полностью подняты, взгляд направлен вперёд и вверх, рот наполовину прикрыт, на лбу образуются поперечные складки. *Работающие мышцы:* лобные, поднимающие верхнее веко, малая мышца скулы.

Улыбка: Рот частично или полностью зарыт, губы слегка отставлены и изогнуты вверх, носогубная складка подчёркнута, образуя на щеках небольшие ямки. Нижние веки слегка приподняты, что вызывает появление сети тонких морщин над уголками глаза и на висках. *Работающие мышцы:* круговые мышцы глаза (нижняя часть века), малая мышца скулы и носовые мышцы.

Смех: Глаза полуприкрыты, а рот частично раскрыт, образуя вогнутую дугу поперек верхней губы. Брови слегка приподняты. Носогубная складка хорошо заметна, ноздри расширены. Под веками и на висках образуются складки. *Работающие мышцы:* круговые мышцы глаза, носовые мышцы, квадратная мышца верхней губы и большая мышца скулы.

Плач: Глаза прикрыты, веки сведены, лоб наморщен. Расширенные ноздри образуют мелкие морщины по бокам и на спинке носа. Рот приоткрыт и имеет специфическую квазиквадратную форму, нижняя губа изогнута вниз, образуя глубокие боковые складки на подбородке. Подбородок сморщен. *Работающие мышцы:* мышца, сморщивающая брови, круговые мышцы глаза, квадратная мышца верхней губы, треугольная мышца рта, мышцы подбородка.

Отвращение, презрение: Брови сведены вместе и слегка приподняты, образуя на лбу вертикальные складки; нижняя часть бровей слегка передвигается вверх и вперед, губы сжаты, подбородок сморщен, носогубная складка оттянута вверх в своей верхней части и опущена вниз в нижней части. *Работающие мышцы:* *мышца, сморщивающая брови, круговые мышцы глаза, квадратная мышца верхней губы, треугольная мышца рта, мышцы подбородка.*

Сомнение, недоумение: Нижняя губа оттопыривается вверх и вперед. Подбородок сморщен. Углы губ изогнуты против основания, образуя косые складки под нижней губой. Лоб слегка наморщен, брови подняты дугами. *Работающие мышцы:* *Лобные, круговые мышцы глаза, квадратная мышца верхней губы, треугольная мышца рта.*

Гнев, ярость, бешенство: Брови наморщены и сильно сведены вместе, образуя поперечные складки на середине лба и поперечные складки у корня носа, глаза широко раскрыты. Нижние веки слегка приподняты, в стороны от основания глаз расходятся лучевые морщины. Рот может быть, плотно сомкнут или раскрыт. Носогубная складка вытягивается и углубляется. Щеки раздуваются и становятся шире, чем челюсть. *Работающие мышцы:* *мышца, сморщивающая брови, круговые мышцы глаза, носовые мышцы, квадратная мышца верхней губы, большая мышца скулы, жевательная мышца и плоская подкожная мышца шеи (платизма).*

Для серьезного овладения основными принципами построения реалистического рисунка всей фигуры человека и ее отдельных деталей необходимо хорошо знать пластическую анатомию.

Пластическая анатомия является одной из основных дисциплин, которая формирует правильное творческое мышление и дает, необходимые профессиональные навыки при решении творческих задач в практической работе. Знания в области пластической анатомии тела человека, его пропорций находят отражение в межпредметной связи с такими видами искусства, как скульптура, живопись, графика, рисунок, они имеют исключительно большое значение.

Знание пластической анатомии, конечно, оказывает существенную помощь при овладении рисунком головы человека, но оно не может заменить практической работы непосредственно с натуры.

Мышцы человека могут находиться в трёх состояниях — состоянии покоя, состоянии сокращения и состояния расслабления. При разных состояниях мышцы имеют и разную объёмную форму, то есть при движении или смене позы происходит изменение внешних форм человеческого тела.

Скелет — конструкция жёсткая, и изменения формы состояния мышц будут носить предсказуемый характер, потому что мышцы, всё же, базируются на костях, которые меняют не форму, а только взаимное положение. Значит, любую позу можно нарисовать или смоделировать с помощью простых элементов, имитирующих движение костей и суставов, а уже затем проработать детали формы, обусловленные работой мышц.

Мышцы, для наглядности, можно представить, как силы, действующие на кости-рычаги в определённых точках, и тогда становится понятно, почему они выглядят так или иначе при различных движениях.

