

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

**ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ
ПРОФЕСОРСЬКО-ВИКЛАДАЦЬКОГО
СКЛАДУ ХДАДМ
ЗА ПІДСУМКАМИ РОБОТИ 2015/2016 НАВЧАЛЬНОГО РОКУ**

17 травня 2016 р.

Харків 2016

Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу ХДАДМ за підсумками роботи 2015/2016 навчального року // Збірник статей. 17 травня 2016 р., ХДАДМ. – Харків, 2016. – 96 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.

Бондаренко В. В.

доцент, декан факультета «Дизайн среды», ХГАДИ

СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРНАЯ СРЕДА И ЕЁ ФОРМИРОВАНИЕ

Если говорить об архитектуре, то с каждым годом большие города всё более приобретают новые современные черты. С одной стороны, восстанавливаются и реконструируются памятники архитектуры, реставрируются фасады старых зданий. С другой, — в канву старой архитектурной застройки «вписываются» новые современные здания. Очень активно происходит реконструкция подвальных и первых этажей зданий, которые, потеряв свои жилые функции, становятся магазинами, кафе, ресторанами, ателье и др.

Мы все больше ощущаем активное участие в этих работах не только архитекторов, но и дизайнеров и художников. В значительной степени этому содействуют выпускники Харьковской государственной академии дизайна и искусств. Проектирование интерьеров, как и постройки в целом, обусловлено системой факторов, которые находятся во взаимной связи. Эти факторы как бы извне и изнутри воздействуют на интерьер, определяя, каким он должен быть как по содержанию, так и по форме. Наиболее важным фактором служат социальные условия, которые определяют социальный заказ, являющийся, по существу, программой на проектирование.

Опыт мировой и отечественной практики показывает необходимость работы архитектора с инженером-конструктором и дизайнером по проектированию интерьеров. Этот принцип обусловлен таким подходом к формированию архитектурного сооружения, когда дизайнер последовательно и активно участвует в создании структуры внутренних пространств здания, в формировании архитектурно-художественного образа интерьера и выборе оборудования помещения. В коллективное творчество он привносит разнообразные знания широкого круга вопросов — от выбора отделочных материалов до использования возможностей различных видов искусств. Художник должен обладать большой творческой ответственностью, профессионально разбираться не только в художественных проблемах, но и в комплексе конструктивных, технико-экономических, производственно-технических и других вопросов [1].

Целью настоящего исследования является поиск средств формирования архитектурной среды в системе подготовки дизайнеров.

Система реального курсового и дипломного проектирования, которая является одним из основных направлений подготовки художников дизайнерского профиля в Харьковской государственной академии дизайна и искусств, способствует более быстрому освоению выбранной специальности в процессе самостоятельной творческой деятельности.

С учетом существующих тенденций на факультете «Дизайн среды» сложились следующие направления в системе формирования современной архитектурной среды интерьеров:

- Формирование структур интерьера архитектурными средствами (за счет выявления архитектурных конструкций, бережного отношения к памятникам архитектуры и архитектурному наследию, синтез с монументально-декоративным искусством).
- Формирование современной архитектурной среды средствами дизайна (формы мебели, оборудования, светильников и др.).
- Формирование структур интерьера средствами декоративно-прикладного искусства с ориентацией на традиции национальной культуры.

Каждое из этих направлений предопределяет свою особенную структуру интерьера, как части системы, свою художественную форму. Форма интерьера, как художественного произведения, представляет собой совокупность многих компонентов: композиция, ритм, пластика, колорит, гармония [2].

Связь элементов в структуре подчиняется диалектике взаимоотношения части и целого. При объединении элементов в целостную систему ее свойства оказываются отличными от алгебраической суммы свойств её компонентов. И вместе с тем, структурные изменения в системе вызывают изменения свойств самих элементов, которые подчиняются общим законам развития системы как целого. Грамотное (профессиональное) соединение двух структур (внутренней интерьерной и внешней архитектурной оболочки) является одной из важных проблем, наиболее часто встречающейся в учебном курсовом и дипломном проектировании. Студентам факультета «Дизайн среды» довольно редко приходится решать задачи объёмного архитектурного проектирования всего объекта с переходом к интерьеру. Они чаще занимаются решением внутреннего пространства. Легче происходит «вживание» интерьеров в сложно структурированные сооружения, намного сложнее — в простые, обедненные пластически архитектурные пространства. Это можно проследить на сопоставлении интерьеров городской студенческой больницы.

Так, небольшие по площади и простые по форме и объёму помещения городской студенческой больницы в ряде случаев скорее напоминают интерьеры жилых зданий. Это требует использования простых решений, которые лаконично вписываются в архитектурное пространство. Именно поэтому в вестибюле отделения стационара больницы низкая высота помещения зрительно увеличена за счет вертикального членения, используемого в декоративной композиции из шамата.

Введение объёмных структур в интерьеры холлов, вестибюлей и зон отдыха помогает функционально расчленить пространство на отдельные зоны и использовать эти структуры как основу для размещения художественных композиций. В ряде случаев декоративные композиции воспринимаются как архитектурные формы, поскольку выполняют роль функциональных структур. Камерность композиций — одно из требований к подобным структурам в небольших архитектурных объёмах.

Особый интерес представляет работа для областной клинической больницы. Здание больницы построено по индивидуальному архитектурному проекту и состоит из двух отдельных архитектурных объёмов, соединённых между собой «вставкой». Зрительно они воспринимаются единым целым.

Здание меньшей этажности фактически служит архитектурной доминантой. Его главный фасад влияет на решение внутреннего архитектурного пространства.

Работая над образным решением интерьеров, авторы посчитали необходимым, используя изобразительные средства, рассказать об определённых этапах истории развития медицины. В декоративном оформлении интерьера вестибюля областной клинической больницы основная смысловая, образная нагрузка приходится на специальные ширмы-перегородки, отделяющие пространство гардероба от остальной части вестибюля. Восемь декоративных композиций на перегородках пилообразной формы выполнены в технике маркетри и рассказывают о развитии древней медицины в разных странах. Каждая из композиций представляет законченное произведение искусства. А все вместе они составляют цельную структуру, связанную единым смысловым началом. Тема истории медицины развивается и дальше по мере подъёма по лестнице на второй этаж. Здесь на стенах размещены в виде медальонов портреты основателей медицины и сцены врачевания в древние времена. Для выполнения этой темы авторы применили материал шамот.

Интересно решено с архитектурной точки зрения двухсветное помещение зимнего сада. На активном контрасте к живым природным формам авторами предложено применить декоративные керамические пласти, в которых как бы навсегда застыли рожденные рукой человека цветы в камне.

Принятая методика комплексного проектирования интерьеров областной клинической больницы позволила достичь определенного уровня синтеза монументально-декоративного искусства и архитектурной среды.

Ретроспективный взгляд на разные виды народного искусства дает возможность студентам сделать культурологический прогноз на их использование в современном интерьере. Этому способствует своеобразная профессиональная «диагностика», которой должен владеть художник.

В учебном процессе ХГАДИ в последние годы все чаще появляются реальные заявки на разработку интерьеров в зданиях, которые являются памятниками архитектуры. Так, например, Научная библиотека им. В.Г. Короленко не поменяла своего назначения по отношению к запроектированному варианту. По объекту фактически требовалась разработка проектных предложений по решению интерьеров и их реставрации.

В других случаях объект в процессе его использования претерпел значительные конструктивные изменения, использовался по другому назначению и ему должна быть возвращена первоначальная функция. К таким объектам относится Свято-Дмитриевский храм, в котором сохранился только основной каркас здания. Возвращение объекту его первоначальной функции требовало разработки проекта реконструкции храма и предложений по архитектурно-художественному решению его интерьеров.

И, наконец, в третьем случае объект долгие годы использовался не по своему основному назначению, значительно изменил свой первоначальный архитектурный вид и в результате проведения работ по реконструкции и реставрации объект должен иметь новое назначение. Так, например, здание

Торгових рядов было построено в 1835 году по проекту известного русского зодчего В.П. Стасова в стиле классицизма. Перед авторами стояла сложная задача: не нарушая основу здания, найти пути решения современных интерьеров. В основу проекта были взяты основные принципы стиля позднего классицизма. В интерьерах бывших Торговых рядов планируется разместить культурно-выставочный центр, который будет включать экспозиционные залы, музыкальный и художественный салоны, зимний сад и т.д.

Сложным на сегодня для архитекторов и дизайнеров является задача «вживания» новых объектов в старую архитектуру. Большую помощь творческой личности в решении этих вопросов должно оказать «цитатное мышление», которое свяжет XXI век с традициями в архитектуре.

Литература:

1. Даниленко В.Я. Дизайн України в світовому контексті художньо-проектної культури: [монографія] / Віктор Даниленко. — Х.: ХДАДМ, Колорит, 2005. — 244 с.: іл. — С.227-239;
2. Проблемы и перспективы развития жилищно-коммунального комплекса города: Шестая Международная научно-практическая конференция. 1-4 апреля 2008 г.: в 2-х томах. — М.: МИКХиС, 2008. — 392 с.

Бондаренко Б. К.

ст.викладач кафедри «Теорія і історія мистецтв»,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ПРИНЦИПОВІ ПІДХОДИ ДО ВИРІШЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО ЯПОНСЬКОГО ІНТЕР'ЄРУ ТА ЇХ ПЕРЕУСВІДОМЛЕННЯ В СУЧАСНІЙ АРХІТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСЬКІЙ ТЕОРІЇ

Починаючи з прадавніх часів, в японській архітектурі визначалися і встановлювалися ті принципи, які згодом стали основою для побудови храмів, імператорських палаців, а також сучасних споруд. Це принципи, що перевірені часом: простота і багатофункціональність, природність і споглядальність [1]. На підставі визначених принципів японська архітектура вирішує питання не лише зовнішньої форми споруди і способі її будівництва, але й принципи зв'язку інтер'єру з архітектурою всієї будівлі.

Істотний вплив на розвиток мистецтва Японії мали дві релігії: шинтоїзм та буддизм, які не конкурували між собою, а взаємодоповнювали одна одну. Естетичні ж вподобання сформувалася в значній мірі під впливом буддизму, для якого важливою є ідея «скороминущості» і уявлення про красу як «красу непостійності». В інтер'єрі така краса передається за допомогою використання принципів «вабі-сабі» (буквально «простота і потертість») і «юген» (неочевидність, відмова від нарочитості), що проголошують простоту форм, природність кольорів і матеріалів, асиметричність композиційних рішень та ін. [2].

Н. Коновалова в дисертаційному дослідженні доводить, що існуючі засадничі просторові категорії «порожнеча-проміжок-тінь» в архітектурі Японії визначають зв'язок з традицією не стільки формальними методами, скільки на рівні змістовних і художньо-естетичних складових архітектурного

твору. Це доводить, що для культури Японії рух вперед, створення нового базується, значною мірою, на культурних традиціях [4].

Так, вчення буддизму, яке виводить у ряд найважливіших поняття «абсолюту», наділило категорію «порожнечі», що наповнює його, особливими якостями. Відповідно до релігійних уявлень, зливаючись з порожнечою, людина зливається з Буддою. Вона представляється субстанцією, яка узгоджує всі протиріччя. Унаслідок цього порожнеча стала однією з найважливіших змістовних складових в японському мистецтві, архітектурі, інтер'єрі, де домінує естетика вільного простору. Так, наприклад, для традиційного японського будинку є неможливим нагромадження речей в кімнатах, заохплення декором, єдиною прикрасою є ніша – токонома, що і створює особливу атмосферу спокою та зосередженості. Як стверджує М.Третьякова у своєму дисертаційному дослідженні, «... специфічним поняттям, що визначає ставлення японців до простору, є концепт оку («глибини»), згідно з яким найбільш важливі зони простору розташовуються в глибині» [7]. Філософське усвідомлення поняття порожнечі знаходить відображення й у творчості сучасних японських архітекторів. Саме за допомогою порожнечі передається відчуття нескінченності простору і його глибини, підкреслюється естетика простоти і виразності.

Проміжок. Традиційне японське світосприйняття ґрунтується на здатності не протиставляти, а сполучати протилежності, які взаємовиключають одне одного, завдяки створенню деякої проміжної зони. Ідея проміжної зони розвивається як провідний принцип світобачення, з плавним перетіканням одного в інше і відсутністю різких меж. Можливо, що культурні традиції Японії, які характеризуються негативним відношенням до будь-яких крайнощів і протиставлень, призвели до того, що так звана проміжна зона – центральна ланка в структурі мислення, стала грати провідну роль в архітектурі.

У мові з'явилися місткі поняття, що передають сприйняття японцями проміжної зони. Яскравим символом осмислення простору є поняття «ма», його визначень багато, але можна виділити загальний для них сенс — ідею паузи і порожнечі. «Ма» є деякими порожніми зонами, яким кожен може надавати, у відомих межах, будь-яке значення. Це змістовний проміжок в різних сферах культури, що відображає неприязнь японців до «зіткнення» антагонізмів. Чіткіше «ма» визначене в одному із словників давньояпонської мови: «обов'язковий інтервал між двома наступними один за одним речами» [1]. Як символ, «ма» зв'язує, але не розділяє. У ньому приховано таїнство з'єднання, що знаходить своє вираження в основних видах мистецтва.

Сформовані конструкції мислення впливають і на сприйняття простору. Його зміни і наповнення, стають основою для створення художніх образів і в архітектурних творах. Так, ідея проміжної зони знаходить своє втілення в традиційній архітектурі у вигляді галереї – енгави, яка є проміжком між зовнішнім і внутрішнім простором. Вона включає обидва ці простори, і саме тут відбувається їх взаємоперетікання.

Тінь. Обов'язковим наповненням традиційного японського будинку виступає тінь. Головне змістовне навантаження в даному випадку ро-

битися саме на порожньому тіньовому просторі. Японське світовідчуття в лінгвістичних формах, проявляється в підкресленні важливості потаємного, глибинного. Цей сенс несе в собі поняття «оку» – глибина, простір, прихований від усіх. Існує і багато інших відтінків цього поняття, але усі вони відбивають любов японців до «закутування предмета», відсовування його в тінь. На світоглядному рівні ці відмінності виглядають особливо контрастно. Для європейця будь-які крайнощі відділяються один від одного чіткою межею. Ймовірно, що саме негативне відношення до будь-яких крайнощів і протиставлень в культурі Японії і призвело до тієї значної ролі, яка відводиться поняттю «тінь» серед інших культурних категорій [6].

У середині ХХ сторіччя означені будівельні традиції та філософські концепції були переусвідомлені теоретиками та архітекторами Японії і стали відправним пунктом у формуванні течії, що отримала назву метаболізм. Її головною концепцією стало транслявання принципів розвитку біологічних організмів на вирішення архітектурних питань, що змінило підходи до проектування, які передбачали розвиток архітектурних об'єктів, подібно до живої природи. Метаболізм приділяє багато уваги створенню структур на підставі гнучкого використання простору. І саме гармонійний зв'язок із природою та акцентування уваги на порожнечі, що є таким характерним для традиційної архітектури Японії, стали поштовхом у розвитку теорії метаболізму [3, с. 151-162]. Особливу увагу питанню зв'язків традиції та сучасних підходів в архітектурі, приділили у своїх публікаціях відомі японські архітектори К.Танге та К.Курокава. Кінець ХХ сторіччя позначився подальшим переусвідомленням роботи із архітектурною спадщиною, завдяки філософській концепції, що була представлена К.Курокавою. Розроблена ним теорія симбіозу цілком ґрунтується на засадах, що притаманні національній культурі, і, зокрема, ставленню японців до природи, яке не зазнало змін і до теперішнього часу. Зміст цієї концепції полягає у підходах до роботи із протилежними поняттями, такими як архітектура та природа, людина та техніка, історичне минуле та майбутнє, які повинні не протистояти один до одного, а існувати у симбіотичній єдності, завдяки наявності між ними певного простору, який, вбираючи в себе якості двох опозиційний складових, допомагає їх об'єднанню. Прототипічним зразком такого простору в японській архітектурі є галерея-енгава, що пов'язує зовнішній простір із інтер'єрним середовищем. Ще одним засобом, який допомагає у досягненні симбіозу, на думку К.Курокави, є взаємопроникнення в інтер'єрне середовище елементів художньо вирішеного природного ландшафту або символічне моделювання в ньому природного оточення [5, с. 111-113]. Слід підкреслити, що, як зазначав сам К.Курокава у вступній частині до своєї книги «Філософія симбіозу», представлені ним погляди мали широкий вплив на Японію та стали ключовими для нового розвитку в багатьох галузях діяльності, включаючи політику, бізнес, мистецтво, а також проектно-художню культуру.

Таким чином, узагальнення викладеного матеріалу дозволяє зробити висновок, що на становлення та розвиток японської архітектури і принципів

вирішення інтер'єру значний вплив мала релігійна складова. Філософія просторової побудови середовища реалізується через триаду «порожнеча-проміжок-тінь», і ці складові не протиставляються одне до одного, а навпаки сприяють гармонізації об'ємно-просторового рішення. Традиційну японську архітектуру, в першу чергу, характеризує простота форм та каркасність конструкції. Такий принцип дозволив відмовитися від несомих стін і мати відкриті прорізи, сприяючи єднанню інтер'єрного середовища із екстер'єрним оточенням, та застосування матеріалів, які мають природне походження і майже не піддаються штучній обробці. Доведено, що філософські концепції, які характеризують традиційну архітектуру Японії, отримали свій подальший розвиток в другій половині ХХ сторіччя у поглядах та творчості К.Танге та К.Курокави. Першим етапом стало формування архітектурної течії під назвою метаболізм, яка передбачала розвиток архітектурних об'єктів, подібно до об'єктів живої природи. Наступним етапом стало визначення К.Курокавою теорії симбіозу, яка походить від приаманних національній культурі засад, зокрема, традиційно шанобливого ставлення японців до природи.

Література:

3. Бадлуева В.М. Интеграция японской национальной архитектуры в современное зодчество (на примере творчества Курокава Кисе) [Текст]: автореф. дис. на соиск. науч. степ. канд. философ. наук: 09.00.13/ Вероника Михайловна Бадлуева. – М., 2009. – 20 с.
4. Бондаренко Б.К. Філософія автомобільного бренду Lexus та принципи її втілення у середовищному дизайні шоу-румів/ Б.К.Бондаренко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія:мистецтвознавство/ [за ред. О.С.Смоляка]. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2012. – № 3. – 276 с. – С.263-267.
5. Гуляницкий Н.Ф. Теория метаболизма и архитектурная практика Японии / Н.Ф.Гуляницкий // Архитектура Запада, противоречия и поиски 60-70-х годов. – М.: Стройиздат, 1983. – Т.3. – 175 с.
6. Коновалова Н.А. Сохранение и развитие исторических традиций в современной архитектуре Японии: на материале Всемирных выставок: [Текст]: автореф. дис... канд. искусствоведения 18.00.01/ Коновалова Нина Анатольевна. – М., 2006.
7. Курокава К. Архитектура симбиоза / К. Курокава // Архитектура СССР. – М.: Стройиздат, 1984. – № 5. – С. 109–113.
8. Коновалова Н.А. Приемы организации пространства в современной архитектуре Японии в книге: Вопросы всеобщей истории архитектуры. Выпуск 3, 2011 [Электронный ресурс] / Н.А.Коновалова. – Режим доступа: <http://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569947&fl=5&sl=1>
9. Третьякова М.С. Переосмысление традиционной эстетики в современных интерьерах Китая и Японии // «Архитектон: известия вузов», № 35 (сентябрь) 2011. [Электронный ресурс] / М.С.Третьякова– Режим доступа: <http://archvuz.ru/cont/300>

Босий І. М.

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

КОМПОЗИЦІЙНА ПОБУДОВА ФОРМИ МЕБЛІВ-ТРАНСФОРМЕРІВ. ЗАГАЛЬНІ АСПЕКТИ МОРФОЛОГІЇ ОБ'ЄКТІВ

Створення меблів-трансформерів, як об'єкту предметно-просторового середовища, передбачає роботу з формою. Дослідження морфології та засобів композиційної організації зазначених об'єктів зумовлює аналіз форми, робота з якою спрямована на реалізацію функціональних вимог та досягнення художньо-естетичної виразності меблів.

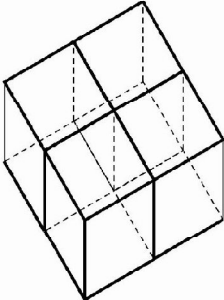
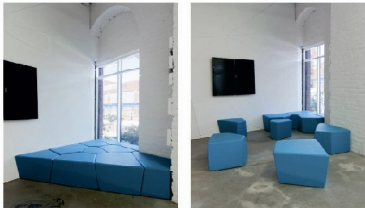
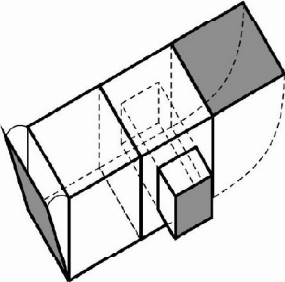

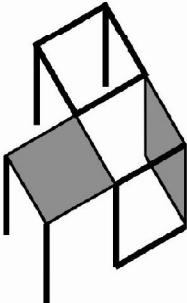

Морфологія у візуальних мистецтвах, до яких відноситься дизайн меблів, присвячена вивченню форми об'єктів, їх структури, композиційної побудови. Організація форми меблів-трансформерів заснована на *пластичних композиційних засобах*, які «виражаються в розвитку форми в трьох основних напрямках: горизонталі, вертикалі та глибині. Різний розвиток форми в тому чи іншому напрямку зумовлює різний пластичний характер – лінійний, площинний, об'ємний та просторовий» [1: 53]. Форма меблів-трансформерів, що має розвиток у всіх трьох напрямках, зумовлює *об'ємний пластичний характер об'єктів*. Об'ємна форма меблів-трансформерів розвивається відносно власного композиційного центру, що зумовлює її скульптурний характер.

Проте, перегрупування складових елементів форми, що є основною сутністю меблів-трансформерів, в просторі і часі, зумовлює *об'ємно-просторову композицію* зазначених об'єктів, що характеризується розвитком елементів в глибині, ширині та висоті. Формування об'ємно-просторової форми меблів-трансформерів зумовлене різноманітними стратегіями поєднання об'ємних елементів з обов'язковою концепцією їх переміщення та перегрупування.

«Важливою композиційною ознакою об'ємної форми є її геометричний вигляд» [1: 65]. При дослідженні світових аналогів меблів-трансформерів були виявлені основні види форми, в які «вписуються» зазначені об'єкти. Ці форми, за характером відкритості та конструктивної побудови, можна розділи на: суцільно-замкнуті (закриті), комбіновані (напіввідкриті) та відкриті (структурні).

Суцільно-замкнута пластична форма елементів втілюється в об'єктах, що стають модульними чи гетерогенними складовими елементами побудови меблів-трансформерів. Модульні суцільно-замкнуті форми втілюються в різноманітних геометричних об'єктах (куб, паралелепіпед, призма, циліндр та їх поєднання), які легко компонуються між собою, надаючи можливість створення різноманітних об'ємно-просторових композицій. Суцільно-замкнута пластична форма характеризуються відсутністю проміжків між складовими елементами об'єкту та втілюється через: 1) застосування систем пазлових з'єднань, які запроєктовані у самих формах модулів; 2) за допомогою використання допоміжних елементів кріплення.

Комбінована пластична форма втілюється в елементах, конструкція яких передбачає виокремлення із суцільно-замкнутої геометричної форми

ФОРМА	СХЕМА	ПРИКЛАД СУЧАСНИХ МЕБЛІВ-ТРАНСФОРМЕРІВ
СУЦІЛЬНО-ЗАМКНУТА ПЛАСТИЧНА ФОРМА		
КОМБІНОВАНА ПЛАСТИЧНА ФОРМА		
ВІДКРИТА ПЛАСТИЧНА ФОРМА		

окремих сегментів (об'ємних чи площинних). Це дозволяє збільшити функціональність об'єктів - отвори та ніші, що утворюються в процесі виокремлення, стають ємкостями для зберігання або вкладання окремих елементів, які, за бажанням, можна вилучити з загальної структури. Така форма є напіввідкритою та характеризується частковим обмеженням конструкції різноманітними площинами та об'ємами.

Відкрита пластична форма передбачає відсутність стаціонарних обмежуючих елементів, що дозволяє виявляти конструкцію меблів-трансформерів. Означена форма втілюється завдяки використанню площинних або

трубчастих складових елементів (або їх комбінації), які можуть розміщуватись по різноманітним композиційним сіткам (при застосуванні модульних елементів різного рівня складності) та скріплюватись завдяки характеру з'єднуючих конструктивних вузлів (пази, отвори, шканти тощо).

Створення меблів-трансформерів зі суцільно-замкнених, комбінованих напіввідкритих та відкритих форм спрямоване не тільки на досягнення художньо-естетичної виразності об'єкту, а, насамперед, на реалізацію низки функціональних вимог, серед яких головними є: конструктивність, ергономічність та утилітарність.

Література:

1. Устин В. Б. Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве / В. Б. Устин. – Москва: АСТ: Астрель, 2007. – 239 с. – (2-е изд., уточненное и доп.).

Брижаченко Н. С.

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

ПОНЯТТЯ «ІНТЕРАКТИВНІСТЬ» ТА ВИЗНАЧЕННЯ ТЕРМІНУ «ІНТЕРАКТИВНИЙ ІНТЕР'ЄР»

Визначення терміну «інтерактивний інтер'єр» спирається на дослідження інтерактивного мистецтва та розгляд технічних засобів, що дозволяють створювати взаємозв'язок між людиною та твором. У цій площині постає необхідність розгляду тлумачення поняття «інтерактивність».

Дослідник Є. Чичканов визначає «інтерактивність» як поняття, що прийшло з технічної галузі (теорія інформації, інформатика, програмування, система телекомунікацій). Автор вказує на те, що сьогодні термін «інтерактивність» застосовують для позначення різних форм організації взаємодії, а з другої половини ХХ століття цей термін починає застосовуватися в мистецтві. Його розповсюдження пов'язано зі змінами в орієнтації автора на взаємодію з глядачем і розширенням ролі глядача, якому надається роль учасника мистецької акції. Розвиток технологій програмного забезпечення надав можливість авторам формувати стратегії взаємодії людини з твором, глядачів один із одним або з автором. Таким чином, Є. Чичканов стверджує, що інтерактивність, в першу чергу, стає формою організації діалогу в рамках художньої творчості [3].

Російський мистецтвознавець Н. Маньковська визначає «інтерактивність» як тип взаємодії людини з артефактом. При цьому відбувається зміна позиції людини – з просторого глядача на співавтор твору мистецтва, дії якого формують новий вигляд об'єкту [2].

У довіднику «Лексикон неокласики» термін «інтерактивність» визначається, як тип взаємодії людини з артефактом, який під впливом можливостей віртуальної реальності та новітніх мережових способів передачі інформації отримав поширення наприкінці ХХ ст. В цьому аспекті визначальним є принцип зворотного зв'язку [5].

Російський науковець Д. Галкін визначає «інтерактивність» як одну з ключових категорій соціологічного аналізу, яка характеризує різноманіття соціальних взаємодій на різних рівнях: міжособистісному, груповому та інституційному. Інтерактивність в телекомунікаційному просторі передбачає взаємодію на декількох рівнях: інтерфейс «людина-машина» – взаємодія через команди та маніпуляції; обмін даними різних форматів; надання інформаційних послуг; міжособистісне спілкування багатьох користувачів на спеціальних Інтернет-сайтах або за допомогою спеціальних програм; віртуальне спілкування [4]. У своєму дослідженні феномену інтерактивності Д. Галкін спирається лише на цифрові технології, зазначаючи їх можливості формування комунікаційного середовища. Проте, дослідження даного питання дозволяє зазначити, що поняття «інтерактивність» відноситься не лише до сфери мультимедійного дизайну, а присутнє й в механічних об'єктах, до яких відносяться кінетичні композиції, інтерактивні дзеркала та різноманітні об'єкти — трансформери. Інтерактивність відображає відносини автора та глядача в сучасній мистецькій творчості та виступає в аспекті соціальних комунікаційних процесів.

Український дослідник Н. Скляренко розглядає інтерактивність в контексті формування дизайн-систем як синтез цифрового та соціального аспектів, що відбувається під час вільного двостороннього обміну інформацією. Н. Скляренко виявляє три рівні інтерактивності в дизайні за типом взаємодії: «суб'єкт–об'єкт», «суб'єкт–суб'єкт» та «об'єкт–об'єкт». У цьому аспекті інтерактивність розглядається як багаторівнева характеристика процесу комунікації. Суть інтерактивності автор вбачає в тому, що дизайн-система стає живим організмом, яка забезпечує діалогову взаємодію в контексті формування сучасної художньо-проектної культури [6].

Вітчизняний науковець Т. Васильєва визначає «інтерактивність» як технології, що організують різні варіанти взаємодії («людина–людина», «індивідуум–група» та «особистість–система»), та як процес обміну інформацією. Дослідник виводить наступні рівні інтерактивності: пасивну інтерактивність, інтерактивність з обмеженою участю та інтерактивність як базову вимогу [1:5].

Для дослідження особливостей формування інтерактивного предметно-просторового середовища та визначення даного терміну було обрано більш універсальний контекст тлумачення поняття «інтерактивність», що пов'язано з характером об'єктів, які застосовуються в дизайні інтер'єру, адже вони не обмежуються лише мультимедійними технологіями. Тож, «інтерактивність» (від англ. «interaction» – «взаємодія») – це поняття, що розкриває характер і ступінь взаємодії між об'єктами [5]. З точки зору ступеня взаємодії, інтерактивність можна розділити на наступні рівні: лінійна взаємодія, реактивна взаємодія та множинна або діалогова взаємодія.

Лінійна взаємодія присутня в мультимедійних об'єктах, коли зміна аудіо-візуальних зображень на їх поверхні не пов'язана з попередніми повідомленнями. Перший рівень інтерактивності реалізується при активному втручанні

автора твору, коли є сценарій зміни аудіовізуальних зображень на поверхні мультимедійного об'єкту.

Реактивна взаємодія (від «reaction» – «дія у відповідь») пов'язана з негайним попереднім повідомленням. При формуванні реактивної взаємодії активуються різні стратегії подачі інформації на поверхні об'єкту. Саме такий рівень інтерактивності спостерігається у сенсорних панелях (застосовуються в якості різноманітних інформаційних стендів) та в інтерактивних відео проекціях, що здійснюються на площини огорожувальних поверхонь та обладнання інтер'єру. В цих об'єктах дії відвідувача-користувача активують відповідну команду, яка закладена в програмно-апаратний комплекс мультимедійного об'єкту.

Третій рівень інтерактивності присутній не лише в мультимедійних об'єктах, а й у кінетичних композиціях, рух форми котрих базується на плинності та спирається на загальну конструктивну побудову, де всі елементи пов'язані між собою (*зв'язки єдиній механічній системі*). Це забезпечує постійний перехід з одного положення форм в інше, що відбувається в просторі і часі та завжди існує в комплексі рухів, які підкорюються загальній пластичній системі та формують цілісний образ.

На основі аналізу теоретичних праць та дослідження проектних матеріалів автором запропоновано термін «**інтерактивний інтер'єр**» – це адаптивне предметно-просторове середовище, що сформоване мультимедійними або механічними засобами, які вибудовують багаторівневу взаємодію людини з простором в системах «суб'єкт–простір» та «суб'єкт–об'єкт».

Література:

1. Васильєва Т. В. Сучасне інтерактивне мистецтво як універсальна модель полістилістичної культури : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 26.00.01 / Васильєва Тетяна Вікторівна. — К. : Б.в., 2010. — 16 с. — (укр.мовою).
2. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. — СПб. : Алетейя, 2000. — 347 с.
3. Чичканов Е. С. Интерактивность как форма диалога в пространстве цифрового экранного произведения : автореф. дис. ... на соискание уч. степени канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.09 «Теория и история искусства» / Е. С. Чичканов. — Санкт-Петербург, 2011. — 22 с.
4. Галкин Д. В. Интерактивность [Электронный ресурс] / Д. В. Галкин // Социология: Энциклопедия / [Сост. А.А. Грицанов, В.Л. Абушенко, Г.М. Евелькин, Г.Н. Соколова, О.В. Терещенко]. – 2003. – Режим доступа до ресурсу: <http://voluntary.ru/dictionary/568/word/interaktivnost>.
5. Интерактивность [Электронный ресурс] // Словари и энциклопедии на Академикe. – 2014. – Режим доступа до ресурсу: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/133422>.
6. Складенко Н. В. Интерактивність як принцип організації дизайн-системи (на прикладі об'єктів зовнішньої реклами) [Електронний ресурс] / Н. В. Складенко // Вісник ХДАДМ — №2 — 2014. – с.33-37. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.visnik.org/pdf/v2014-02-08-sklyarenko.pdf>.

Ван Чжаохуй (Китай)

аспирант, Харьковская государственная академия дизайна и искусств

ПРИНЦИПИАЛЬНЫЕ ПОДХОДЫ К РЕШЕНИЮ ЖИЛЫХ ИНТЕРЬЕРОВ В ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Система организации интерьера традиционного китайского дома в основных чертах воплощает идею единения человека и вселенной. Обычно двери домов выполнялись в виде широких панелей и располагались напротив алтарной части, которая являлась главным местом в доме. Мебель была немногочисленна и располагалась вдоль стен. Преимущественно это стол, два кресла и отдельные стулья, столики для чтения и настольных игр. Зал дома был самой большой и торжественной комнатой, а в его убранстве преобладали «цвета счастья» – желтый, золотистый, красный и коричневый.

Главный принцип организации интерьера китайского жилища – многофункциональность свободного пространства. Для этого, зачастую, один и тот же предмет интерьера мог размещаться в разных местах комнаты. Такая особенность определяла важную черту китайского интерьера – благородную сдержанность.

Ориентация на работу с естественными материалами обуславливала цвето-колористический строй китайского интерьера. Характерной особенностью отделки внутреннего пространства в китайской архитектуре является использование бамбука. Родиной бамбука считается гора Тайвань, наиболее уважаемая из пяти священных гор древнего Китая, и потому в китайском фольклоре это растение олицетворяет благородство. Этим объясняется и тот факт, что в традиционной культуре бамбук используется не только как отделочный материал, но и как символ жизнестойкости и красоты.

На формирование цветовых характеристик интерьерного пространства оказали влияние и факторы, определяемые религиозными канонами. Цветовое решение традиционной китайской предметно-пространственной среды базируется, согласно традиции, на основе пяти первичных цветов. Красный, наиболее характерный для китайского интерьера, символизирует стихию огня, это цвет страсти и энергии. Желтый или золотой присущ хризантеме, императорскому цветку, а потому непременно ассоциируется с властью. Голубой – связан с воздушным пространством, а поскольку в Китае повелителя принято было называть сыном неба, этот цвет стал символом знатности и часто использовался в домах аристократов. Считается, что он должен присутствовать в любом интерьере хотя бы в небольшом количестве. Зеленый, связанный с деревом, и как следствие, с понятиями роста и обновления, символизирует на Востоке надежду и спокойствие. О. Глухарёва отмечает: «В китайской архитектуре основными цветами являются красные, жёлтые, зелёные, синие и другие жизнеутверждающие тона, лишь незначительное место отведено тёмным цветам» [1, с.424].

Огромную роль в организации китайского жилища играет разделение пространства на «внешнюю» (мужскую) и «внутреннюю» (женскую) поло-

вины. «Женская» включает в себя жилые покои и кухню. Зачастую роль разграничителя выполняют занавески или ширмы.

Орнаментика занимает ведущее место в декорировании ограждающих поверхностей аутентичных интерьеров, и, особенно, в оформлении мебели и оборудования. В период Чжоу (1112–246 гг. до н. э.) вырабатывались основные типы орнаментики: разновидности меандра, а также, наряду с геометрическими, и чрезвычайно сильно стилизованные, условно трактованные зооморфные мотивы.

Философская концепция мировосприятия отобразилась и на трактовке мебели в китайской культуре. Символом домашнего уюта в Китае с начала II тысячелетия, являются светлые окна и теплый топчан (лежанка). Поэтому до настоящего времени спальням (кроватям, в частности) и зонам отдыха в целом придается большое значение. Одна из характерных особенностей китайской мебели — почти полное отсутствие мягкой обивки. По мнению одних исследователей это связано с конституционным строением (заботой о здоровье), другие видят религиозные причины (тяга к естественности, природности). Отличает китайскую мебель своеобразная техника лакирования. Мебель чаще всего имела золотую отделку на черном фоне, выполнялись также изделия, покрываемые красным и коричневым лаком. Другой распространенной художественной техникой, была интарсия, которая отличалась от европейской тем, что вставки немного выступали над поверхностью. Для инкрустации, кроме цветной древесины, применялась слоновая кость, панцирь черепахи, рог, перламутр, раковины, полудрагоценные камни и металл. Важно, что на традиции изготовления мебели оказала значительное влияние иероглифическая письменность. Своеобразная геометрия и расположение деталей интерьера тесно связаны с принципами написания иероглифов, а оформление мебели и декор имеют глубокий символический смысл.

Основным предметом мебели в домах состоятельных китайцев была кушетка (кан). Типично китайским национальным видом мебели являются лакированные табуреты, которые имели простые прямолинейные формы. Жесткая прямолинейная, четырехугольная конструкция при изготовлении бамбуковой мебели для сидения оправдана тем, что бамбук не гнется. Столы похожи на мебель для сидения. Китайцы имели в своих домах различные подставки, комбинации полок, ящиков, дверок и ниш для размещения всевозможных изящных безделушек и декоративных предметов [2].

Дизайнерская практика создания современных китайских интерьеров свидетельствует об использовании и переосмыслении традиций, что обуславливает актуальность системного изучения культурных первооснов.

Литература:

1. Глухарева О. Н. Прибыtkовo A.M. Всеобщая история архитектуры, Том 9. – М.: Стройиздат, 1971. – 644 с.
2. Урицкая М. А., Исаев И.А., Яковлева С.А. Восточный дневник дизайнера. – М., 2004.

Граніна Н. В., викладач, ДВНЗ «Харківський коледж текстилю та дизайну»
Смельянова Л. В., ст.викладач, каф. інженерно-технічних дисциплін, ХДАДМ

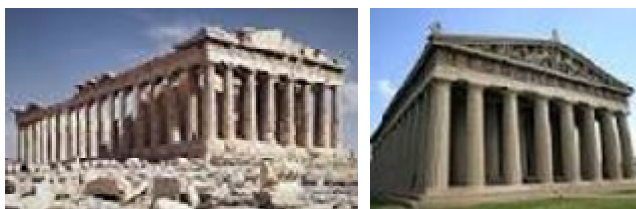
ЗНАЧЕННЯ ПЕРСПЕКТИВИ В ПРОФЕСІЙНІЙ ОСВІТІ ХУДОЖНИКІВ І ДИЗАЙНЕРІВ

Як відомо, перспектива — це спосіб зображення предметів на площині відповідно до тих уявних скорочень розмірів і змін контурів форми і світлотіньових стосунків, які спостерігаються в натурі. Математичною моделлю процесу є метод центрального проектування.

У світі, що оточує нас, ми на кожному кроці стикаємося з явищами так званої спостережливої перспективи.

З глибокої старовини дійшли до нас зразки перспективних зображень. Широко відомий приклад Парфенону — центрального і головного спорудження афінського Акрополя.

Коли ви дивитесь на фасад Парфенону, то бачите його геометрично ідеальним. Фриз і підлога строго горизонтальні, колони ідеально вертикальні і відстані між ними абсолютно однакові. Але якщо зробити точні виміри то виявиться, що фриз і підлога зігнуті на кшталт коромисла. Колони нахилені до осі фасаду і якщо продовжити їх вгору, то вони зійдуться в точці в 1,5 км над землею. Відстань між колонами на периферії фасаду менше, ніж в його центрі. Але саме усі ці щонайтонші спотворення, умисне зроблені Ектіном і Калликратом — великими архітекторами античного світу, перетворюючись в оптичному апараті людського ока, створюють уявлення про ідеал.



У античний період було створено вчення про способи досягнення гармонійних поєднань в мистецтві, яке можна назвати структурною гармонією. Складові структурної гармонії : симетрія, рівновага, рівнозаповненість, ритміка, періодичність і та інш.

Були розроблені канони пропорціональності в скульптурі (Поликлет і Лисипп в в до н.е.).

Фрески і мозаїки, виявлені при розкопках трьох римських міст Геркуланума, Стабії і Помпеї, дають уявлення про практичне застосування перспективи (правила точки сходу).

У мексиканському місті Чичен-Ітца є доказ того, як індієць Майя зуміли впоратися з перспективою. Якщо ви дивитесь на північні сходи Кастильо з великої відстані, то вам впадає у вічі дивовижне явище: сходи, які ведуть до храму абсолютно не звужується! Для того, щоб досягти приголомшую-



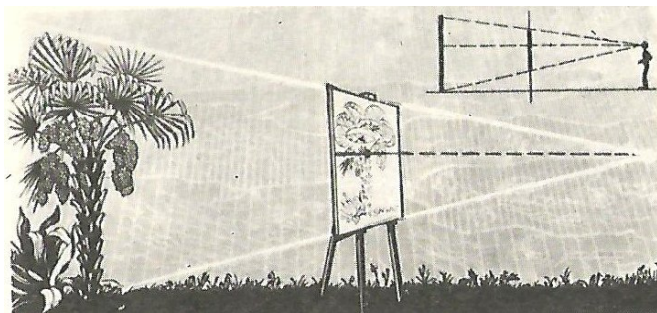
чої монументальності, щоб вселити вірянам, що шлях до богів — шлях чудес, архітектори Майя перемогли закон перспективи геніально простим способом: сходи вгорі ширше, ніж внизу.