Пластическая анатомия изучает не только органы образующие внешние формы тела: скелет, суставы, мышцы, но также пропорции, основные движения, равновесие и центр тяжести. Очень важно для художника знать и методику изображения фигуры на анатомических основах. Отсутствие знаний мешает «гибкости» в реализации творческих замыслов. Главное, надо уметь применить свои знания на практике.

Литература:

1. Механик Н.С. Основы пластической анатомии. — М.: Искусство, 1958 — с.350
2. Мисюк М.Н. Пластическая анатомия. — М.: Изд-во «Проспект», 2013, с.199
3. Пластическая анатомия. Студия Е.Чернорукова <http://www.chernorukov.ru/articles/?article=518>
4. Рисунок головы человека: <http://urokizo.ru/risunok/risunok—golovyi—cheloveka/>
5. Сайт Студия Егора Чернорукова: <http://www.chernorukov.ru/articles/?article=518>
6. Творческая мастерская Игоря Петунина. Обобщение опыта в создании и применении графики. <http://3dmaster.grandikos.com/>

З М І С Т

ВСЕУКРАЇНЬСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ ПРОФЕСОРСЬКО-ВИКЛАДАЦЬКОГО СКЛАДУ ХДАДМ за підсумками роботи 2014/2015 навчального року

Жердзицкий В.Е. Античная живопись	3
Заикина Н.Е. Расслоение разновременных слоев живописи на примере реставрации иконы «Благовещение» – «Св. Варвара» XVII-XVIII вв.	7
Ларионова А.А. Ван Клиберн (Вэн Клайберн). Судьба музыканта	11
Мироненко Н.Г. Останні роки існування Будянського фаянсового заводу: особливості культурної спадщини	23
Пічугіна Ю.О., Малогулко О.П. Економічні виміри професійної творчої діяльності: методологічний аспект	24
Позняк А. Г. Театрализация как средство реализации концепции в проектировании дизайна интерьера магазина.	25
Рашевська А. Художні особливості народної ікони в колекції національного заповідника «Хортиця» в м. Запоріжжі	28
Стещенко С.В. Вклад харьковских епархиальных архитекторов в развитие губернского церковного зодчества.	29
Супрун О.Д. Найдемократичніша в осередку мистецтв	36
Тіщенко Г.В. Синтез візуальних мистецтв.	38

ВСЕУКРАЇНЬСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ СТУДЕНТІВ ХДАДМ за підсумками роботи 2014/2015 навчального року

Авилов А.Ю. Информационные технологии в дизайне интерьера	41
Авраменко Д.О. Українська абетка Нарбута	42
Авраменко Д.О. Оподаткування Приватного Підприємства	44
Аноп М.В. Василь Ермілов як представник конструктивізму в українському графічному дизайні.	45
Безпалих Д.Е. Сучасні кольорові тенденції в дизайні громадського та житлового інтер'єра	47
Боговєсова К. Доля української жінки. Опис за картиною Т. Г. Шевченка «Катерина».	48
Бондарева С. Инструмент «кисть» в Adobe Photoshop	50
Бочек К.И. Стекло триплекс	52
Брихунченко А.А. Радянські мозаїки на Україні	53
Брихунченко А.А. Натяжные потолки 3d – модная тенденция в дизайне интерьеров.	55
Бугайчук Т.В. Методи дослідження в реставраційній практиці як засіб визначення оригінальності творів живопису та виявлення підробок.	57
Будяк Ю.О. Омоніми в українській мові	58
Василевська Н. Тарас Григорович Шевченко в українському образотворчому мистецтві.	59
Величко Н. Минималистические тенденции в дизайне Японии XX столетия.	61
Виноградова М.К. Спадщина С.І. Васильківського у Харківському художнього музеї	63
Виноградова М.К. Багатолике сонце давніх слов'ян: Дажбог, Хорс, Ярило	64