Існуючий метод побудови перспективних зображень, яким ми з успіхом користуємося до теперішнього часу, виник в результаті узагальнення найбільших досягнень образотворчої практики епохи Відродження. У цей період вирішені

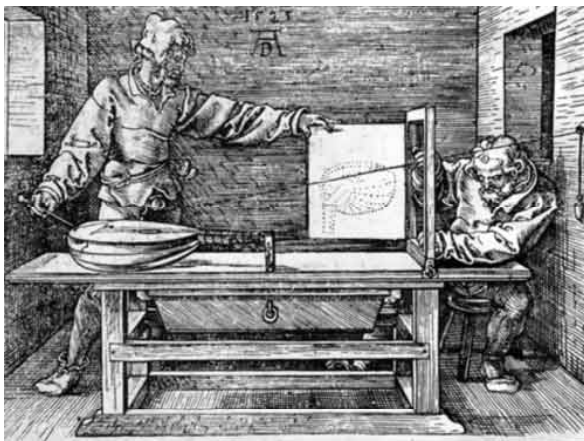
фундаментальні завдання ренесансного мистецтва: вивчені закони візуального сприйняття архітектурних ансамблів, способи отримання малюнків просторово протяжних об'єктів на різних поверхнях (лінійна, панорамна, купольна перспектива), відповідно до закономірностей візуального сприйняття, завдання повітряної перспективи. Архітектор Філіпо Брунелески (1377–1446) вважається першим, таким, що встановив правила перспективи в живописі.

Леонардо да Вінчі (1452–1519) у своєму трактаті про живопис називає живопис «матір'ю» перспективи. Це вірно в тому сенсі, що теорія перспективи виникла з творчої практики художників. Леонардо систематизував результати своїх спостережень по 3 напрямом: він описав закони зміни величини фігур у міру їх видалення від спостерігача (закони лінійної перспективи), описав явища повітряної або кольорової перспективи, проаналізував зміни міри виразності меж фігур, елементів пейзажу.

Виникнення перспективи як науки в епоху відродження пов'язане з тим, що художники зіткнулися з проблемою передачі зорового сприйняття просторових об'єктів і самого простору на двомірній площині. Створена система перспективи (від латів. «perspicere», що в перекладі означає «дивитися крізь, правильно бачити») стала вирішенням проблеми зображення на площині (поверхні) і не втратила значення до наших днів. Існують методи побудови геометрії зображуваного простору і моделювання форми, об'єму пред-



*А.Дюрер. Пристосування
для зображення
предметів в перспективі*



метів, що його, що заповнюють. Досі ми вживаємо такі поняття і терміни, як картинна площина, горизонт, лінії сходу, точка сходу і так далі.

Декілька способів побудови перспективних зображень пропонував Альбрехт Дюрер (1411–1528) в трактаті «Керівництво до виміру» (зображення просторових фігур на площині за допомогою ортогонального проектування).

Теорію перспективи розробляли також художники С.К. Зарянюк, Н.Н.Ге, В.Д.Поленов, П.П.Чистяков та ін. П.П.Чистяков писав: « Усе існуюче в природі і таке, що має будь — яку форму, підлягає законам перспективи. Уміючи застосовувати закони перспективи, можна намалювати усе видиме».

Яскравим прикладом поважного ставлення до перспективи є картина І.С.Рєпіна (1844–1930) «Урочисте засідання Державної ради 7 травня 1901 року в день столітнього ювілею з дня його установи» (1903 р.).

Розмір картини 4 м*8,77 м. От як описує процес роботи І. Э.Грабарь в монографії «І.Рєпін» « Перед початком роботи над картиною необхідно було вирішити загальну концепцію, вибрати точку з якою її писати, ознайомитися з обстановкою засідань, що відбуваються, вивчити зовнішність і звички



членів ради, розібратися в перспективній побудові залу. Репін запросив до участі учнів своєю академічною майстернею — Б.М.Кустодієва і І.С.Куликова. Їх завдання полягало в тому, щоб розкреслювати перспективу і готувати невеликі полотна з нанесенням загального вигляду залу, в які Репін міг би вводити потрібні йому фігури членів державної Ради. Зал засідань Маріїнського палацу має в плані кругу форму і прикрашений уздовж стін потужними білими колонами з канелюрами. Усередині залу були влаштовані 3 ряди концентрично розставлених столів. Відстань від найбільш віддаленої точки залу до першого плану, тобто від далеких людей до тих, що сидять попереду, таке велике, що при природному перспективному скороченні голова найближчої до глядача людини мала б бути в п'ять більше за далеких, що створювало б потворне враження фотографії, знятої ширококутним об'єктивом.

Зрозуміло, що потрібно винаходити нову перспективну побудову.

Репін зупинився на побудові перспективи не з однією, а з декількох точок зору, що в минулому вже було неодноразово вживане (Рафаель «Афінська школа»)... Від первинної думки дати на передньому плані фігури у натуральну величину довелося відмовитися, оскільки це зменшувало до неправдоподібності величину задніх фігур, тобто якраз головних персонажів президії і міністрів. Репін вирішує дати першопланові фігури більше натури, а в результаті усі предмети досягають збільшених розмірів — столи, папір, чорнильниці — але для глядача це невідчутно. Таким чином важка просторова проблема була розв'язана до повної ілюзії».

З самого початку навчання перед художником (дизайнером) виникає низка запитань, пов'язаних з тим, що форма і величина предметів зорово змінюються залежно від того, на якій відстані і в якому положенні він їх бачить. Від перспективного зображення потрібно не лише наочність і переконливість, але і максимальну точність передачі реального виду об'єкту.

Автор повинен знайти засоби для вираження свого задуму. Серед них істотне значення має вибір тієї або іншої точки зору, високого або низького горизонту, застосування кутового або фронтального виду, певних умов освітлення — усе це впливає на характер композиції, надалі на силу дії на глядача. Знання законів лінійної перспективи дає можливість правильно зображувати предмети з натури, по пам'яті і за уявленням.

Робота над композицією картини розпочинається із складання ескіза, що намічає розподіл на площині основних зображень, що входять в композицію. Такі ескізи потребують розробки просторового розміщення усіх зображень, з'ясуванні питання про те, з якої точки зору можна побачити задуману композицію. Вибір точки зору диктується самим змістом композиції.

Помилки в малюнку, відсутність схожості між зображенням і оригіналом є наслідком порушення правил лінійної перспективи. При цьому створюється не лише зовнішня схожість, але також достовірність і переконливість зображення в цілому. Навіть в процесі малювання з натури корисно проводити перевірку зіставляючи перспективні нахили і скорочення різних поверхонь з вертикалями і горизонталями, які слід подумки проводити через характерні точки.

Перспектива сприяє виробленню навичок такого зображення предметів і явищ видимого світу, яке відповідає нашому зоровому сприйняттю, розвиває просторове мислення, сприяє розвитку професійних навичок художника.

Література:

1. Барышников А.П. Перспектива. — М.: Искусство, 1953.
2. Грабарь И.Э. И. Репин монография в 2-х т. — М.: Изд-во АН СССР, 1963
3. Ратничин В.М. Перспектива. — К.: Вища школа, 1982.
4. Федоров М.В. Рисунок и перспектива. — М.: Искусство, 1960.

Долуда А. А., к.т.н, доцент, зав. кафедрою «Реставрація станкового та монументального живопису»

Вишневський В. Й. доктор біолог. наук, професор
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

СУДОВА МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ЕКСПЕРТИЗА

Історія існування судової мистецтвознавчої експертизи в Україні ледь нараховує півтора десятка років, але, як показав час, активно розвивається та вдосконалюється. З метою методичного забезпечення судової мистецтвознавчої експертизи розробляються відповідні методики досліджень та методичні рекомендації по дослідженню об'єктів, які їй підпорядковані. На сучасному етапі розвитку судової мистецтвознавчої експертизи об'єкти, якими вона оперує, розподіляються, перш за все, за напрямками питань які вона вирішує.

Мистецтвознавча експертиза як різновид судової експертизи виконується в рамках кримінальних справ, в яких фігурують твори мистецтва, або такі, що мають ймовірність належати до них. Найчастіше кримінальні справи пов'язані з митними справами про контрабанду, крадіжки, шахрайство, справами про пошкодження або знищення пам'ятників та пам'яток історії, культури, археології, будівництва т.і. Мистецтвознавча експертиза, що залучається до вирішення питань кримінальних справ такого спрямування, належить до першого напрямку судових мистецтвознавчих експертиз. Другим напрямком судової мистецтвознавчої експертизи слід вважати питання кримінальних справ, пов'язаних з порушенням Закону Про захист суспільної моралі.

Таким чином, підсумовуючи вище вказане, можливо виділити два напрямки судової мистецтвознавчої експертизи за напрямками питань, які вона вирішує, а саме:

- Об'єктами досліджень є твори пластичних та прикладних мистецтв, або предмети антикваріату;
- Об'єктами досліджень є зображення (відео, фото, тексти), що стосуються суспільної моралі.

Іншими словами можливо визначити, що до першого напрямку судових мистецтвознавчих експертиз належать матеріальні культурні цінності, що мають (або можуть мати) історичне, художнє, наукове, етнографічне, або інше значення, а до другого – духовні цінності, що відтворюють окремі аспекти суспільної моралі.

Культурні цінності, як об'єкти судової експертизи, на практиці найчастіше зустрічаються при розгляді справ, пов'язаних з ареалом нормативно-правової регламентації по наступним напрямкам:

- Антикварний ринок – легальний та нелегальний (найбільш поширеніший різновид правопорушень — шахрайство);
- Переміщення культурних цінностей через кордон (найбільш поширеніший вид правопорушень — контрабанда);
- Крадіжка культурних цінностей, що належать громадянам або установам та пов'язаних з визначенням вартості культурних цінностей по справах про розподіл майна, або іншими правопорушеннями між фізичними та юридичними особами.

На антикварному ринку з'явилося багато підробок, чому сприяє стан науково-технічного рівня сучасного суспільства. Таким чином, визначається перша складова першого напрямку, яка може мати значні розміри в недалекому майбутньому і яка вже має свою сумну історію на світовому кримінальному просторі. Торгівля фальшивими антикварними предметами, об'єм яких визначається вже семизначними цифрами, є надзвичайно поширеним явищем, однак, на відмінність від світової судової практики, ця складова поки що не знайшла адекватної оцінки в Україні.

Друга складова першого напрямку пов'язана з суперечливим ареалом нормативно-правової регламентації, що стосується переміщення через державний кордон культурних цінностей.

Найбільш поширеним в практиці судової мистецтво значної експертизи є питання про приналежність досліджуваного предмету до культурних цінностей, а, отже, по відношенню до сфери дій, що регламентуються відповідними нормативно-правовими документами.

Третя складова першого напрямку стосується сфери як кримінальних, так і цивільних справ, пов'язаних з оцінкою вкрадених цінностей та визначенням вартості об'єктів цивільних правовідносин. Кількість експертиз по кримінальних справах цього напрямку стрімко зростає, як і кількість самих правопорушень цієї категорії. Основний їх зміст – визначення вартості культурних цінностей, що є об'єктами крадіжок у приватних осіб чи з державних колекцій, в основному, з музеїв. В цілому проведення цих експертиз не визнає особливих ускладнень, якщо для дослідження надано сам предмет. Однак, як правило, предмет вкрадено, а на дослідження надходить тільки його не точний опис. В такому разі велике значення має рівень підготовки експерта, його практичний досвід роботи та забезпеченість довідковою спеціальною літературою.

Необхідно підкреслити, що об'єднуючою ланкою судових мистецтвознавчих експертиз всіх трьох складових першого напрямку, де об'єктами досліджень є культурні цінності, є те, що для вирішення будь якого питання постанови дослідження необхідно починати з визначення автентичності твору, використовуючи при цьому як стилістичні, так і техніко-технологічні, фізичні, хімічні, матеріалознавчі та інші методи дослідження. Іншими слова-

ми кажучи провести атрибуцію твору. Такі дослідження необхідно виконувати при залученні відповідних фахівців.

Перша складова другого напрямку судових мистецтвознавчих експертиз, що стосуються окремих аспектів суспільної моралі, присвячена дослідженню наданих матеріалів на приналежність їх до порнографії.

Аналіз даних об'єктів виконується шляхом порівнянь загальноприйнятих усталених понять та визначення ознак порнографії зі змістом зображень і текстів та співставленням вказаних ознак з отриманими даними.

При вирішенні питання про наявність ознак порнографії, головне значення має оцінка характеру та відповідності суспільній моралі об'єктів дослідження. Віднесення об'єктів дослідження до порнографічної продукції виконується при наявності в них ознак, які відповідають критеріям порнографії.

Якщо дослідженням встановлено, що в об'єкті міститься інформація, що відповідає хоча б одному з критеріїв, то вона відноситься до такої, що передбачена ст. 1 Закону «Про захист суспільної моралі» та визначена як порнографія. За висновком експерта вона підпадає під визначення порнографії.

Друга складова другого напрямку судових мистецтвознавчих експертиз, що стосуються окремих аспектів суспільної моралі, присвячена дослідженню наданих матеріалів на приналежність їх до таких, що пропагують культ насилля та жорстокості.

Основним критерієм при вирішенні питань про приналежність об'єкта до таких, що пропагують культ насилля та жорстокості, є визначення мети показу насилля та жорстокості в об'єкті, а також способів чи засобів досягнення цієї мети.

Для об'єктів, що належать до таких, що пропагують культ насилля та жорстокості, цей показ є самоціллю та представлений в ореолі позитивного відношення до насилля та жорстокості. Причому, мистецькі та технічні засоби можуть бути різноманітними — натуралістичний показ, акцентуація уваги, надмірність сцен і т.д. і т.п. Для об'єктів, що не відносяться до таких, що пропагують культ насилля та жорстокості, характерно, перш за все, вирішення гуманних цілей, а показ представлено в ореолі негативного відношення до насилля та жорстокості. Виявлення в комплексі цих двох складових при вирішенні питань, що стосуються віднесення об'єктів до таких, що пропагують культ насилля та жорстокості, сприяє їх найбільш об'єктивному вирішенню.

Висновки:

1. Судова мистецтвознавча експертиза розподіляється за напрямками питань, які вона вирішує, на такі, де об'єктами досліджень є твори пластичних та прикладних мистецтв, або предмети антикваріату і таким, де об'єктами досліджень є зображення (відео, фото, тексти), що стосуються суспільної моралі.
2. Кожен із напрямків судових мистецтвознавчих експертиз розподіляється на кілька окремих складових в залежності від різновиду (класифікаційних ознак) досліджуваного предмета.

Ісмайлова М. С.

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ТИПОГРАФІКИ КОНСТРУКТИВІЗМУ У ДИЗАЙНІ ПОЛІГРАФІЧНОЇ РЕКЛАМНОЇ ПРОДУКЦІЇ В РОСІЇ У 1920-Х РР.

Ранній модернізм — сукупність експериментальних, модерністських, підкреслено незвичайних пошукових починань в мистецтві ХХ ст. Цим терміном позначають цілий ряд шкіл і напрямів у мистецтві. Для всіх цих напрямків було характерно граничне експериментаторство, розробка нової художньої мови, пошук нових матеріалів і засобів, новий спосіб діалогу художника з глядачем. Все це природньо позначилося на графічному дизайні і рекламі поліграфічної продукції.

В Росії після революції 1917 р. інтенсивно велися пошуки нової художньої мови, що сприяло просуванню в маси ідей революції, світової перебудови, захисту революційних завоювань, нової системи цінностей. Перед художниками стояло завдання зробити мову не тільки новаторською, але і зрозумілою для широкої аудиторії. Саме видавнича справа завдяки загальній орієнтації на культурну революцію і ліквідацію безграмотності виявилася найбільш розвиненою порівняно з іншими видами виробництва. Вся поліграфічна продукція революційної Росії вимагала, по-перше — свого дизайнерського рішення, а по-друге — реклами і організації торгівлі. Конструктивісти відносилися до реклами як до самостійного виду діяльності [2].

Експеримент по створенню нового суспільства, очікування нового життя, бурхливий розвиток промисловості, відсутність суворої державної системи і цензури впливало на створення нового, революційного мистецтва. Представниками конструктивізму в Росії були — О. Ган, Л. Лисицький, О. Родченко, В. Степанова, та ін.

На думку української дослідниці Н. Сбітнєвої, прихильники конструктивізму в різних сферах виробничого й агітаційного мистецтва, звільняючись від художніх засобів і прийомів реалістичного мистецтва, вели інтенсивні пошуки нових засобів виразності, які відповідали творчій концепції цієї стильової течії і вимогам революційного часу [3].

Особливістю дизайну 1920-х рр., за ствердженням російської дослідниці О. Хоменко, є не тільки революція політична, повалення старого і встановлення нового, але і революція в мистецтві, що змінила методи і підходи до проектування поліграфічних видань. За ствердженням автора, авангардні видання впливали на культурне та суспільне життя, спонукали використовувати мистецтво для просування нових ідей, заявляли художню позицію за допомогою змісту і дизайну. У графічній індивідуальності авангардних видань як у дзеркалі відбивалися ідеї та напрямки епохи [5].

У Росії революційне мистецтво прагнуло створити новий вигляд міського середовища. Супрематичні форми виплеснули на зовнішню рекламу, транспорт, предмети побуту, тканини, агітпоїзди. Прикладом може служити реклама Моссільпрому, створена О. Родченко у 1924 р.: будівля прикрашена



Рис. 1. О. Родченко. Реклама на будівлі Мосільпрому. Росія, Москва. 1924

яскравими шрифтовими композиціями, які повністю нівелюють будинок як архітектурну споруду (рис. 1).

Серйозний вплив на рекламний дизайн СРСР надали «Вікна сатири РОСТА» — серія плакатів, створена в 1919–1921 рр. поетами і художниками, які працювали в системі Російського телеграфного агентства (РОСТА). Необхідність «Вікон» була викликана відсутністю інших засобів масової інформації, доступних великій частині населення в той період. Плакати створювали і розмножували з використанням трафарету до 150 примірників, а потім виставляли на вітринах у столиці та інших містах. Контрастні поєднання кольорів у рекламі привертають увагу, викликають інтерес, змушують швидше сприймати інформацію. Застосування великих літер, рублених шрифтів робить текст доступним до сприйняття. Стислість тексту дозволяє донести основну думку, типографічна композиція візуально підтримує ілюстрацію (рис. 2).

За визначенням Н. Сбітневої, характерними рисами конструктивізму в графічному дизайні були функціональність простору, жорстка



Рис. 2. В. Маяковський. Серія рекламних плакатів «Вікна сатири РОСТА». Росія, Москва. 1919-1921



Рис. 3. Л. Лисицький. Плакат
Бий білих червоним клином.
Москва. Росія. 1919

структурованість рішень, установка на підкреслення технічної (а саме поліграфічної) основи. Колажне рішення, що сполучали геометричні форми, кольорові плашки з фотографічно точними або реалістично трактованими зображеннями, використан-

ня відкритих чистих кольорів дозволяли легко ідентифікувати [3].

Будучи типово авангардистським перебігом, конструктивісти успадкували і продовжили пошуки футуристів в області динамічної активізації форми, використовуючи діагональні побудови, асиметрію, шрифтові контрасти, виділення за допомогою масштабу, розміру, кольору «ударних» частин тексту. Рекламний плакат конструктивістів не лише інформував, освічував і агітував, але і революційно формував свідомість громадян художніми засобами — лаконічними блоками агітаційних текстів, геометричними композиціями, вільними від зайвої ілюстративності.

Прагнення уподібнити друковану сторінку інженерної конструкції, змусило конструктивістів збирати тексти і лінійки в геометрично правильні блоки, з добре окресленими силуетами. Поворот текстів на 90 і 45 градусів дозволив підкреслити конструктивність і геометрію типографічних композицій. Цей прийом демонструє Л. Лисицький: шрифтові композиції в роботах дизайнера побудовані на контрастах і гармонії плями та лінії, прямокутних та округлих елементів літер, вертикалі та горизонталі, симетрії та асиметрії. Використання діагонального розташування елементів і прямокутних чорних лінійок в якості засобу організації і акцентування матеріалу відповідають принципам конструктивізму (рис. 3–4).

Принцип конструктивного компонування текстових блоків (паралельного, перпендикулярного або діагонального) по відношенню один до одного наділяли шрифтові елементи в рекламних плакатах образною виразністю та стилістичною активністю.

У сучасній поліграфічній рекламі типографіка конструктивізму сьогодні також актуальна. Метод конструктивізму може стати невичерпаним джерелом натхнення і дизайнерських ідей, а сучасні технології надають великий вибір засобів для їх реалізації. Принципи організації типографічних композицій дозволяють привернути увагу аудиторії, забез-

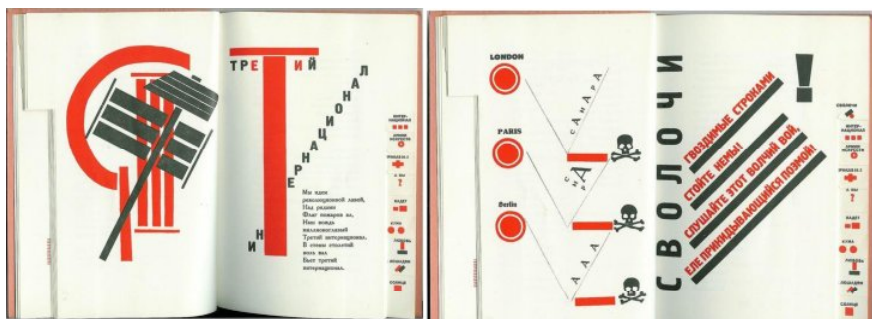


Рис. 4. Л. Лисицький. Дизайн книги В.Маяковського Для голоса. Москва. Росія. 1923

печити впізнавання і запам'ятовування образу. У сучасному, динамічному і перенасиченому інформацією суспільстві прості і лаконічні форми сприймаються досить легко.

Література

1. Лаврентьев А. Н. История дизайна: учеб. пособие / А. Н. Лаврентьев. — М.: Гардарики, 2007. — 303 с.: ил.
2. Ляхов В. Н. Советский рекламный плакат 1917–1932. Торговая реклама. Зрелищная реклама / В. Н. Ляхов. — М.: Советский художник 1972. — 128 с.
3. Сбитнева Н. Ф. Стилистическое развитие советского графического дизайна в 20-е годы XX ст. [Электронный ресурс] / Н. Сбитнева // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — 2006. — № 3. — С. 21–32.
4. Ученова В. В., Старых Н. В. История Рекламы / В.В. Ученова, Н. В. Старых. — СПб.: Питер, 2002. — 304 с.
5. Хоменко Е. А. Структурно-композиционные и визуально-образные средства графического дизайна в газете: Автореф. дис... канд. искусствоведения / Е.А.Хоменко. — М.: 2005. — 231 с.

Корнєв А. Ю., канд. мистецтвознавства, каф. «Теорія і історія мистецтв»
Хлестова А. В., бакалавр мистецтв-ва, 5 курс спец. «Мистецтвознавство»
 Харківська державна академія дизайну і мистецтв

СУЧАСНИЙ ВИСТАВКОВИЙ ПРОСТІР: ПРОБЛЕМИ, ЗАВДАННЯ, ПЕРСПЕКТИВИ

В ХХІ столітті мистецтво набуває нових форм, змісту, структури, які є результатом соціокультурних та суспільних перетворень. Зокрема продовжується утворення та розвиток арт-галерей, де традиційні експозиції, дизайнерські та експериментальні творчі проекти є рівноправними складовими виставкового простору. Це обумовлює актуальність обраної теми. Перевага у даному випадку буде віддана «некласичному» виставковому простору, тому почнемо з визначення дефініцій та їх характеристик.

«Некласичний» виставковий простір – альтернатива класичному, тобто такий, який сам по собі несе додаткові смисли і створює контексти. Серед цієї групи окремо можна виділити кілька видів інноваційного виставкового

простору: публік-спейс, андеграундний простір і концептуальний простір.

Публічний простір або публік-спейс це локації в громадських місцях, доступних великій кількості випадкових глядачів. До таких локацій можна віднести частини будівель, під'їзди, стоянки, магазини, вулиці і площі. Особливістю використання таких локацій є якраз їх відкритість для будь-якого глядача.

Андеграундний простір – група локацій, які використовуються для виставок, вже після того, як їх минула функція була вичерпана. До такого роду просторів відносяться покинуті будинки, горища і підвали – тобто локації, які не мають прямого призначення і не використовуються на даний конкретний момент ніяк інакше.

Концептуальний простір – група локацій, що мають своє окреме призначення і функціонуючих не як галереї. Прикладом можуть служити будівельні майданчики, ринки, школи і так далі. Таким чином, такі локації вже мають свої власні смисли і надають їх тій виставці, яка дислокується на їх території.

Оскільки, як вказано вище, сучасні форми мистецтва налаштовані на постійний контакт з соціумом, доцільно розглянути заявлену тему ще й у даному ракурсі. Розуміючи, що понятійний апарат сучасного мистецтва створюється «тут і зараз», тобто не є загальноприйнятим, дозволимо собі означити окремі вектори контактів «мистецтво-соціум», спираючись на власний емпіричний досвід.

Перший вектор назвемо «монологічним». Він розвиває ідеї «самості» автора, закладені мистецтвом ХХ століття. Парадоксально, але у виставковому просторі він тяжіє до «класичної» форми подачі, частіше обираючи закритий галерейний простір, ніби консервуючись, підкреслюючи таким чином, доступність для не багатьох, «гідних» почути авторський монолог. «Піти на автора (імярек)» – так визначають своє розуміння подібного спілкування з мистецтвом й самі глядачі.

Другий вектор можна визначити, як «громадське висловлювання». У такому випадку митець воліє вийти за стіни галереї у громадське середовище, переважно міське, хоча це може бути й ленд-арт («споживачем» при цьому так саме залишається переважно городянин).

Це висловлювання завжди має соціальний підтекст, нерідко стаючи й відкритим текстом-закликом у широкому розумінні «тексту культури». Даний вектор може містити у собі елемент діалогізму але він опосередкований. Глядач висловлює свою позицію, наприклад, деякий час зберігаючи подібне «послання» або знищуючи, у тому числі покриваючи зверху власними графіті, рекламою, тощо.

Нарешті, третій вектор, дійсно «діалогічний». Він одразу утворюється заради діалогу і, в цьому сенсі, завжди повинний бути інтерактивним та співзвучним з соціумом, включатися з ним в своєрідну гру. Однак це тільки частина авторського задуму.

Створюючи своє «послання», автор включає в свою розробку теми осмислені ним самим можливі форми діалогу. На практиці це призводить до створення форм-«трансформерів», за допомогою яких і відбувається діалог,

а глядач, який зголоситься на нього, автоматично стає співтворцем, навіть коли сам цього не усвідомлює.

Таким чином, глобальною проблемою (яка веде за собою цілу низку інших проблем) є бажання митця і глядача утворювати постійний діалог, головним завданням стає пошук та створення відповідної форми мистецького твору. Що ж стосується перспектив, то, приймаючи до уваги викладену типологію, слід очікувати на подальший розвиток «діалогічного» вектору розвитку мистецтва, враховуючи можливості новітніх форм медіа-комунікацій.

Ларионова А. А.

асистент-стажер, Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского

Науч. руководитель: канд. искусствоведения, профессор Куликова И.В.

ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО 30-50-Х ГОДОВ. МОСКОВСКАЯ ПИАНИСТИЧЕСКАЯ ШКОЛА. ЯКОВ ФЛИЕР

«Будучи великим пианистом, Я.В. Флиер всю жизнь сожалел, что не стал певцом. И эта затаенная страсть нашла свое удивительное выражение в его исполнительской манере...»

Юрий Айрапетян.

Советское фортепианное искусство в СССР, в 30-40 годы XX столетия, достигло выдающихся результатов. Культурные преобразования в стране, а также результаты выполнения Закона 1918 г. «О всеобщем начальном семилетнем профессионально-техническом, музыкальном образовании», впервые в мире провозглашенный советской страны и охватывающий все население от горных кишлаков до школ рабочей молодежи в индустриальных городах и поселках, повсеместно оказывали влияние на приобретающее все больше общественное значение качество музыкально-исполнительского и педагогического труда. Игра на фортепиано стала массово популярной как необходимый в жизни элемент обучения и воспитания народа. Создаются школы для одаренных детей при открывающихся консерваториях (г. Харьков, Львов, Новосибирск) и функционирующих в столицах — в Москве, Киеве, Тбилиси, Алма-Ате, Баку, Ереване.

Расцвет исполнительского мастерства опирается на плодотворный опыт и традиции прошлого века. Прежде всего — на богатейший материал исполнительства времен Ф. Шопена, Ф. Листа, Антона и Николая Рубинштейнов. Совершенствование инструмента тех времен и, как следствие, безграничное развитие фортепианной техники, поиски единых форм освоения игры без особых усилий на отдельных этапах приводили к серьезным перегибам, принесшим — фортепианному искусству значительный вред. Поэтому появление методических трудов, декларирующих опыт листовского пианизма, как базы для освоения фортепиано, было как нельзя кстати.

Примеры А. Скрябина, переигравшего в молодости руку, и Э. Петри, в 20-е гг. поражавшего преодолением трудностей той же пьесы (моцартовски-

листовский «Дон Жуан», а чуть позже — включение этого произведения в репертуар студентов консерваторий — явное подтверждение того, что одних выводов из практики бывает недостаточно. Не отбрасывая основ прежней фортепианной педагогики, на смену одним стандартам старой механической школы пришли другие, более прогрессивные. Понадобилось мужество, чтобы в данной ситуации классические ценности защитить. И там, где давние пианистические школы имели крепкие традиции, и даже новые побегии как в фортепианном творчестве, так и в искусстве игры на инструменте, эти решительные, отрезвляющие голоса прозвучали первую очередь.

Таким было советское исполнительство, которое уберегло от крайности педагогическое поколение, начинавшее свой путь с Рахманиновым и Скрябиным, воспитанное на устоях Рубинштейнов. Характерные для советского искусства реалистические устремления не давали возможности распространения не опирающихся на эстетические принципы концепций.

В нашей стране со времен М.С.Березовского, Д.С. Бортнянского, А.А. Алябьева, М.И. Глинки интенсивно развивалось творчество композиторов — главный фактор расцвета исполнительского стиля. А там, где возникает и интенсивно развивается фортепианная литература, поразительная по богатству и разнообразию, особую индивидуальность приобретает и исполнительство. Его развитию способствовала также эпоха Скрябина и Рахманинова, а также Дебюсси и Равеля, Стравинского и Хиндемита, Шимановского и Бартока, Гершвина и Барбера, Прокофьева и Шостаковича.

Весьма существенным в 30–40-е годы для советского периода развития фортепианного искусства было то, что фортепианная игра как необходимый элемент входила в жизнь и приобретала массовую популярность. Открытие центральных музыкальных школ при консерваториях (для одаренных детей); создание музыкальных кружков в общеобразовательных школах, клубах, домах культуры; всеобщая радиофикация страны, когда пропагандировалась оперная, симфоническая, фортепианная, народная музыка — все это дало свои культурные плоды, способствовало фортепианной игре. Ее распространению и быстрому прогрессу мастерства пианистов способствовали также новые условия для культурного развития, общая духовная и нравственная атмосфера 20–30х годов, быстрая эволюция интеллектуально-образовательного уровня. Поэзия Рахманинова, Скрябина, новаторство Прокофьева, Шостаковича во многом определили игру пианистов с их поиском правды интонации, искренности чувства, певческого сознания с речевым.

Еще в 70-е годы XIX столетия уровню нашего фортепианного искусства аплодировали многие страны Европы и США. Игра Антона Рубинштейна, Анны Есиповой, Василия Сафонова, Александра Скрябина, Иосифа Гофмана (ученика А. Рубинштейна), Сергея Рахманинова, Александра Зилоти, Осипа Габрилович, Владимира Горовца, Сергея Прокофьева расширяла границы русского пианизма и оказывала плодотворное влияние на развитие профессионализма и артистичности пианистов других школ.

Не случайно, что игра Вэна Клайберна на Первом Международном конкурсе имени П.И. Чайковского в Москве сравнивалась с игрой Рахманинова и

Антон Рубинштейна. Ведь он еще ребенком слышал игру С. Рахманинова и был учеником русской пианистки Розины Левиной, имя которой выгравировано на золотой доске выпускников-отличников Московской консерватории.

Итак, как эпоха расцвета фортепианного исполнительства, наш XX век являлся чрезвычайно плодотворным опытом и в области фортепианной педагогики. Велика была роль поколения, осуществлявшего свою деятельность в прошлом столетии, воспитанного на классических образцах, здраво и критически воспринимавшего то новое, которое принесла современность. Творческий путь братьев Антона и Николая Рубинштейнов, Ф.О. Лешетицкого, В.И. Сафонова, А. Зилоги, П.Н. Пабста, А.Н. Есиповой, Н.К. Метнера и других — живая история современной фортепианной педагогики, которая учит и педагогическому творчеству, и отношению к жизни, и к этике искусства.

Эта плéя выдающихся пианистов подготовила новое поколение музыкантов с твердой волей, не сгибающихся в тяжелых испытаниях, принципиальных, последовательных в решении творческих идей. Вера в призвание, самоотверженное служение музыке, им переданные старейшинами- педагогами; подтверждаются удивительной жизнестойкостью принципов и методов советских мастеров фортепиано — К. Н. Игумнова, А. Б. Гольденвейзера, Г.Г. Нейгауза, Л.В. Николаева, А.Д. Вирсаладзе, Б.М. Рейнвальда.

Основатели Советской фортепианной школы были известны не только в Советском Союзе, но и за рубежом благодаря концертной деятельности их выдающихся учеников. Вот их имена: класс К. Игумнова (А. Зилоги, П. Пабет) — Лев Оборин, Мария Гринберг, Николай Орлов, Яков Флиер, Александр Иохелес, Исаак Михновский; класс А. Годенвейзера — С. Фейнберг, Г. Гинзбург, Д. Кабалецкий, Т. Николаева, А. Алексеев, Л. Берман, Д. Башкиров; класс Л. Николаева (В. Пухальский, В. Сафонов) — А. Каменский, Д. Шостакович, В. Разумовская, В. Савшинский, П. Серебряков, М. Юдина, Э. Петри, В. Софроницкий; класс Г. Нейгауза — В. Рихтер, А. Ведерников, Э. Гилельс, Я. Зак, Е. Малинин, А. Горностаева, Ю. Гутман.

Творческое развитие Игумнова, Гольденвейзера, Николаева начиналось в одно время — учеба в Московской консерватории. Вели активную педагогическую деятельность, концертную деятельность — в классическом и современном репертуаре. Г. Нейгауз — художник трех великих фортепианных культур — советской, польской, немецкой.

Сформировавшиеся под влиянием реалистического искусства А. Рубинштейна, К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Л. Николаев утверждали классические традиции русского пианизма: чистоту и правдивость чувств, нетерпимость к надуманности, к ложной аффектации, виртуозной бравате — всему искусственному, что порой сопровождает профессию концертанта-пианиста. Дух русского правдивого искусства — корни их педагогики — был воспринят ими от эстетических идей Л. Толстого, А. Чехова, И. Репина, И. Левитана, отличавшихся разносторонними познаниями, широким умственным кругозором, интеллектуальной культурой.

Сподвижники Рахманинова, Скрябина, Танеева, они, приняв Октябрьскую революцию, свое искусство поставили ей на службу. Благодаря их

деятельности многие талантливые пианисты убереглись от нигилизма к завоеваниям прошлого. Энтузиазм, энергия молодежи, умноженная на опыт учителей, уже к концу 20-х годов позволила говорить о русско-советской школе как явлении, получившем мощный импульс в потоке общественных событий и ставшем ведущим в Мировом фортепианном искусстве (С. Рихтер, Л. Оборин, Я. Флиер, Э. Гилельс, В. Софроницкий, П. Серебряков, Я. Зак, М. Юдина, М. Гринберг, Г. Гинзбург, Т. Николаева).

Дальнейшие достижения советского пианизма (30-50-е годы) были также связаны с продолжением традиций, преемственностью поколений.

Среди крупнейших мастеров советского пианистического искусства профессор московской консерватории Яков Флиер занимает особое место. В концертную жизнь советской страны 30–40-х годов он вошел как яркий, самобытный талант. В его исполнении были — неудержимый порыв, вдохновенная экспрессия, возвышенный романтический пафос. Слушателя всегда покорял его пленительной красоты звук, совершеннейшее владение кантиленой, унаследованная от К.И. Игумнова способность воплощать поэтический мир лирики, глубокие драматические коллизии. Лучшие стороны таланта Флиера — волевая насыщенность, яркий темперамент, певучий, сочный звук и блестящая техника, всегда подчиненная раскрытию содержания произведения — выявились уже в 30–40-е годы. Это был серьезный художник большого ума и разносторонней культуры, умеющий и любящий работать, взять для себя все ценное из того, что слышит, видит, изучает, то есть уметь воспринять все лучшее из музыкальной культуры (писал Лев Оборин).

Яков Флиер дал сотни концертов во всех городах советского союза, выступал на эстрадах многих зарубежных стран. Обширен и разнообразен его репертуар. Это произведения различных эпох и стилей: Бах, Шуман, Шопен, Лист, Чайковский, Скрябин, Рахманинов, Дебюсси, Прокофьев, Хачатурян, Кабалевский. Он был первым исполнителем Первого концерта для фортепьяно с оркестром С.В. Рахманинова в новой авторской обработке и 24 прелюдий Д.Б. Кабалевского.

Один из выдающихся советских пианистов родился в 1912 году в поселке текстильщиков — Орехово-Зуево. Музыкай начал заниматься с 8-ми лет. Первым учителем Флиера был С.Н. Корсаков. Мальчик проявил незаурядные способности, которые были замечены — его определили в группу одаренных детей при Московской консерватории. (среди которых П. Прокофьев, С.А. Козловский). С 1929 г. Я. Флиер — студент класса К.Н. Игумнова в Московском, по окончании ее в 1933 году и до 1937 года Флиер совершенствуется у К. Игумнова в школе Высшего Мастерства. На втором Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в Ленинграде, с 1935 году Я. Флиер завоевал первую премию, а в 1936 на Международном конкурсе пианистов в Вене — Жюри единогласно присудило ему звание Лауреата. В репертуаре Флиера этого периода произведения Рахманинова и Листа были «коронными» — эффектные транскрипции, блестящие виртуозные пьесы. Они принесли ему широкую популярность, артистическая деятельность приобрела настоящий размах.

Ко второй половине 30-х годов Флиер — в зените своей артистической славы. Известность, которая не слишком торопилась, придя, стала повсеместной и громкой. После сенсационных побед на конкурсных сценах Ленинграда, Вены и Брюсселя имя пианиста сделалось знакомым любителям музыки не только Москвы и Ленинграда, но и самых отдаленных уголков нашей Родины. С уважением произносится оно и за рубежом. В эту пору Флиер — пианист ярко выраженного романтического склада. Его игра — это страстный порыв, бурная патетика, ярко выраженный драматизм музыкального повествования.

Особенности творческой природы и психологического склада Флиера-исполнителя 30–40-х годов во многом предопределяет его репертуар. В центре внимания артиста-композитора — романтики, прежде всего Лист и Шопен; большой интерес проявляется им так же к творчеству Рахманинова. Именно здесь, в этой сфере, и находит он свое истинное исполнительское амплуа: по целому ряду свидетельств довоенной критики, интерпретации Флиером сочинений названных композиторов оказывают на публику «непосредственное громадное по силе художественное впечатление» [9]. Причем особенно любим им демонический inferнальный Лист, героический, мужественный Шопен, драматический взволнованный Рахманинов. Пианисту близки однако не только поэтика и образный мир этих авторов; импонирует ему и их пышно-декоративный фортепианный стиль, та ослепительная, многоцветная роскошь фактурных нарядов, которые присущи их творениям. Технических препон в юности для него почти не существует, подавляющее большинство из них преодолеваются без всяких видимых усилий, с завидной легкостью и непринужденностью. «Крупная и мелкая техника Флиера равно замечательная... Молодой пианист достиг той ступени виртуозности, когда техническое совершенство само по себе становится источником художественной свободы» [5].

При знакомстве с довоенными программами Флиера невольно обращают на себя внимание два произведения, занимающее в них особо заметное место. Это Третий концерт Рахманинова и си-минорная Соната Листа. Оба — постоянные спутники на его артистическом пути. С обоими связаны наиболее волнующие эпизоды его биографии. По общему признанию крупнейших музыкальных авторитетов — советских и зарубежных — трактовки Флиера этих сочинений вплотную примкнули к высшим образцам мирового исполнительского искусства. И если в иных случаях художественные решения пианиста вызвали подчас нарекание у отдельных рецензентов, то в своей восторженной оценке его интерпретации Третьего концерта Рахманинова и си-минорной Сонаты Листа критика всегда была единодушной. «Нужно вновь признать, что Флиер играет этот концерт превосходно. Флиеру близок пафос Рахманинова, его несколько хмурый колорит, его взволнованная лирика. Пианист огромного масштаба Флиер прекрасно чувствует широту линии Рахманиновской композиции и эмоциональную природу пышной рахманиновской орнаментики. Напряженная целеустремленность и монументальная четкость формы отличают исполнение Флиером Третьего концерта, делаая его

не только одним из лучших достижений пианиста, но и одной из самых выдающихся трактовок этого концерта вообще» [6].

Незадолго до начала Великой Отечественной войны у Флиера возникает замысел — выступить перед москвичами с циклом тематических концертов, посвятив каждой из них творчеству 1–2-х композиторов. Пианистом был очерчен круг авторов, его интересовавших: Бах, Шопен, Лист, Вагнер, Рахманинов, Скрябин. Идея увлекла, напоминая чем-то знаменитые рубинштейновские экскурсии в истории фортепианного искусства и культуры. Первым из намеченных клавирабэндгов, состоявшийся в Большом зале Московской консерватории в конце 1940 года, стал данью памяти Баха (первое отделение) и Вагнера (второе отделение). Следующий концерт запланированной им серии был всецело посвящен его любимому автору — Листу. Наряду с «бравурным» Листом, создателем пышно-декоративного пианистического стиля, в концерте на сей раз было представлено место и другому Листу — изящному и тонкому лирику, задушевному и умному поэту.