Виноградова М.К. Универсальный дизайн: детерминация понятия и стилевые особенности	65
Виноградова М. Роль світла в фотографії	67
Вишнєвецька Н.О. Іконопис як вид живопису. Заснування Київської школи іконопису	68
Вовченко А. А. Жертвы моды	69
Вовченко А. А. Альтернативный вариант традиционному ПВХ	71
Вовченко А. А. Искусственный камень	73
Вознюк С. Оптические иллюзии в графическом дизайне	74
Волочіснюк В.В. Проектування безбар'єрного середовища в інтер'єрах медичних закладів	76
Гайдук Д. А. Проблеми фахового мовлення та шляхи їх розв'язання на сучасному етапі	78
Гахова А.Ю. «Баварский стиль» как проявление этнического стиля в современном дизайне одежды	80
Герман В. Ден Фридман: путь от буквы к мебели.	82
Гребеникова М. Экодизайн в оформлении интерьера офисных помещений	84
Гузь Я.В. Принципы эргономики в дизайне интерьера офисного кабинета.	85
Гурченко В.І. Українська мова серед інших мов світу	86
Деркач В.М. Одяг населення Київської Русі.	87
Дорофєєва М.С. Об инструментах выделения в Adobe Illustrator и Adobe Photoshop.	89
Дюткіна В.Е., Нєронова Ю.В., Кривоконь Т.Ю. Основні етапи формування та розвитку термінології дизайну	90
Ємельяненко А. Роль художника-дизайнера у оформленні книги	92
Завальнюк С.О. Рушник для українців	93
Загребельна О.С. Патріотизм українського соціуму: історичні витоки сучасного мислення	95
Загребельна О.С. Гендерні проблеми ділового етикету	97
Зволейко К. Мистецтво пейзажа як основа для формування естетичної культури дітей	99
Зінов'єва О.С., Мироненко Д.В., Степаненко Н.С. Український архітектурний модерн	100
Зінов'єва О.С., Мироненко Д.В., Степаненко Н.С. Історія підготовки перекладачів в Україні.	103
Юрганська К.В. Авангардист Василь Єрмілов	105
Юрганська К.В., Хвостенко В.С. Формування та розвиток фахової мови дизайну	106
Казакін А. Ю. Стиль Хайтек в інтер'єре.	108
Капінус П. С. Стили мовлення	110
Капустяк О.В. Етномотиви в роботах сучасних дизайнерів	111
Катриченко К.А. Виды акрилового стекла и способы его использования в дизайне объектов общественного назначения.	113
Кичук А.В. Эволюция вентиляторов.	116
Кичук А. ГТО как один из способов развития массового спорта.	119
Кичук А. Боди-балет как вид физической активности, доступной для всех.	121
Козлов С.В. Использование полимерных материалов в дизайне курортной среды	123
Косата А.Д. Повість як матеріал дизайну меблів	125
Коцогуб М. В. Невербальні засоби спілкування	127

Кравченко А. Ю. Менталітет українців	128
Кравченко А. Ю. Олександр Архипенко — представник українського авангарду	129
Кравченко А.Ю., Федоренко В.Р. Зв'язок мови професійного спілкування з науковим стилем.	131
Красуля М.Ю. Обробчі матеріали в екодизайні інтер'єрів медичних закладів	133
Кривонос А. С. Милозвучність української мови	134
Кривонос О. С. Мова – найбільший скарб народу	135
Криворотенко Д.О. Анімація слоєв в After Effects при помощи простых трансформаций	137
Куценко М.С. Дизайн об'ємно–просторового текстилю для інтер'єру	139
Кучер А. О. Символіка українського віночка	140
Кушнеренко А.Н. Декоративное освещение: 7 самых выразительных способов применения	142
Лейман А.С. Класифікація тематичних парків світу	143
Лінікова К. М. Мистецька доля Михайла Греку	144
Лінікова К.М. Аналіз факторів які впливають на фінансову стійкість організації	146
Макарова П.И. Экологическая составляющая в профессиональной этике графического дизайнера	147
Медвецкая О. Народная живопись в графическом дизайне Австралии	148
Мельникова Є. Р. Образна структура титрів до фільмів Альфреда Хічкока	150
Мельникова Є. Р. Героїчний образ УПА в графіці Ніла Хасевича	154
Мищенко А.Ю. Новизна творчих підходів в графічному дизайні на прикладі діяльності дизайн-студії Артемія Лебедева.	156
Monton Uta. Against Interpretation	159
Науменко Е.Ю. Керамическое панно Врубеля в Харькове: правда или легенда?	160
Науменко К.Ю. Милозвучність в українській мові	163
Нежива К. Українські мотиви в творчості С. Васильківського	164
Непша А.С. Полезные горячие клавиши в After Effects.	165
Нікітенко Т.Ю. Українська символіка	167
Павлов А.Є. Графічний дизайн і субкультура «хіпстерів»	168
Панасенко О.С. Особливості поетичного перекладу Ліни Костенко	169
Панченко А.О. О цвете в Adobe Illustrator.	171
Petrenko K. Ukrainian Avant-Garde	172
Петренко Е. В. Ермилов – В. Хлебников: художественные перекрестки	173
Podobid D. V. Olexander Tarasevych – innovator of ukrainian art of the end of XVII century	175
Пожиленкова Н. С. Окремі сторінки до розвитку народного іконопису XVII – першої половини XVIII століть	177
Полякова А. Дизайн культових журналів 90-х років ХХ століття	179
Прийма О.С. Скульптурний рельєф українського бароко (XVII – XVIII ст.). Дзвіниця Софійського собору	181
Прошина Н.С. "Трансгресія" Юрія Косіна – вихід за межі традиційної фотографії	182
Пшенична К.Д. Український тризуб: золотий відбиток історії	183
Радченко Е.В. Графический дизайн как инструмент маркетинговых коммуникаций	185
Разлом О. Традиции каллиграфии и леттеринга в графическом дизайне	188
Решетняк Д. Семантика цвета в графическом дизайне	190
Рыжкова Ю.А. Швейцарский стиль графического дизайна	192
Сабадін О.Ю. Іншомовні слова в українській мові	194