Не совсем обычным по строению был третий концерт цикла. Он состоял из трёх отделений и целиком был посвящён С.В. Рахманинову (в концерте принимали участие Дмитрий Шафран — виолончелист, В. Давыдова)... Очередной из задуманных концертов — четвертый — Флиеру пришлось давать уже тревожной осенью 1941 года. А большой зал консерватории, где он играл бессмертные творения Шопена, был полон людьми... здесь собрались те, которым чудом удалось выкроить пару часов свободного времени — бойцы резервных частей, народные ополченцы, москвичи, не захотевшие расставаться с родным городом. К сожалению, шопеновскому утреннику суждено было стать последним во флиеровском концертном цикле. Война резко изменила сами формы артистического быта. Как и большинство его коллег Флиер в составе воинских бригад даёт концерты в воинских частях, армейских госпиталях.

И еще об одной стороне исполнительской деятельности необходимо сказать — той, что была связана с радиовещанием. Музыкальные передачи с его участием слушали на фронте и в тылу, аудитория артиста поистине была необъятной — вся Советская страна. Он сделал в то время много фондовых записей; нередко его игра непосредственно транслировалась в эфир. За полтора-два года Флиером было дано свыше ста радиоконцертов. Долгими часами, иногда день за днём длился этот нелегкий, требовавший неиссякаемой энергии и такого же репертуара, труд. Студии звукозаписи в это время работали круглосуточно, играть приходилось и по ночам. Часто случалось, что лишь под утро, изнуренный бесконечными репетициями и бессонницей, возвращался он к себе домой. А на завтра все начиналось сызнова — занятия за инструментом, микрофон и т.д.

К концу войны в Москве заметно оживляется концертная жизнь. Увлекаясь в эти годы ансамблевым музицированием, Флиер довольно регулярно выступает совместно с Г. Гинзбургом, И. Аптекаревым и другими артистами. Увеличивается также и число его сольных вечеров, существенно видоизменяются их программы. Флиер дебютирует с Первым концертом Шопена

и Первым концертов Рахманинова, выносит на суд публике собственную аранжировку второй части Листовой симфонии "Фауст". Напряду с произведениями авторов ставших традиционными для его репертуара, он разрабатывает новые для себя пласты пианистической литературы. Большой интерес у москвичей вызывает его интерпретация си-бемоль-минорной Сонаты Глазунова. Не остается незамеченным критикой и более широкое обращение Флиера к творчеству советских композиторов. На афишах его концертов значатся теперь такие произведения как «Танцевальная Сюита» А. Крейна, 24 прелюдии Д. Кабалевского. Особая веха в его стилистических поисках — музыка С.Прокофьева. Он, правда, был хорошо знаком с ним еще до войны, однако начало всестороннего освоения пианисту прокофьевского творчества приходится на середину 40х годов, когда впервые им были исполнены «Мимолетности» и Вторая соната. Неоценимую помощь оказали на первых порах советы самого автора. Флиер вспоминал: «Когда я впервые играл Вторую сонату Прокофьева — то ли в 1945, то ли 1946 году — я попросил Сергея Сергеевича послушать меня перед концертом. Он ведь был не только выдающимся композитором, но и выдающимся пианистом. На репетиции Прокофьев сидел в партере. Когда я закончил играть, он предложил спустится мне к нему вниз, но я в свою очередь принялся уговаривать его подняться на эстраду к роялю. Вначале Прокофьев отказывался, но потом все-таки подошел к инструменту и очень ярко показал отдельные фрагменты сонаты. После этого все стало абсолютно ясным для меня и понятным».

По окончании войны начались регулярные заграничные гастроли советских артистов, в том числе и Флиера. Советского мастера причислили к «лучшим пианистам нашего времени». О нём писали в прессе, что 10 лет назад он был многообещающим лауреатом на Международном конкурсе в Вене, а теперь оправдал лучшие ожидания, Флиер стал законченным художником... Будущее, казалось бы сулило артисту лишь радостные перспективы, новые поездки, сверхсложные концертные программы, художественные новые открытия...

Симптом, связанный с заболеванием руки проявился с конца 1945 года. Недуг быстро прогрессировал... Врачи терялись в догадках, пришлось отказаться от ряда пьес с доминирующей мелкой техникой в партии правой руки. Настало время и Флиер был вынужден отказаться от выступлений.

Более 10 лет продолжалось вынужденное молчание Флиера-артиста. И только в 1959 году усилия врачей принесли результаты: Флиеру стало ясно, что он может снова выйти на эстраду. Попробовать силы после долгого перерыва решено было в Харькове. Выбор на этот город пал не случайно: когда-то, в далеком 1935, после победы на Втором всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей именно здесь состоялось его первое открытое выступление перед публикой. Трудно сказать, было ли это суеверием, но повторно дебютировать в качестве артиста Флиер решил именно в городе Харькове. Слушатели приняли его с исключительным радушием. Клавирабенд удался... Это произошло 21 мая 1959 года в день его рождения — так

эта дата одновременно стала днем Второго рождения Флиера — концертирующего пианиста.

На рубеже 50-60х годов Флиер интенсивно занимается, выучивает ряд новых произведений: Моцарт, Концерт до-мажор (К.467); Бетховен. Концерт номер 3, до-минор; Брамс. Концерт номер 2, си-бемоль-мажор; Равель, Концерт для левой руки; Концерты Хачатуряна и Галынина; несколько сонат Моцарта и Бетховена; До-мажорная Фантазия Шумана; Фа-минорная соната, три интермеццо и восемь вальсов Брамса; «Картинки с выставки» Мусоргского; фортепьянный цикл «Ромео и Джульетта» Прокофьева. В его программы входили так же более мелкие сочинения Шуберта, Дебюсси, Скрябина, Рахманинова и других авторов. Из произведений старого довоенного репертуара на его афишах наиболее часто фигурировали Первый концерт Чайковского, Третий концерт Рахманинова, Концерт Листа ля-мажор, си-бемоль-минорная Соната Шопена. Существенно видоизмененный, значительно расширенный репертуар Флиер исполняет по всему Советскому Союзу, в больших и малых городах, в прославленных концертных залах и перед студенческой аудиторией, рабочими, строителями, моряками. Всего — до 70 выступлений в сезон.

В мае 1960 года Флиера приглашают в качестве члена жюри в Брюссель. По просьбе бельгийских музыкантов советский артист дал согласие выступить перед публикой. Он сыграл концерт Листа, симфонические этюды Шумана, пьесы Шопена, Дебюсси, Рахманинова, Кабалевского. Снова своего рода премьера и снова испытание — на сей раз перед зарубежной аудиторией. Успешно был выдержан и этот нелегкий экзамен. Бельгийская пресса, в частности, газета «Суар» 19мая 1960 г. писала: «Кто не помнит великолепного впечатления, которое он произвел в 1938, когда с блеском завоевал звание лауреата на международном конкурсе пианистов им. Э.Изаи? В концерте Листа, Яков Флиер заставил оценить его яркую виртуозность, которую он нигде не выставлял напоказ, его красивое звучания, его мощь, его ритмы — суровые, героические и величественные. Его игра тонка и бисерна. В калейдоскопе различных произведений Яков Флиер показал себя артистом, который обладает покоряющей индивидуальностью, его техника — лишь только средство выражений его эмоций, полных тонкости, мечтательности, шарма и поэзии. Он может так же выразить революционные порывы, мощные градации, чувства отважные и гордые... Он один самых крупных советских артистов» [12]. В 1961 году по приглашению ассоциации трудящихся любителей музыки Флиер посещает Японию, где в течении месяца, демонстрируя превосходное исполнение, он дал серию из 15 концертов. В начале 1962 года — советский пианист в Англии, где блестяще, с громадным темпераментом, интерпретирует 3 концерта для фортепьяно с оркестром — Чайковского, Листа, Хачатуряна, а затем выступает с сольной программой по телевидению.

В 1963 году Флиер впервые побывал в США. Полтора месяца непрерывной концертной деятельности, беспрестанного нервного напряжения. Калейдоскоп незнакомых городов и лиц, бесчисленные пресс- конференции, встречи, банкеты, дискуссии (иногда доброжелательные, иногда не очень).

Едва ли не самые яркие воспоминания от этой поездки были у Флиера с его совместными выступлениями с одним из видных американских дирижеров Л. Бернштейном. Небезынтересно, что глубокое взаимное уважение друг к другу отнюдь не помешало двум заметным музыкантам порой расходиться во взглядах на интерпретацию того или иного произведения.

Так случилось, в частности, с Третьим концертом Рахманинова. Дебют у Флиера с Нью-Йоркским филармоническим оркестром предшествовала долгая репетиция за двумя фортепьяно в рабочем кабинете Бернштейна. Оживленные дебаты, например, вопрос о темпе исполнения главной темы из первой части Рахманиновского концерта. То, что пианисту казалось слишком медленным, Бернштейну, напротив, представлялось чрезмерно быстрым. Выявилось различие воззрений и по некоторым другим аспектам трактовки этого сочинения. Шла увлекательная репетиционная работа двух самобытных и не схожих артистических индивидуальностей, происходило то столкновение концепций солиста и дирижера, которое всегда импонировало Флиеру. Не было тенденции к «нейтралитету», то есть, пассивного соглашательства с солистом, всегда оставлявшего у пианиста осадок раздражение и неудовлетворенности. Встреча с американским маэстро была тем памятным случаем, когда исполнительский компромисс рождался через активное сотворчество дирижера и пианиста. Когда единство художественных противоположностей, достигнутое в итоге «прений» приводило к органичной, равно интересной для обоих интерпретации произведений.

Четыре вечера подряд звучал гениальный Рахманиновский концерт в исполнении Флиера и оркестра под управлением Бернштейна, и четыре вечера огромный зал Нью-Йоркской филармонии, до краёв заполненной людьми, разражался восторженными овациями. И представители американской культурной элиты, и фешенебельна публика — капризная, избалованная гастролями многих мировых знаменитостей не могли не воздать должного искусству впервые выступавшего здесь советского пианиста. «... Яков Флиер показал себя мастером самого высокого класса при исполнении Третьего концерта Рахманинова. В его игре была страстность, но не было ненужной порывистости в ней была задумчивость и глубина, но не показное владение инструментом, Яго был сам Рахманинов, со всей его поэтичностью и пылкостью; в то же время в игре Флиера отсутствовала какая-либо экстравагантность. У него прекрасная техника и превосходное владение колоритом и выразительностью, особенно в тех местах, где Рахманинов разговаривает сам с собой, эти места были исполнены им безукоризненно» [8].

Помимо Нью-Йорка, Флиер посетил Чикаго, Бостон, Вашингтон, а так же ряд других городов "многоэтажной" и "одноэтажной" Америки. Выступления с известными оркестровыми коллективами перемежались с сольными клавирабендами, на которых чаще всего звучали (фантазия и fuga соль-минор Баха-Листа, «Картинки с выставки» Мусоргского, (Соната си-бемоль-минор Шопена, отдельные фортепьянные пьесы Брамса, Рахманинова, Кабалевского. Любопытен отзыв на один из концертов артиста в Чикаго, газета "Чикаго 13 Америкен": «Здесь вчера днём, в присутствии большой и

шумной аудитории, взорвался советский вулкан, носящий имя «Яков Флиер»... Чувствуется огромная индивидуальность пианиста... Флиера, так же как С.Рихтера, характеризует творческая спонтанность игры, которая напоминает нам о том, что оба пианиста воспитаны на той же самой, в основном не изменившийся консерваторской системе, в свое время давшей Рахманинова и Горовица» [15:20].

В зрелые годы Яков Флиер все чаще обращается к творчеству Моцарта, Бетховена, Брамса. С течением времени творческие концепции пианиста меняются, а также трактовки отдельных сочинений. Но по-прежнему музыке полной романтической взволнованности, душевной открытости, эмоционального подъема Яков Владимирович был предан до конца. Как и ранее эта музыка была необходима и близка его пылкой натуре артиста. Но пианистический романтизм Флиера с годами эволюционировал — стихийная романтичность сменилась романтизмом в его современном преломлении — сдержанность, подконтрольность интеллекту, большая глубина чувств. В интерпретациях пианиста эмоции и чувства гармонично уравнивались простотой и мудрой сосредоточенностью.

Огромный музыкальный опыт, зрелость творческого мышления, высокая интерпретаторское мастерство «позднего Флиера» выразилось и еще в одном — в откристиализовавшемся чувстве стиля. Минуло то время, когда исполнитель в стихийном порыве едва ли не заслонял собой исполняемое. Пришла пора, когда слушатель на его концертах явственно ощутил специфический колорит различных эпох, контраст инородных стилевых тенденций в фортепьянном искусстве. Особенно в тех выступлениях пианиста, где в программах соседствовали сочинения Моцарта, Шопена, Брамса, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева.

Особенно рельефно особенности творческого почерка артиста выступают при исполнении им музыки Ф. Шопена, которая сопровождала Флиера всю жизнь. Его репертуар включает все жанры шопеновской в фортепьянной музыки от сонат до мазурок. Он исполнял монографические программы из шопеновских произведений, записывался на пластинки. Но, играя Шопена, Флиер оставался верен своим творческим принципам, сохранял свой почерк. Увлеченный шопеновским повествованием он стремился увлечь за собой слушателя. В горячности исполнительской экзальтации Флиер никогда не забывал напутствий К.Игумнова (предел скорых темпов — это возможность услышать каждый звук!) и всегда умерял свой темперамент, ведущий к «звуковой перегрузке» и излишне быстрым темпам. И на рубеже 30–40х годов, в период поисков в области фортепьянного «колорита» и в 50–60-х, в «период второго рождения» пианиста, искусство Флиера было искусством психологически устойчивым, душевно здоровым, щедро открытым для слушателя. Основное его качество — оптимистичность, жизнерадостность, вдохновлявшие «рубенсовским» мироощущением. Проходя сквозь творческую индивидуальность пианиста музыкальный материал чаще просветлялся, нежели приобретал сумрачную и болезненную надломленность.

Я.Флиер, помимо концертной деятельности вел большую педагогическую работу. Он в 1946 году получил звание профессора Московской консерватории, а в 1966 году к 100-летию консерватории Я. Флиеру было присвоено звание Народного артиста СССР. Среди учеников Флиера — известные советские пианисты и педагоги: Б. Давидович — пианистка Лауреат международных конкурсов; Л. Власенко — народный артист РСФСР, профессор Московской консерватории; В. Камышов — Лауреат Всесоюзного и международных конкурсов; В. Постникова — солистка московской филармонии, Лауреат международных конкурсов; Ю. Айрапетян — народный артист Армении, Лауреат международных конкурсов, проф. Московской консерватории; М. Плетнев — победитель Шестого конкурса им. П.И. Чайковского, Лауреат государственной премии РСФСР, премии Ленинского комсомола; Р. Щедрин — пианист, дирижер, проф. Московской консерватории; Е. Рацер — пианист, дирижер, проф. Московской консерватории, Н. Сильванский — пианист композитор, проф. Киевской консерватории; И. Худoley — Лауреат Всесоюзного и международных конкурсов, солист Москонцерта; Е. Скуратовская — Лауреат международных конкурсов; С. Алумян — пианист, доцент Московской консерватории; И. Граубень — Лауреат международных конкурсов.

Вспоминает И. Граубень: «Мы ученики, конечно, гордились нашим профессором, каждый из нас, как умелей мог, старался занять какой-то уголок его сердца... в классе Яков Владимирович дирижировал, пел, расхаживал вперед и назад. Иногда казалось, что ему хочется рассмотреть ученика со всех сторон, в каждом движении и повороте... Игра профессора в классе действовала на нас гипнотизирующе: после такого блестящего показа и нам игралось свободнее, все трудности казались преодолимыми» [14: 203-204]. Лучшие качества исполнения Я. Флиера воплощают в своем творчестве его ученики, всегда помня об этом удивительном человеке «Яков Владимирович Флиер — высший пример артиста горящего и сгорающего в своем искусстве. То что он подарил нам своим талантом, каждый хранит, как свое личное, как свое собственное, сокровенное воспоминание» — говорил Лев Власенко.[13: 52].

Глубокую оценку творчеству Я. Флиеру дает выдающийся пианист педагог проф.Московской консерватории Юрий Суменович Айрапетян: «Яков Владимирович Флиер — одно из самых ярких имён в созвездии великих исполнителей 20-го века, один из лучших профессоров Московской консерватории; под пальцами Флиера на первый план выступали совершенно иные свойства рояля,«ударного инструмента» — прежде всего, кантиленность и протяженность звука, его вокальная природа. Вслушиваясь в записи Якова Владимировича, убеждаешься, сколь объемным, богатым обертонами был красивый звук пианиста. Слушая последнюю удивительно сыгранную запись шопеновских мазурок, где он трактует эти миниатюры как единый цикл, пронизанный сквозной идеей, как поэму, повествующую о тончайших движениях человеческой души, все-таки воспринимаешь её как духовное завещание артиста воздавшего дань не переходящим ценностям истинного искусства...».

«Новые краски на исполнительской палитре Флиера, в последние полтора десятилетия его творческого пути, не только закономерная черта эволюции стиля художника. Здесь ощущается и влияние педагогики на творческую жизнь артиста.... Сам профессор не раз подчеркивал мысль, что подлинным педагогом наставником молодежи, может быть лишь самобытный исполнитель. В общении же с талантливыми учениками, у педагога-исполнителя порой формируется новый подход к тому или иному сочинению: «Наш учитель обладает редчайшим даром выявлять индивидуальные особенности каждого. Поэтому так самобытно исполнение: Б. Давидович, М. Плетнева, В. Постникова, Л. Власенко, Ф. Фельцмана и других выдающихся пианистов прошедших через его класс». Пытаясь понять секреты фортепьянной педагогики профессора, важно подчеркнуть значение трех факторов: особый характер звукоизвлечения, туше и удивительное чувство формы» [14: 208-211].

В заключении следует сказать, что искусство Якова Владимировича Флиера в советской музыкальной культуре, а также в жизни Московской государственной консерватории, составляет целую эпоху- эпоху, в которую им так же была создана своя Флиеровская пианистическая школа, ; которой преемственность поколений (К.Игумнов — Я.Флиер — Ю.Айрапетян и др).

Традиции русского и лучших образцов зарубежного фортепьянного искусства сохранены, искусство прославленной Флиеровской исполнительской школы продолжает свою творческую жизнь.

Литература:

1. Аджемов К. Романтический дар // Советская музыка. — 1960. — №3.
2. Городинский В. Четыре пианиста //Комсомольская правда.— 1938, 3 июля.
3. Григорьев А. Флиер //Советское искусство. — 1937, 27 сентября.
4. Игумнов К. Флиер //Советская музыка. — 1937. — №10-11.
5. Крамской А. Искусство, которое восхищает //Советское искусство, 1939, 6 января.
6. Крамской А. Призвание //Советское искусство.— 1939, 17 апреля.
7. Нейгауз Г. Триумф Советских музыкантов //Комсомольская правда. — 1938, 1 июня.
8. Нью-Йорк, Йорлд-телеграм энд Сан, 1963, 11 октября.
9. Рабинович Д. //Музыка». — 1937, 6 октября.
- 10.«Советская культура». — 1962, 31 мая, по материалам английских газет «Таймс» и «Дили МЭЙЛ».
- 11.«Советская культура», 1961, 1 декабря.
- 12.«Суар», 1960, 19 мая.
- 13.Яков Флиер(1912-1977). К столетию со дня рождения: альбом. 'ред.- сост. М.Д. Соколова: — М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2012.
- 14.Яков Флиер к столетию со дня рождения. 2-е изд.доп. — М.: Композитор, 2012.
- 15.Яков Флиер. Статьи. Воспоминания. Интервью. — М.: Сов. композитор, 1983.

Литвинюк Л. К.

викладач кафедри «Графічний дизайн», ХДАДМ

ШРИФТ ЯК ФОРМОТВОРЧА ОДИНИЦЯ ПРИ СТВОРЕННІ ЛОГОТИПІВ ДЛЯ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ

На сьогоднішній день увага дизайнерів-практиків може бути привернута до створення візуальних образів музеїв та галерей, виділяючи їх серед широкого кола різнопланових мистецьких установ. Основою будь-якого стилю майже завжди стає логотип, на основі якого може бути спроектована переважна більшість елементів айдентики. Таким чином саме ця деталь є найважливішою у створенні фірмового (візуального) стилю, тому потребує більш точного та глибокого наукового дослідження.

Логотип є невід'ємною часткою будь-якого візуального стилю. На його основі може будуватися решта елементів візуального ряду. Розглянувши найбільш яскраві образи представників закладів мистецтва можна виділити два основні напрями проектування логотипу за базовими елементами: шрифтові, та комбіновані (створені шляхом поєднання шрифтових елементів із зображеннями).

Вектори створення логотипу розвиваються не рівномірно, можна простежити домінування певного типу у конкретний проміжок часу. Наразі найбільш поширеним стає логотип, створений за допомогою використання засобів виразності шрифту. Саме його ми можемо побачити у Центра Жоржа Помпіду (Франція) [3], одного з найбільших мистецьких закладів світу, де він стає основою всього стилю. Спроекований на основі шрифтової гарнітури *Veaubourg* (яка була розроблена спеціально разом із першим фірмовим стилем), збережений без змін з дня відкриття. Логотип центру асиметричний, складається з двох частин, розмішених у два ряди утворюючи асиметричну динамічну композицію. Через свою лаконічність, він не втратив актуальності протягом тридцяти років з дня появи.

Британський музей (Великобританія) [4] представляє досить широкий спектр витворів мистецтва. Для створення візуального образу музею було обрано саме шрифтовий логотип, який складається з повної назви закладу «*the British museum*». Шрифтова гарнітура гротескова. Елементи розміщені у три рядки утворюючи асиметричну композицію. Не зважаючи на досить нерівномірне і асиметричне розміщення складових шрифтового блоку, логотип є статичним. Всі слова набрані прописними літерами, варіюється лише кегль шрифту який і розставляє змістові акценти. Двомірне, плоскіне накреслення використаного шрифту дає змогу примінити будь-яку кольорову гамму.

До музеїв, що віддали перевагу саме шрифтовому логотипу можна віднести більшість світових грандів середякий галерея Тейт (Великобританія), Метрополітен музей (США), центр-музей Прадо (Іспанія), музей Д'Орсе (Франція) [5] та інші. Особливість такого виду логотипу є можливість відмови від національно забарвлених елементів при цьому максимально збільшивши інформативну складову.

Література:

1. Безсонова Л. До питання про дефініції у графічному дизайні: сучасний зміст поняття «логотип» // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті Збірка наукових праць. – Х: ХДАДМ, 2010. – №1/2010. – с. 257-260.
2. Свірко В., Ашеро́в А., Бойчук О., Голобородько В., Лавров Є., Ремізовський Л., Рубцов А., Мигаль С. Словник з дизайну та ергономіки / В. Свірко, А. Ашеро́в, О. Бойчук, В. Голобородько, Є. Лавров, Л. Ремізовський, А. Рубцов, С. Мигаль. – Х.: НТМТ, 2009. -131с.
3. Веб-сайт Центру Жоржа Помпиду // Режим доступу: <http://www.centrepompidou.fr>
4. Веб-сайт Британського музею //Режим доступу: <http://www.britishmuseum.org>
5. Веб-сайт МАК // Режим доступу: <http://www.mak.at>

Малик Т. В.

ст.преподаватель каф. «Дизайн тканей и одежды»,
Харьковская государственная академия дизайна и искусств

**СПЕЦИФИКА, ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ
УКРАИНСКОГО АВТОРСКОГО КОВРА (НА ПРИМЕРЕ ИЗДЕЛИЙ
ИЗ СОБРАНИЯ ХАРЬКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ)**

Украина имеет большие традиции ковроткачества, которые поддерживаются прекрасными мастерами художественного текстиля. Этим во многом объясняется развитие так называемого плоского гобелена, близкого по технике традиционному народному ковру. В статье рассмотрены основные виды украинского авторского ковра середины XX начала XXI веков, его характерные отличия, а так же выявлены основные направления и тенденции дальнейшего развития. Проведен анализ взаимосвязи авторского изделия и его практического применения на примере произведений украинского ручного ковроткачества, хранящихся в запасниках Харьковского художественного музея.

Анализ украинского авторского ковра показывает, что в их художественных решениях достаточно часто используется принцип выявления национального колорита посредством самобытного украинского орнамента. Такой подход к изучению специфики развития украинского авторского ковра малоизучен и освещается в основном в периодической литературе, где носит скорее описательный, а не научный характер.

Текстильные изделия, выполненные как по мотивам народного искусства, так и являющиеся аутентичными произведениями различных этнических промыслов, находили широкое применение в жилых интерьерах советского периода [2: 50-69]. Такие изделия являлись одним из важных показателей благополучия в доме, через них осуществлялась связь поколений. «Ведь дом — это место, где детям передаются элементы бытовой культуры, прививаются трудовые навыки, формируются представления о красоте» [1].

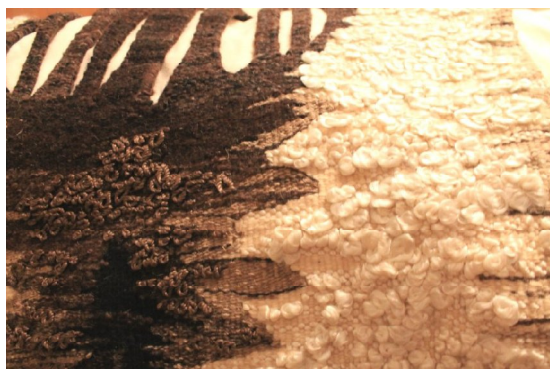
Этническая тематика, появившись как отдельное направление еще два столетия назад, не утратила своей актуальности, и в настоящий момент переживает свое второе рождение. В современной Украине наблюдается всплеск

интереса к национальным изделиям прикладных форм декоративного искусства, в том числе и текстиля.

Одним из распространенных видов художественного ткачества является гобелен. Само понятие «гобелен» является заимствованным с французского языка словом, на территории Украины оно, по сути, означает текстильное изделие, выполненные в технике ручного ковроткачества. По одной из наиболее распространенных версий, в Украине гобелен начали ткать с 1659 [1]. Как замечает С. Нечипоренко, «Украинская ковры — это в основном гладкие непосредственно ворсовые ковры с двусторонним рисунком» [3: 343]. В древних образцах ковров основа часто была шерстяной, позже — льняной или конопляной. Основа современных ковров чаще хлопчатобумажная, иногда льняная. Цветовой эффект рисунка достигается уточным эффектом; орнамент растительный, геометрический или смешанный. Во второй половине XX в. искусство создания украинского гобелена претерпело существенные изменения. В указанный период времени гобелены выполнялись в ручной технике народного гладкого ковра и по стилистике они имитировали произведения станковой живописи или цветной графики. Яркий пример гобелен «Опинка», хранящийся в собрании Харьковского художественного музея, размером 75x140 см., (инв.№ 566), выполненный в 1956 году артелью им. Т.Г. Шевченко в г. Косив

В дальнейший период тематический диапазон гобелена расширился, обогатились образные средства его создания. Сегодня широко известны работы художницы Л. Жоголь, которые положили начало развитию национальной школы гобеленов.

Для гобеленов 70-х годов характерна обобщенность формы рисунка, плоскостная трактовка поверхности; уделяется внимание вопросам синтеза гобелена с предметно — пространственной средой интерьеров. В техническом исполнении гобелена, вместе с широким использованием разнообразных средств народного ткачества, применяют свободную систему переплетений, приобщают также кружево, аппликацию и коллаж. Традиционные текстильные материалы дополнились новыми волокнами — искусственными и синтетическими; в структуру ткани добавили



металлические нити, шнуры и другие материалы. Расширение возможностей формообразования внесло существенные изменения в возможностях передачи образа, а также в техническое исполнение гобелена. Использование новых текстильных и нетекстильных материалов, разнообразие способов переплетения изменили в определенной степени его внешний вид и фактуру поверхности.

Одними из первых в Украине на путь поиска новых подходов к созданию гобелена стали выпускники Львовского государственного института прикладного и декоративного искусства: М. Литовченко, Е.Ф. Ащенко, М.Т. Окара, Н. Паук и др.. В это время в области гобелена активно работают Л. Жоголь, М. Литовченко, Н. Борисенко, М. Базак, Н. Пикуш, Г.Г. Рищенко, В. Васильченко, А. Марино (г. Киев); С. Джус Крым); Г.В. Тищенко (г. Харьков); Г. Параска (г. Хмельницкий); В. Чугин (г. Херсон); И.С. Суржилов, Т. Сосулина, Л. Шилимова-Ганзенко (г. Черкассы) и другие дизайнеры. Среди мастеров Харьковского региона подавляющее большинство составляют выпускники Харьковской академии дизайна и искусств. Гобелен «Архитектурный мотив», размер 60x148 см, (инв.№1098), выполненный Г.В. Тищенко в 1968 году и гобелен Г.В. Василяшук «Рушник», размер 175x42, (инв. №906) [илл.4], выполненный в том же году, являются яркими представителями творчества художников по текстилю того времени. Эти произведения также хранятся в собрании Харьковского государственного музея.

В 90-х гг. XX ст. в связи с модернизацией общества наблюдался упадок в изготовлении традиционных народных ковров. Однако благодаря работе отдельных мастеров (В. Прядки, В. Владимирова, С. Ганжи, Н. Саенка и др.) традиции ковроткачества были сохранены и продолжены. В работах мастеров органично соединяются традиционная орнаментика и знание особенностей ковроткачества разных регионов Украины с современным мировосприятием. Яркий пример этому гобелен О.Ф. Саенко «Птахи, размером 103x86 см (Инв. № 2461), выполненный в 1982 году.

В настоящее время интерес к народным текстильным орнаментам не исчез, и к этой теме периодически возвращаются художники нового поколения при создании авторских изделий. Ручное ткачество продолжает успешно развиваться как область декоративно-прикладного искусства, решая эстетические и интерьерные задачи, т. е. оно продолжает полноправно существовать в системе художественной культуры Украины. Изобразительный язык и новаторские приемы современного ткачества отличаются большим разнообразием творческих манер: от реалистически правдоподобного воспроизведения действительности до условного построения композиций, в которых линии и цвет становятся носителями художественно-образного замысла. Гармония абстрактных геометрических форм, гладкие плоскости и фактура тканей в различных сочетаниях также могут быть использованы как средство создания выразительных образов.

Особое место в современном текстиле занимает «искусство волокна» («FiberArt»), или «искусство ткани» («ArtFabric»), — направление, получив-



М. Стеценко «Свято-Покровский собор»

шее распространение в Европе и США в 50-е гг. XX в. В нем доминантными являются: сама ткань, качество волокна, структура и фактура, то есть те факторы, определяющие «морфологию» изделия текстиля. Не остались в стороне в развитии этого направления и украинские художники, чему свидетельствует авторский ковер М. Стеценко «Свято-Покровский собор», размером 90x110 см, (инв. №3255), выполненный в 2000 году и подаренный автором Харьковскому художественному музею.

Автор изобретений и рационализаторства в отрасли дизайна интерьера, мебели и росписи ткани (14 авторских права и патента), мастер художественного текстиля, заслуженный деятель искусств Богдан Губаль так же подарил свой гобелен Харьковскому художественному музею.

Существенное изменение эстетических ориентиров не могла не сказаться на искусстве текстиля. Если старшее поколение художников с большим опытом и устоявшимися традиционными взглядами продолжает свой путь, не решаясь на экспериментальные шаги, то современные художники и дизайнеры ищут новые пути, формы и образы, новые технические и технологические приемы.

Литература:

1. Жук А.К. Украинский советский ковер. — К.: Наукова думка, 1985
2. Кара-Васильева Т., Чегусова З. Декоративнее мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». — К., 2005.
3. Нечипоренко С. Декоративні тканини та килими України. — К., 2005.

Мироненко Н. Г., канд. мистецтвознавства, доц. каф. «Дизайн інтер'єру»
Новосьолова А. В., студент 6 курсу, магістрант кафедри «ДІ»
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

СКЛАДОВІ ЕЛЕМЕНТИ ПОБУДОВИ ІНТЕР'ЄРІВ ТОРГІВЕЛЬНИХ ПРИМІЩЕНЬ БРЕНДОВИХ КОМПАНІЙ

Сучасні інтер'єри магазинів є повною протилежністю торгівельним приміщенням, які створювалися наприкінці 90-х років ХХ століття в нашій країні. Якщо раніше до головної мети належало лише продаж товарів, зараз сучасні торгівельні центри приділяють увагу не лише грамотному розташуванню товарів для привертання уваги покупців, але й містять у собі «підкування» про споживачів для максимального вдоволення їх потреб. Окрім придбання товару, клієнт має також отримати позитивний емоційний вплив, що гарантує приток постійних покупців.

Відомо, що українські споживачі відрізняються більшою емоційністю і демонстративністю у споживанні порівняно, наприклад, з традиційним європейським споживачем. Створення і впровадження в життя бренду на українському ринкові часто має демонстративне забарвлення. В той же час бренд не може відображати лише емоційні складові, базисом все одно має бути маркетингова концепція продукту, що полягає в задоволенні ключової потреби споживачів цільового сегменту найкращим засобом. Комплекс комунікацій, що є також комплексом стимулювання, складається із чотирьох основних засобів впливу: реклама, стимулювання збуту, пропаганда [4: 118].

У випадку з брендом зазначена маркетингова концепція розширюється до психологічного, емоційного, культурного та ідеологічного рівня задоволення від споживання. «Ідеологічне задоволення пов'язане із системою переконань та вірувань споживача, його базовою системою цінностей; соціологічне — з груповою належністю і соціальним статусом; культурне — з відповідністю в духовному чи інтелектуальному сенсі» [4:118].

Тому важливими складовими бренду є такі поняття, як позиціонування та емоціонування, на яких базується створення не лише концепція, але й дизайн інтер'єру торгівельної площі, який повинен відображати ці поняття у візуальному поданні.

Якщо казати коротко, то позиціонування — це процес створення ринкового іміджу товару на основі виявлених мотивацій споживачів із метою формування у свідомості цільових споживачів унікального сприйняття товару, відмінного від товарів конкурентів, зазначає А.О. Старостіна [3: 161]. Так, позиціонування показує товар з того боку, який цікавий саме покупцям при цьому підкреслюючи його переваги та неповторність.

Місце бренду в уявленні споживачів щодо інших конкурентів і вважається позицією бренду. Це визначає подальші завдання: аналіз цільової аудиторії, для якої створюється бренд; визначення переваг, які отримає споживач від цього бренду; зрозуміння тієї мети, для досягнення якої потрібний бренд [1: 136].

Концепція позиціонування дозволяє виявити і піднести аудиторії основні переваги бренду, сформулювати його цінності, створити стійкі позитивні

асоціації у цільовій аудиторії, сформувати прихильність до бренду, зміцнити позиції серед конкурентів, сприяти просуванню продукту і компанії на ринку. Саме за допомогою грамотно розроблених дизайнерських рішень, можна транслювати цільовій аудиторії основний комунікаційний посил, який буде відображенням позиціонування торгової марки. Саме для цього у багато брендів створюють такі документи, як брендбук та гайдбук.

Брендбук — це книга, яка містить всю детальну інформацію про бренд, чіткий опис і рекомендації всіх етапів, які необхідно дотримуватися при виведенні бренду на ринок. Це результат роботи групи фахівців, який дозволить зрозуміти філософію бренду спочатку співробітникам компанії, а потім і потенційним споживачам. Зазвичай брендбук визначає пріоритети компанії, її мету, маркетингові стратегії та інші характеристики, що роблять бренд не схожим на інші. У спрощеному дизайнерському розумінні — це ілюстрації та зразки елементів фірмового стилю компанії. Тобто довідка про те, якого розміру повинні бути елементи логотипу, в якій кольоровій гамі, якими шрифтами написані літери і так далі.

Гайдбук — спеціальна книга, призначена виключно для дизайнерів. Вона містить технічну інформацію про основні елементи фірмового стилю: можливі варіанти розташування логотипу на різних носіях, фірмові кольори, розміри шрифтів та інші технічні моменти. У першій частині гайдбука задаються загальні правила використання фірмового стилю, у другій частині детально описуються носії стилю, починаючи від оформлення візиток і закінчуючи брендування інтер'єрів офісу.

У дизайні інтер'єрів позиціонування бренду відображається перш за все в орієнтованості магазину. За допомогою візуальних засобів, прийомів композиції у просторі торгівельних приміщень відтворюється направлення тієї чи іншої компанії. Для цього аналізується стереотип поданого позиціонування, наприклад, магазин молодіжного одягу буде містити у собі більш динамічну композицію у порівнянні з магазином, який направлений на більш старше покоління. Такі засоби формують у покупця перше враження та необхідність купівлі поданого товару.

Ефективний дизайн інтер'єру повинен містити елементи впливу на свідомість та підсвідомість покупців. Всі компоненти, які формують образ магазину чи торгівельної площі повинні бути взаємопов'язані. «Дизайн інтер'єру магазину явище не спонтанне, а результат спрямованих прагматичних заходів. Для кожного магазину фахівці розробляють особливу стратегію позиціонування на ринку – концепцію, яка відображає основну маркетингову ідею. Для цього, як правило, аналізуються різноманітні параметри, що включають можливість розвитку, виявлення цільової аудиторії, конкурентоспроможність, формування образу в свідомості покупців та ін. В залежності від стратегічної концепції, формулюються основні вимоги до планувального і художнього рішення інтер'єру, фасаду, навігації. Також важливою стратегічною технологією є мерчандайзинг, адже при проектуванні інтер'єру магазину необхідно враховувати особливості демонстрації товару відповідно законам стимулювання продажів [2:102].

Емоціонування — це соціальна реакція, яку отримує споживач, який демонструє оточуючим свій вибір; демонстрація тієї цінності, яку сповідує споживач в даному контексті; це самозамилування покупця, його гордість власним високим статусом при придбанні товару; «друге дно» маніпуляційного процесу, покликаного впливати на споживача на двох рівнях сприйняття; реальна причина покупки, в той час як позиціонування — це маскування, яке слугує для того, щоб споживач зміг самому пояснити мету покупки.

Для створення саме такої категорії товарів багато брендів звертаються до концепції, яка відображає саме емоційну сторону продукції. Поняття «концепція» характеризується як система поглядів; єдиний, визначальний задум, провідна думка якої-небудь праці, тощо.

При створенні проекту інтер'єрів брендів компаній використовують візуальний образ товарів, представлених у торговельних приміщеннях. Візуальний образ товару — логотип, товарний знак, етикетка, упаковка, які формуються на основі накопиченої інформації про товар, його конкурентів, переваги цільової аудиторії. Також при цьому враховують такі поняття як неймінг, слоган, логотип, фірмовий стиль.

Неймінг — це мистецтво надання назви певному бренду, яке б відрізнялось емоційністю, яскравістю та легко б запам'ятовувався. Унікальне ім'я — головний вербальний актив бренду, найбільш короткий і очевидний вираз його ідеї, що включає в себе ключові характеристики продукту, послуги або компанії. Візуальне втілення слогана має постійний шрифт, колір, зображення різних предметів або колірний фон. Він може бути оформлений в звуці, на папері може бути зареєстрований як інтелектуальна власність. Слоган повинен чітко відповідати товару, його якості, унікальності. Наприклад, слоган брендової компанії «O'Stin»: «O'Stin. Вільний стиль вільних людей» а також «O'Stin. Чарівність простих речей». Побачивши подібний слоган для одягу, покупець зрозуміє, що в його житті з'явиться ще більше можливостей для придбання речей саме цього бренду. Багато брендів підбирають слогани для одягу, що відображають характер, стиль і навіть походження марок.

Логотип — це обличчя бренду, головний елемент фірмового стилю, оригінальне графічне зображення імені бренду, яке характеризує його унікальність і індивідуальність. Саме логотип є основним візуальним ідентифікатором бренду.

Фірмовий стиль — це не тільки візуальні елементи, що сприяють ідентифікації бренду, це тісний взаємозв'язок з корпоративною культурою всередині компанії. Він може підтримуватися через візуальне розміщення на фасаді споруди, де розташована торговельна площа, в інтер'єрі, на вітринах, візитках, канцелярських приладах тощо.

Після детального вивчення цих понять багато компаній створюють єдину концепцію дизайну інтер'єрів для всіх своїх торговельних приміщень, при цьому акцентуючи увагу при на емоційності бренду, тобто художньому образі, який створений на основі вище вказаних розділах складових бренду. Магазин характеризується високими вимогами до архітектурно-художнього обра-

зу інтер'єрного середовища. Критерієм оцінки інтер'єру є його привабливість для покупця. Завдання дизайнера полягає в тому, щоб сформувати виразний художній образ, який повинен викликати певну, заздалегідь запрограмовану, емоційну оцінку у відвідувача. Тому слід враховувати в проєктній діяльності особливості сприйняття відвідувачем художнього образу, вивчати людину як споживача середовища, стереотипи його сприйняття, вподобання та стиль життя [2: 102].

Література:

1. Желізняк А. В. Визнання торгової марки брендом – частина стратегії підвищення конкурентоспроможності тнк у сфері туризму / А. В. Желізняк. // Вісник чернігівського державного технологічного університету. – 2014. – С. 133–141.
2. Позняк А. Г. Основні фактори формування концепції дизайну інтер'єру магазину / А. Г. Позняк. // Вісник ХДАДМ. – 2013. – С. 101–103.
3. Старостіна А. О., Длігач А. О., Кравченко В. А. Промисловий маркетинг: Теорія, світовий досвід, українська практика: Підручник / За ред. А. О. Старостіної. — К.: Знання, 2005. — 764 с.
4. Шевченко О. Л. Нові реалії брендингу / О. Л. Шевченко. // Збірник наукових праць ЧДТУ.