Самулик Ю.В. Влияние глубоких мышц груди на ее движения и пластику	195
Синякова А.Г. Мимические мышцы, их пластика.	197
Синякова А. Г. Автомобили на солнечных батареях	198
Сіденко Ю.В. Орнаменты українських вишивок.	199
Скирда Д.Є. Фольклор та фольклористика	200
Скирда Д.Є. Замок Паланок	201
Скрипкина Е.С. Позвоночник — важнейшая составляющая часть тела человека	202
Смаль В. Эволюция проектных методов Невилла Броуди.	205
Станишевская А. Шейпы в Adobe After Effects	207
Suhostavska T. The archetypal codes of Alexander Roytburd	209
Тавхеладзе Н.Т. Типографіка в дизайні	210
Терлецкая К.В. Минимализм в графическом дизайне	211
Tinitska O. Book illustration by Edmund Dulac	213
Федоренко В.Р. Архетипы української культури	214
Хоменко В.Ю., Александровська Д.В, Броневицька А.В. Звичаї та обряди українського народу	216
Челомбитько Т. Промышленная революция как предтеча становления художественно-проектной деятельности.	217
Черкашина М.В. Всеволод Максимович як феномен українського модернізму	219
Черниш І.О. Іншомовна лексика в сучасній українській мові.	222
Снурга А. Parametrics design	223
Чистікова К. О. Використання деревини в авторських виробках дизайнерів	224
Чистохіна С.Б. Метафора як засіб художнього вираження в українській літературі	226
Швейкина В.А. Знание пластической анатомии для построения фигуры человека	227
Швейкина В.А. Перспективы альтернативных топлив	228
Шевчук А.В. After Effects. Ефекти деформації	230
Шилимов Н. Польская школа плаката в современном графическом дизайне	232
Шишко Д.А. Психология общения: применение современных технологий повышения эффективности учебной деятельности.	234
Шишко Д.А. Тарас Шевченко: народний митець чи провісник національної ідеї?	236
Шкуратова Т. С. Формування образу житлового приміщення за допомогою композитних оздоблювальних матеріалів	238
Шокурова Е.Е. Взаимосвязь скульптуры с архитектурой и окружающей средой	239
Шокурова Е.Е. Сравнительные характеристики черепа взрослых мужчин и женщин	242
Юркина Н.Ю. Величайший художник итальянского ренессанса Тициан Вечеллио (Tiziano Vecellio)	244
Юркина Н.Ю. Значимость теоретической механики в промышленном дизайне	247
Юркина Н.Ю. Торшер ARCO — символ «Итальянской лампы»	249
Юркина Н.Ю. Мышечный механизм и эмоции	252

Наукове видання

Всеукраїнська наукова конференція професорсько-
викладацького складу і студентів ХДАДМ
за підсумками роботи 2014/2015 навчального року

15 травня 2015 р.

Свідоцтво про внесення до держ. реєстру суб'єкта видав. справи
ДК №860 від 20.03.2002р.

Оригінал-макет підготовлено в редакційно-видавничому відділі ХДАДМ
Комп'ютерна верстка Мастерова Ю.Р.

Підп. до друку 22.05.2015. Формат 60x80 1/16. Папір: друк. Друк: ризограф.

Ум. друк. арк. 16.25. Тираж 100 прим.

ХДАДМ, Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
Україна, 61002, Харків-2, вул. Червонопрапорна, 8.

Надруковано у типографії ХДАДМ
61002, м. Харків, вул. Червонопрапорна, 8.