Олексієнко А. М.

професор, зав. кафедри «Дизайн інтер'єру», ХДАДМ

«АРТ-ЛАНДШАФТИ» — ПОБУДОВА ЧИ ОФОРМЛЕННЯ ? (НА ПРИКЛАДІ ПРОЕКТНИХ РІШЕНЬ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «ДИЗАЙН ІНТЕР'ЄРУ» ХДАДМ)

Кожен сад повинен бути унікальним та приносити радість. Існує два визначення у ландшафтному дизайні - побудова чи оформлення саду. Яке з них є більше вірним, особливо для створення «арт-ландшафтів». Мистецтво сучасного ландшафтного дизайну ґрунтується не на сліпому копіюванні існуючих рішень. Воно поєднує в собі фантазію дизайнера з його естетичними уявленнями, вивченого історичного досвіду і його філософського наповнення. Все це надає в подальшому унікальний простір для творчості.

«Арт-ландшафти» у час різноманітних постмодерністських течій набули нового, яскравого звучання. З'явився самостійний напрямок у ландшафтному дизайні. Зміст і структура таких садів можна уявити як своєрідну виставу на лоні природи, де задіяно багато складових: від розробки концепт-ідеї та сценарію дії до зелених насаджень, малих архітектурних форм, стаціонарної та кінетичної скульптури, звуку, музики, штучного освітлення, новітніх матеріалів та інженерних технологій. Головною вимогою до створення таких садів є органічне поєднання дизайнерських об'єктів з оточуючою природою, а також те, що вони повинні перебувати у динамічному стані. Тобто постійно змінюватись, надаючи нових вражень відвідувачам під час перебування в цьому середовищі. Виходячи з цього, можна стверджувати, «арт-ландшафти» по-більшості все ж таки будуються, а не оформлюються. Також необхідно відмітити, що вони відрізняються оригінальністю та інноваційністю рішень, тобто подібних не повинно бути.

Накопичений досвід з розробки проектних рішень за реальною тематикою на кафедрі «Дизайн інтер'єру» дає можливість провести їх аналіз та отримати необхідний досвід для подальшої роботи. Проекти «арти-ландшафтів», про які буде йти мова, виконані для приватних садиб, тому в них обов'язково враховувались вимоги їх власників. Є загальні положення, яких дотримувались студенти при виконанні проектів. Головний принцип, яким зобов'язаний керуватись дизайнер саду, — це наслідування характеру та природним ознакам ландшафту. Ключове слово ландшафтного дизайну — це гармонія. Специфіка садово-паркового мистецтва полягає у використанні для організації простору живого рослинного матеріалу, який постійно змінює свій вигляд, об'єктів неживої природи у поєднанні з художньою творчістю. Сучасна стилістика у відмінності від класичних стилей більш демократична, проста у створенні. В певній мірі сучасні напрями є лише стилізацією основних стилів садово-паркового мистецтва, які дійшли до нас, але збагачені новими ідеями і технологіями.

Проектне рішення для дачної ділянки, яка знаходиться біля села Липки, Харків.обл.(автор студентка 5-го курсу «ДІ» Д. Міхіна). Загальна площа становить 700 м². Концепт-ідея проекту — трактування образу «висячих садів» у сучасному дизайні на основі постмодерністських тенденцій, з використанням екологічних і інноваційних технологій. Створення даного образу обумовлене через просторове рішення вертикального і горизонтального зонування, що підказує можливе формоутворення об'єктів. Підкреслюючи головну ідею через використання вертикального озеленення, каркасної системи, яка трансформується у композиційні рішення інших малих архітектурних форм. Вона також є ланкою, що сполучає між собою різні зони. Враховуючи принцип «зеленої архітектури», сад, що знаходиться на даху-терасі будинку, поєднується з навколишнім середовищем. Кожний ярус стає новою тематичною зоною «висячих садів». Таке компонування дозволяє використати систему ярусів під різноманітні функціональні зони: спортивну, відпочинку, готування їжі. Прямокутні перекриття та арки утворюють безперервну структури, які поєднують зони. Вони складаються у певну текучу стрічкову систему із стежок, вертикального і горизонтального озеленення, водних пристроїв. Важливим аспектом створення образного рішення ландшафту є застосування інноваційних систем штучного освітлення.

Інше проектне рішення розроблене для присадибної ділянки в селищі Пісочин, площа якої займає 500 м² (автор ст. 5 курсу «ДІ» Ю. Прозорова). Біля ділянки розташований сосновий бір та річка Уди. Ландшафтний простір поділяється на функціональні зони, основними є такі: транзитна, відпочинку, барбекю, дитяча галявина, басейну, квіткового саду. Характерною особливістю проектного рішення є створення своєрідних просторово-предметних композицій, для кожної автор винайшов свій художній образ, знак, символ.

Усі разом складають єдине цілісне враження. В основі дизайнерського рішення пріоритет надається сучасним екологічним і економічним матеріалам. Доповнюють такі конструктивні системи яскраві композиції символів,

вертикальне озеленення, квітники, водні пристрої, цікаве обладнання для дитячої галявини.

Наступне проектне рішення розроблене для присадибної ділянки у м. Харкові по вул. Салтівське шосе, 52, загальна площа якої становить 833 м² (автор ст. 5 курсу «ДІ» К. Чістікова). Дизайн-концепція «арт-ландшафту» будується на використанні традиційної китайської садово-паркової стилістики у сучасній постмодерністській трактовці. В основі планувального рішення можна побачити мотиви класичного китайського орнаменту. В подальшому площинні орнаментальні елементи в деяких зонах трансформуються в об'ємно-просторові композиції, які мають функціональне призначення, або декоративні системи квітників, скульптур та ін.

Центром загальної композиції ландшафту є споруда будинку, від нього розгалужуються доріжки, які в свою чергу, здійснюють зонування простору. В цілому запропоноване проектне рішення можна розглядати як приклад цитування традиційних елементів китайського саду, по-більшості завдяки зовнішньому вигляду проектних композицій, але без проникнення у внутрішню філософію природного середовища. Позитивними рисами проекту є добре знання теми та цікава стилізація форми.

Два варіанти проектних рішень для присадибної ділянки у селищі Черкаська Лозова, загальна площа становить 3000 м². Дачна ділянка розташована на правому березі річки Лозовенька та має складний рельєф, з великим перепадом висот. Одне проектне рішення, що отримало назву «Старослов'янські мотиви» (автор ст. 5 курсу «ДІ» Ю. Моїсеєнко). В основу концепт-ідеї закладені етнічні мотиви та символи язичкої релігії стародавніх слов'ян, такі як елементи оздоблення житла, декоративні об'ємні композиції з образом богині родючості Березині, ідолів, різновидних божеств лісу, води, сонця та ін. Завдяки складному рельєфу місцевості передбачається використання системи терасування. У створенні тематичних «арт-ландшафтів» на терасах можна побачити органічне поєднання натуральних природних елементів зі штучними композиційними об'єктами, такими як подіуми, перголи, сходи. Дерев'яна тераса на водоймі, одна з композиційних центрів, на якій розташована пергола, яку прикрашають стели-скульптури. Характерною особливістю дизайнерського рішення є те, що кожна тераса має свою тематичну спрямованість, а усі разом складають єдину композицію. Необхідно відмітити сучасне трактування та цікаву стилізацію елементів етнічної культури, які використані в проекті. Але що найголовніше, природне оточення та запропоновані новобудови гармонійно поєднані поміж собою.

Інше рішення цієї ділянки побудоване під впливом теми «Італійського дворику» (автор ст. 5 курсу «ДІ» І. Петриченко). Зважаючи на те, що класичні рішення подібної теми мали невелику за розміром площу, тому у запропонованому проекті ця тема розкривається, використовуючи увесь простір ділянки. В цьому полягає оригінальність запропонованої дизайн-концепції. Система терасування залишається, як і у попередньому проекті, з відтворенням на кожній з них певної теми та сценарію події. З'являються різноманітні «дворики», поєднуючись у єдине композиційне рішення. В роботі можна по-

бачити вільне володіння темою, вмілу стилізацію форми та витончене розкриття класичних мотивів.

Висновки. Сьогодні серед цього різномайття садів, відокремлюється група, що має суттєві відмінності від традиційного уявлення про сад – це «арт-ландшафти». В такому саду ідея та асоціативний отраз превалюють над традиційними характеристиками.

Такі ландшафти відзначаються інтернаціональним характером формування, тобто проектуються під впливом різних культур. Але це не обов'язково буває так, на різних прикладах створення таких садів переважають національні мотиви. Розглянуті в цій статті проектні рішення реальних ландшафтних об'єктів відзначаються різними концептуальними ідеями та мають різні стилістичні напрямки, але їх в певній мірі можна характеризувати як «арт-ландшафти». Ландшафтний дизайн усіх проектів є суто індивідуальним, тому що кожна людина, яка буде користуватись садом, має власну уяву про нього. Ідентичних прикладів побудови «арт-ландшафтів» в принципі не існує.

Література:

1. Забелина Е. В. Поиск новых форм в ландшафтной архитектуре : учеб. пособие / Е. В. Забелина – М. : 2005. – С 25–33.
2. Крижанівська Н. Д. Основи ландшафтного дизайну : підручник. / Н. Д. Крижанівська. К., 2009. – 218 с.
3. Мигаль С. П. Біоніка в дизайні просторово-предметного середовища : навчальний посібник / С. П. Мигаль, І. А. Дида, Т. Є. Казанцева. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2014. – 228 с. іл.
4. Олексієнко А. М. Музей під відкритим небом. Концепція системи експозицій історико-археологічного заповідника «Верхній Салтів» (на прикладі комплексного курсового проекту спеціалізації «Інтер'єр і обладнання» ХДАДМ) / А. М. Олексієнко, В. Д. Северин // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. – 2009. – № 8. – С. 86–98.
5. ГОСТ 17.8.1.01-86. Охрана природы. Ландшафты. Термины и определения.

Осадча О. А.

аспірант кафедри «Теорії і історії мистецтв»,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

НОМІНАТИВНИЙ АСПЕКТ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БІБЛІЙНИХ МОТИВІВ ТА ОБРАЗІВ В ХУДОЖНІЙ ПРАКТИЦІ ВІТЧИЗНЯНИХ МАЙСТРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Мистецтво останніх десятиліть декларується самими художниками (а за ними це підхопили й мистецтвознавці), як концептуальне. Звернувшись до визначення поняття концепт, ми зіштовхуємося з фактом, що, говорячи про conceptual art маємо справу з явищем «відкритого твору», за визначенням **Умберто Еко**, яке дає нам необмежений простір для інтерпретації [4]. Більш того, інтерпретація у даному разі набуває таких масштабів, що власне ціннісним стає не сама робота митця, а рефлексія глядача, який стає його співавтором. Подібна варіативність можливостей сприйняття одного й того самого явища на різних рівнях викликає найрізноманітніші оцінки у

фахівців: від думки У. Еко, що це – «запорука комунікативних можливостей, а разом з тим запорука естетичної насолоди», до протесту **Сюзанн Зонтаг** проти інтерпретації, як до негативного явища надлишковості [6, с. 206].

Якби то не було, за браком єдиної образної мови новим засобом творчого самовираження, реалізації для художників стає автокоментар – вербалізована авторська думка, яка задає глядачеві ту точку зору, якою керувався митець при створенні тієї чи іншої роботи [5]. Це реабілітує ідейну цінність твору, дозволяє називати його твором мистецтва, хоча при цьому на перший план виходить його зміст, а не майстерність, з якою виконана форма.

Одним з видів автокоментаря є назва роботи, оскільки це (за умов відсутності іншого текстологічного супроводу) є єдиною прямою мовою, зверненням художника. Це та не-візуальна складова, що вказує (непрямо чи безпосередньо) на творчий задум й формально обмежує інтерпретаційне поле. Якщо речення з точки зору лінгвістики є складовою загального масиву подібних структурних одиниць тексту, то у творі художника назва з'єднується з іншими засобами художньої виразності, створюючи єдиний образний вислів.

Покажемо те, що назва може слугувати як «завершальним акордом», який дається вже по оформленні центральної ідеї твору, так основою, точкою відправлення, яку художник втілює у матеріалі. При цьому назва (вербальний елемент) сама по собі не становить ніякої цінності, оскільки без візуальної складової вона вирвана з контексту. А будь-який вислів, за спостереженням М. Бахтіна, є цінним й зрозумілим лише у своїй цілісності [1, 186].

Питання інтерпретації у образотворчому мистецтві активно розроблялося європейськими та американськими дослідниками (У. Еко, С. Зонтаг, Дж. Джерлі) ще з середини 1950-х років, коли митці постмодерну поставили критиків та мистецтвознавців у ситуацію невідомості стандартної схеми аналізу академічного художнього твору стосовно їх робіт. Попри різнополярні думки дослідників, щодо природи інтерпретації та її місця у системі комунікації «художник-робота-глядач», спільною для цих матеріалів була теза про її вагомий роль у сприйнятті твору мистецтва, який не розвивається за жорсткою канонічною програмою.

Друга група публікацій, присвячена питанню ролі назви твору у мистецтві, як вже зазначалося раніше, характеризується наявністю лише літературознавчих досліджень. Такі дослідники, як І. Кондаков та Т. Маркова у своїх статтях розвивають думку про детермінативну (задає «тональність») та ілюстративну (дає читачу ключ до сюжету) функцію номінації тексту [2, 3]. Цей факт свідчить про недостатній ступінь дослідженості цієї сфери, суміжної з лінгвістикою та мистецтвознавством, яка б дозволила у повній мірі розкрити багаторівневу систему сучасної художньої культури.

При аналізі способів втілення біблійного нарративу в роботах українських митців останніх десятиріч ми зіштовхуємось з наступною його специфікою: існує одразу два джерела інформації для включення того чи іншого артефакту до кола ілюстративної бази дослідження – це безпосередньо його художньо втілений образно-сюжетний лад, в якому містяться символи, атрибути, що вказують на відповідність проблематиці, та/чи його назва.

Цікавим є нюанси взаємодії ілюстративного ряду та назви мистецького твору, в якій простежуються наступні напрямки:

А) Констатація. Включає взірці, назви яких безпосередньо відображають те, що зображене. Важливим є те, що, зазвичай, саме зображення навіть без супроводу назви чітко “зчитується” як таке, що відноситься до біблійної тематики, за рахунок насичення символікою та атрибутами, використання типових композиційних рішень. Фактично, номінації відіграють тут лише роль супроводу, не вносячи змін в трактування глядачем роботи.

Б) Дешифрування. Ця група об’єднує твори, художня мова яких набуває над-суб’єктивного характеру. Це призводить до того, що назва може вказувати на логіку ходу думок художника та стає інструментом, що слугує для сприйняття візуальної частини об’єкту (за відсутності наочних вказівок з біблійними образами та мотивами). У випадку із нефігуративними роботами його концепція розкривається лише за наявності до нього автокоментаря, роль якого тут й виконує назва. Таким чином художник декларує авторську інтерпретацію та збільшує дистанцію між глядачем та картиною.

В) Конотація є найбільш вимогливою, щодо включеності реципієнта в контекст біблійної культури. Сюди відносяться назви творів, які не містяться в собі слів або словосполучень, що безпосередньо запозичені із Святого Писання, й набувають свого семантичного наповнення лише у взаємодії із самим зображенням, яке містить більш чи менш очевидні відсилки до цього нарративу. В якості прикладу можливо навести роботи Вагана Ананяна «Материнство» (2005) та «Троє» (2006), що присвячені біблійним концептам Трійці та Богородиці як уособлення материнської любові та жертвовності.

При перших двох варіантах, констатації та дешифрації, художники (не залежно від фігуративного чи абстрактного характеру об’єктів) апелюють до понять, пов’язаних виключно з біблійною культурою. Ними можуть бути:

- назви відомих іконографічних канонів («Спас», «Розп’яття»);
- імен біблійних персонажів («Ной», «Мойсей»);
- назви священних місць («Арабат», «Голгофа»);
- загальноприйняті назви сюжетів, описаних в Священному Писанні («Жертвоприношення Авраама», «Тайна вечере»);
- ідеомагічні словосполучення сполучення з Біблії («Третій день», «Поцілунок Іуди»);
- цитати з Євангеліє.

Необхідно наголосити на тому факті, що, як засвідчила наведена класифікація, в будь-якому випадку ідентифікація відповідності твору мистецтва спрямуванню даного дослідження (за візуальною структурою чи номінативним елементом) потребує базового рівня компетентності в сферах християнського мистецтва, традицій і т.д.

В умовах кардинального відходу сучасного мистецтва від класичної естетики, номінативний аспект відіграє провідну роль в ідентифікації мистецьких творів, пов’язаних із біблійними образами та мотивами. Назва картини, скульптури чи графічного творчу часто перетворюється не просто на традиційну «надбудову» в структурі роботи, а стає її повноцінним елементом.

Література:

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин/ сост. С.Г. Бочаров. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – С. 258–296.
2. Кондаков И. По ту сторону слова (Кризис литературоцентризма в России XX - XXI веков) / И. Кондаков // Вопросы литературы. – 2008. – № 5. – С. 5–44.
3. Маркова Т.Д. Повесть Л.Н. Толстого «Детство»: фемномен неисчерпаемости семантики названия / Т.Д.Маркова// Бодуэновские чтения: Бодуэн де Куртенэ и современная лингвистика: Междунар. науч. конф. (Казань, 11-13 дек. 2001 г.): Труды и материалы: В 2 т. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2001.– Т. 2. – С.168–170.
4. Эко У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике / Умберто Эко; пер. А. Шурбелев, Ред. А. Миролюбова. – СПб. : Академический проект, 2004. – 384 с.
5. Grigely J. Textuality: art, theory, and textual criticism / Joseph Grigely. – Michigan: University of Michigan Press, 1996. – 224 p.
6. Sontag S. Against Interpretation and Other Essays / Susan Sontag. - 1st Laurel ed. – N.Y. : Dell Publishing Co., 1969. – 304 p. – (Laurel).

Підлісна О. В.

ст. викладач кафедри «Дизайн інтер'єру», ХДАДМ

ІНТЕГРАЦІЯ НАВЧАЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН ЯК УМОВА ФОРМУВАННЯ ОСНОВНИХ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ ДИЗАЙНЕРІВ ІНТЕР'ЄРУ

На сьогодні не існує єдиної концепції інтегрованого навчання у вищій освіті, хоча психолого-педагогічний аспект інтеграції змісту освіти розглядався в роботах багатьох вчених, зокрема: Грушевського С.П., Никитиної Г.А., Моргоєвої Л.Б., Голдиш Н.М., Косюк В.Р., Зінченко В.О. та інших. «Інтеграція» від лат. Integratio відновлення, заповнення; об'єднання в ціле будь-яких частин, елементів. Це процес, зворотній загальній диференціації науки на сотні різноманітних дисциплін, розподілених за так званими «циклами» (природничий, фізико-математичний, гуманітарний, тощо). Але, якщо диференціація дозволяє виокремити певну частину будь-якого напрямку для поглиблення дослідження, вона ж значно обмежує практичні вміння та навички людини саме цим напрямом.

Отже, для підготовки майбутніх дизайнерів ця проблема постає з особливою гостротою саме тому, що від них вимагається широке коло найрізноманітніших компетенцій. Якщо розглянути структурно-логічну схему взаємозв'язків основних та допоміжних дисциплін у курсі підготовки бакалавра дизайнера з проектування інтер'єрів, стане зрозумілим, що без їх інтеграції в процесі навчання просто неможливо цей процес умістити у відведені 4 роки, а відмова від будь-якої з наданих дисциплін значно знизить загальний професійний рівень випускників. Докази цього маємо, на жаль, на прикладі випускників деяких «швидко-курсів» з дизайну, які не можуть самостійно і обгрунтовано знайти необхідне рішення. Адже, бакалавр даного профілю європейського рівня має, згідно з критеріями оцінювання за відповідними дисциплінами: «вміти аналізувати архітектурно-конструктивну і технологічну основу запропонованого приміщення відповідно його можливому призначенню; виконувати вручну, або за допомогою комп'ютера

декілька ескізів обґрунтованого образно-колірного рішення, демонструючи високу техніку графічної подачі, знати сучасні обробні матеріали і вміти їх аргументовано використовувати в проєкті інтер'єру» [1]. Мета даної роботи – довести, що інтеграція навчальних дисциплін різних для спрямування циклів є необхідним шляхом розвитку навчального процесу у підготовці дизайнерів середовища.

Відомий український науковець Олег Боднар у 2010 році на Фестивалі Гармонії у Львові висунув положення щодо загальної інтеграції наукових знань у своєму вченні про гармонію: «...проблемою проблем сучасної науки є гармонізація самої науки, а в зв'язку з цим — стимулювання інтегруючих процесів, сприяння активізації міжгалузевої взаємодії. Йдеться, фактично, про реалізацію на ґрунті сучасних проблем певної ідеології, яка ставить собі за мету пропагування науки як єдиної, цілісної і взаємопов'язаної системи, що, в свою чергу, є відображенням багатоскладного, але цілісного і детермінованого законами і закономірностями навколишнього світу. У цьому контексті актуальною є необхідність розвитку уявлень про гармонію, розширення знань про закономірності гармонійної організації в природі, суспільстві, сфері творчості» [2].

Інтеграція навчальних дисциплін як засіб вдосконалення методів викладання — давно визнаний напрям. Основні способи вирішення проблеми міжпредметних зв'язків у змісті навчання: узгоджене в часі вивчення окремих навчальних дисциплін; необхідність забезпечення наступності і безперервності в розвитку понять; узгодженість і наступність навчальних програм; координація міжпредметних знань; інтеграція і комплексування матеріалу навколо загальних об'єктів пізнання. Специфіка інтеграційних процесів у підготовці дизайнерів полягає в наявності обов'язкової творчої компоненти поряд з репродуктивними знаннями, яка перетворює процес проєктування у креативну продуктивну діяльність.

Н.М. Голдиш, розглядаючи сутнісний зміст поняття компетентності випускників ВНЗ, здійснив детальний аналіз сучасних підходів до розкриття їх сутності та запропонував такі критерії її визначення: – поєднання, набір знань, умінь, навичок; – здатність діяти на основі здобутих знань; – можливість ефективно виконувати певну функцію; – необхідність адекватно володіти ситуацією [3]. Наведені критерії, на нашу думку, повною мірою відносяться до дизайнерської діяльності, але потребують конкретизації та уточнення саме з боку креативної складової

У моделі фахівця-випускника, за розробками В.Р. Косюка виділені психологічна та педагогічна моделі професіоналізму. «Основу першої складають загальні характеристики цивілізованої особистості, її властивості та якості, які відповідають цілям, завданням і принципам освіти. Педагогічна модель містить професійну спрямованість (соціально-професійні погляди, цінності, потреби, інтереси, настанови, мотиви), морально-психологічну підготовленість (моральні знання, впевнення, якості) та професійно-ділову підготовленість (професійні знання, навички, уміння, здібності)» [4]. Слід зазначити, що «початок ХХІ століття ознаменувався новим напрямом

модернізації вищої освіти, пов'язаним з використанням таких характеристик, як компетентність, інтелектуальна ініціативність, креативність, самореалізація тощо» [5].

Розглянемо конкретний етап вивчення дисципліни проектування на третьому курсі, коли завершено проходження пропедевтичних «Основ проектування» та «Основ композиції». Навчальний процес передбачає інтегроване використання вже отриманих знань: законів композиції, гармонізації кольорів за правилами «Кольорознавства», вміння геометричної побудови перспективних зображень, тобто «Нарисної геометрії», основ «Ергономіки» під час підбору технологічного та інженерного обладнання, свідомого користування оздоблювальними матеріалами (предмет – «Основи ДПМ»). Необхідними є знання, отримані на дисципліні «Типи будівель та архітектурні конструкції». Паралельно з проектуванням ведеться викладання «Конструювання» та поглиблення знань в галузі комп'ютерної графіки, знайомство з 3-Д макс-програмами («CAD-технології»). Асоціативна композиція на тему обраної галузі промисловості та елемент «роботи в матеріалі до проекту» вимагають використання не тільки тих знань, що отримані на дисципліні «Робота в матеріалі» на попередніх курсах, але й самостійного творчого пошуку для креативного рішення інтер'єру кімнати відпочинку. Обґрунтувати рішення системи освітлення – від типу світильників до необхідної кількості джерел світла – завдання «Будівельної фізики». Ця ж дисципліна дозволить використати акустичні властивості матеріалів для досягнення певних санітарно-гігієнічних умов праці. Нарешті, промисловий об'єкт потребує від студентів знання основ екології та економіки для обрання максимально доречного та економічно вигідного рішення. Таким чином, один навчальний предмет «Проектування інтер'єрів» перетворений на інтегрований комплекс 12 дисциплін, що дозволяє в результаті отримати професійно грамотне обґрунтоване рішення виробничого та допоміжного інтер'єру. Однак, існує ще один аспект цього рішення, який вводить у сферу інтеграції ще кілька предметів. Маємо на увазі образне рішення інтер'єрів. Адже, на сьогодні, комплексний дизайнерський підхід спирається, окрім іншого, на знання національних духовних засад, традиційних світових мистецьких основ, історії стилів та напрямків дизайну тощо. Це дає можливість запропонувати певний образ промислового підприємства, створити його логотип, ввести брендві ознаки в інтер'єрні рішення [6].

Навчальні програми з «Проектування інтер'єрів» розроблені, відповідно курсу навчання, від простого до складного, усе вищезгадане можна віднести і до наступних етапів, проектів 6,7,8 семестрів. Отже, можна зробити висновок, що інтеграція навчальних дисциплін є необхідною умовою формування основних професійних компетенцій дизайнерів інтер'єру.

Інтеграція вищої освіти за європейськими стандартами передбачає якісну зміну системи освіти в цілому і у вищій школі зокрема. «Введення єдиних освітніх стандартів серйозним чином сприятиме підготовці кваліфікованих і затребуваних фахівців у різних областях науки» [7], особливо ж – у галузі дизайну, який завжди знаходиться на передньому краї експериментально-

пошукового процесу. Процес інтеграції дисциплін у вищій освіті призводить до багатьох прогресивних перетворень. Це, безсумнівно, має позитивно позначитися на підготовці фахівців різного рівня, в тому числі, і в галузі дизайну середовища.

Література:

1. Програма нормативної навчальної дисципліни підготовки бакалавра напряму 0202 «Мистецтво» спеціальності_6.020207 «Дизайн», спеціалізація «Дизайн інтер'єру» 2015 р., ХДАДМ.
2. Олег Боднар «...О гармонии в образовании. Фестиваль Гармонии». — Львов, 2010. Електронний ресурс: Режим доступу: peasefromharmony.org
3. Голдиш Н.М. Сутнісний зміст поняття компетентності випускників ВНЗ / Н.М. Голдиш // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах : зб. наук. пр. / [редкол. : Т.І. Сущенко (гол. ред.) та ін.]. – Запоріжжя, 2012. – Вип. 25 (78). – С. 131–137.
4. Косюк В.Р. Критерії якості підготовки майбутніх дизайнерів у вищій школі / В.Р. Косюк. // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах 2013. — Вип. 33. — С. 582–588.
5. Зінченко В.О. Тенденції розробки моделі фахівця / В.О. Зінченко // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах : зб. наук. пр. / [редкол.: Т.І. Сущенко (гол. ред.) та ін.]. – Запоріжжя, 2011. – Вип. 21 (74). – С. 65–69.
6. Підлісна О.В. Сучасні дизайнерські підходи та засоби формування виробничого інтер'єру: Автореф. дис... на здобуття наук. ступ. канд. мист-ва, спеціальність 17.00.07 – Дизайн, від 08.01 2016 р.
7. Моргоева Л.Б. Интеграция высшего образования / Л.Б. Моргоева. Журнал Фундаментальные исследования. – 2008. – № 7 – С. 90-90.

Пригодін М. Д.

ст. викладач кафедри «Українське декоративно-прикладне мистецтво та графіки», Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди

МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ПРОЕКТУВАЛЬНИХ УМІнь МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ТЕХНОЛОГІЙ ДИЗАЙНУ

Розвиток сучасної вищої педагогічної освіти характеризується широким напрямом використання передових технологій дизайну в контексті європейської освітньої інтеграції, що обумовлюють формування проєктувальних умінь студентів на рівні світових стандартів, виховання особистостей, і як майбутніх учителів дизайну в загальноосвітніх школах.

Вища педагогічна школа відповідальна за розвиток творчого потенціалу нації, формування знань й проєктувальних умінь студентів та професійної підготовки конкурентоспроможних учителів технологій дизайну, що вимагає виробничу індустрію. Фахові проєктувальні уміння, генеруючи оригінальні ідеї, здатні виробляти й конкурентоспроможну продукцію на рівні найкращих вітчизняних та світових стандартів. Саме високий рівень знань, навичок, умінь, зокрема й проєктувальних умінь сучасного вчителя дизайну за упродовженнями оптимальними педагогічними умова-

ми, є необхідною складовою його ефективної педагогічної діяльності, які реалізуються методиками: “деконструкція й синтез-конструкція”, метод біоніки, метод дидактичних засобів гармонізації композиційного формоутворення в дизайнерських дисциплінах. Необхідно, щоб методики навчання не здійснювались оволодінням готових проектів, а процесом здобуття проєктувальних умінь, саме завдяки власних інтелектуальних зусиль. Дизайнерська творчість є специфічною формою навчання майбутнього вчителя технологій дизайну, який в подальшій професійно-педагогічній діяльності покликаний безпосередньо допомагати формувати проєктувальні вміння школярів, за допомогою яких виконуються завдання.

Постає об’єктивність у підвищенні сформованості творчого потенціалу, зокрема, проєктувальних умінь студентів, відповідно до вимог: «Національної стратегії розвитку освіти в Україні на 2012–2021 роки».

Сьогодні інтеграційний процес входження України в Європейський освітнянський простір де роль учителя, як суб’єкта педагогічного процесу, потребує розбудови системи національних цінностей на рівні світових стандартів у контексті українського національного відродження.

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що:

вперше теоретично обґрунтовано й експериментально перевірено методику формування проєктувальних умінь майбутніх учителів технологій дизайну, здобутих власним зусиллями в плані європейської інтеграції (екологічна й енергозберігаюча конкурентоспроможна продукція), а саме:

1. Метод “**Деконструкція й синтез-конструкція**”, тобто зворотній напрям: по-перше, розбудова існуючого виробу із виявленими суперечностями, а по-друге, створення й розбудова нового проєктного продукту, в тому числі, дизайнерського;

2. Метод **біоніки** на основі трансформації природних форм у промислові формоутворення дизайн-виробів, з урахуванням екологічних та енергозберігаючих сучасних технологій стандартів країн ЄС;

3. Метод дидактичних **засобів гармонізації** композиційного формоутворення (колір, пластика, пропорції, модуль, образність, цілісність тощо), які забезпечують отримання естетичного дизайнерського вирішення.

Отже, визначальне значення для оволодіння методами формування власних проєктувальних умінь майбутніх учителів технологій дизайну має професійний досвід, збагачений як академічними науковими знаннями, навичками, вміннями, так і самостійно аналізувати та синтезувати процес проєктування й виготовлення дизайн-виробів.

Висновки. Запропонована методика формування проєктувальних умінь технологій дизайну будується на творчих проєктно-образних асоціаціях та закономірностях формоутворення, що дозволяє проєктувати дизайн-вироби, які відповідають вимогам сучасного споживача.

Рашевська А. А.

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

**УКРАЇНЬСКА НАРОДНА ІКОНА КОЗАЦЬКОЇ ДОБИ
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ДУХОВНОСТІ В СУЧАСНІЙ ХУДОЖНІЙ ОСВІТІ**

Серед багатой матеріальної та духовної спадщини України чільне місце належить іконопису, що втілює душу українського народу, глибину сприйняття християнської віри, силу і мудрість традицій, які сягають часів Київської Русі. Вони виявилися у монументальному малярстві, іконописі на дереві, полотні та склі, народній картині. Протягом віків творчість народних митців була важливим компонентом духовної культури. Вона уособлювала багатий образний світ, етичні ідеали, гуманізм і демократичність, своєрідність естетичних запитів нашого народу — того, що робить мистецьку спадщину України оригінальною і неповторною.

З'ясування генезису, загальнотрадиційних і локальних рис народної ікони окремих регіонів України є однією з актуальних проблем сучасного мистецтвознавства. Незважаючи на те, що чимало унікальних хатніх ікон зберігаються в музеях, досі бракує каталогів більшості фондів іконопису і приватних колекцій. По суті відсутні фундаментальні дослідження зібрань старовини України, мистецтвознавчі оцінки якісного складу зібрань. А без вивчення творчого доробку окремих регіонів неможливе вирішення стратегічного завдання щодо створення сучасної історії української художньої культури, розвитку духовності в сучасній художній школі. Не є виключенням історія колекції Національного заповідника «Хортиця», далі — НЗХ.

Самобутність розвитку духовного життя українського народу багато в чому пов'язана з його національно-визвольною боротьбою у XVII ст. та особливостями козацького устрою з центром у Запорозжжі. У запорожців складалася й існувала оригінальна релігійність. Знаходячись на перехресті трьох конфесій і релігій, Запорозжжя з цілого ряду причин традиційно дотримувалося православної віри. Козацькі маси виступали носієм своєрідного народного християнства, яке мозаїчно містило в собі елементи візантійського православ'я та архаїку стародавніх родових обрядів.

З особливостями релігійного світосприйняття запорожців пов'язане формування пантеону святих українського козацтва, головна роль в якому віддавалась Богородиці як заступниці. Далі йшли святі, що виступали заступниками воїнів та мореплавців. Найбільш шанованими стали ікони Покрови Пресвятої Богородиці, святого архістратига Михаїла, Георгія Зміборця, святителя Христового Миколи, Андрія Первозванного, святої великомучениці Варвари [2, с. 197], які і стали найбільш шанованими святими, зображуваними народними майстрами на іконах даного регіону.

З ментальністю запорізького козацтва тісно пов'язаний розвиток українського народного іконопису. Народні митці-іконописці потроху звільнялися від візантійських канонів, що домінували на Україні ще з

часів Київської Русі [4, с. 18-20]. У XV–XVI ст. їхні ікони вже позначалися об'ємністю форм, застосуванням яскравих барв і, головне, зображенням на іконах людей – сучасників іконописців. Ця тенденція набуває особливого поширення на Запоріжжі. 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 зображувались також військові клейноди запорожців.

З другої половини XVI ст. [1, с. 19-23] в народному іконописі окреслюються самотні стилістичні особливості та образна система:

- невеликий розмір (висота до 50 см) з різьбленим або писаним зображенням найбільш шанованих святих;
- більшого формату були ікони на полотні, на яких малювали декілька персонажів у ряд по горизонталі;
- на іконі могли бути написані Розп'яття, Богородиця, св. Миколай, св. Варвара та інші святі покровителі, імена яких носили члени сім'ї, що проживали у хаті;
- святих подавали переважно у поколінному або погрудному зображенні, передавалось найбільш суттєве і типове без зайвих подробиць.
- образам притаманна наївна ширість і безпосередність;
- хатні ікони малювалися на дощці, полотні чи на склі, їх створювали на Київщині й Чернігівщині, Волині й Покутті, в Галичині і на Гуцульщині [5, с. 12-16], Слобожанщині, в Закарпатті;
- малярі ікон здебільшого анонімні. Про їхню діяльність дізнаємося з літературних та архівних джерел.

Митці з народу були наділені відчуттям кольору і вмінням скупими виражальними засобами наповнити свої твори глибиною почуттів і мажорним ладом. Осередками малювання ікон ставали окремі села, міста, монастирі. Малювали ікони на замовлення або на продаж. Збували образи на ярмарках і церковних відпустах, на храмових святах. Найбільш відомим центром народного іконопису у XIX ст. був Київ [3, с. 98].

Народна, або хатня, ікона, незважаючи на свою неканонічність, просто у відтворенні образів, спрощеність, викликає величезний інтерес своїм унікальним явищем в контексті українського народного живопису. Народна **ікона** – це традиція християнської родини, що супроводжувала людину впродовж усього земного життя. Вона віддзеркалює духовний світ козацтва, її унікальність зумовлена перипетіями вітчизняної історії та надзвичайно складною структурою релігійних та ідеологічних орієнтацій, що надзвичайно важливо для формування духовності та розвитку сучасної художньої освіти.

Література:

1. Гординський С. Українська ікона 12-18 ст. [Текст] / С. Гординський. — М. : Наука, 1973. – С. 19 – 23
2. Жолтовський П.М. Іконопис // Історія українського мистецтва. У 6-ти томах. – Т. 3 [Текст] / П.М. Жолтовський. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1968. – С. 193 – 239.

3. Откович В.П. Народна течія в українському живопису XVII – XVIII ст. [Текст] / В.П. Откович. – К.: Наук. думка, 1990.
4. Паньок Т.В. Стильова еволюція в іконописі Слобожанщини XVII – початку XIX століття: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.05. — Харківська державна академія дизайну і мистецтв [Текст] / Т.В. Паньок. — Х., 2005. — 20 с.
5. Тріска О.О. Народна ікона на склі другої половини XVIII – XIX століття: Європейський контекст: Автореф. дис...канд. мистецтвознавства [Текст] / О.О. Тріска. – Івано-Франківськ, 2009. – 16 с.

Самойлік-Васильєва В. В.

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

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

ІКОНОПИС ІВАНА ЇЖАКЕВИЧА В МАКАРІЇВСЬКОМУ ХРАМІ В КИЄВІ

Незважаючи на те, що іконописна спадщина Івана Їжакевича останнім часом в контексті актуалізації проблеми релігійного мистецтва викликає значний інтерес, творчість його вивчалась фрагментарно, головним чином, як художника–графіка. Втім її важливу частину становить церковне малярство та іконопис кінця XIX – початку XX ст.

Серед творів релігійної спадщини І.Їжакевича, що збереглися притягують увагу ікони в кіотах в Макаріївській церкві в Києві, що виконані самим Іваном Їжакевичем та його учнем Ф. Коновалюком на основі давніх традицій Київської школи іконопису. Втім, ці традиції митець переосмислив в контексті нових віянь часу, що і потребує дослідження.

Іконопис Івана Їжакевича ще не ставав темою спеціального дослідження, зокрема його ікони «Микола Мокрий» і «Богоматір Несподівана радість» в Макаріївському храмі м. Києва. Їх лише згадує відомий український мистецтвознавець Д. Степовик в «Історії української ікони Х–XX століть» і називає їх автора І.С. Їжакевича як видатного майстра, котрий поєднував світську мистецьку творчість з іконописом та церковним настінним живописом. Степовик також вказує, що Їжакевич розмалював більше 20 церков та зробив безліч ікон для багатьох храмів, котрі не всі дійшли до нас, а частина просто втратила авторство [7:92–93].

Крім того, Макаріївська церква згадується в книзі «Звід пам'яток історії та культури України», висвітлюються події стосовно його будівництва, реставрації та залучення до іконописних робіт художника І. Їжакевича і його учнів [4:591]. Йдеться і про те, що в храмі створено різьблений дубовий двоюрусний іконостас та шість однотипних кіотів з іконами, розміщеними по обидва боки вздовж стін, за первісним проектом О. Мурашко і за участю арх. К. Корж. Ці окремі згадки не дають цілісного уявлення про нашу пам'ятку взагалі і про ікони Івана Їжакевича в ній, зокрема.

Розкрити іконографічну програму іконостасу та кіотів, а також проаналізувати ікони, створені І. Їжакевичем та його учнями в Свято–Макаріївській церкві м. Києва. Ввести пам'ятник в науковий обіг.

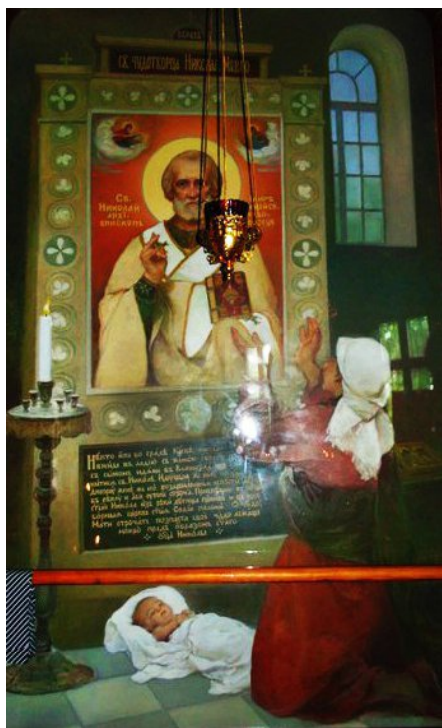
Храм знаходиться в м. Києві, на київських горах Татарки, неподалік від тих місць, де за переказом, на Щекавицькій горі було поховано «віщого»

князя Олега. Архітектурно-художній абрис храму формувався у кілька етапів. Закладення відбулися 4 травня 1897 р. Церкву зведено за проектом і під наглядом єпархіального арх. С.Єрмакова. У 1930 р. церкву було пристосовано під лимарню, знищено баню, дзвіницю, внутрішнє оздоблення, в тому числі іконостас. В архітектурному вирішенні Макаріївської церкви поєднані традиції поширеного в Україні типу тридільного зрубного храму із запозиченням історичних форм північноросійської церковної архітектури, петербурзьких базилікальних православних храмів. Відродження Макаріївської церкви в 1945–48 рр. пов'язано з ім'ям настоятеля Григорія Єдлінського, який зумів об'єднати навколо храму парафіян та залучити до іконописних робіт І. Їжакевича, а також талановитих київських різьбярів. У сучасному вигляді мистецьке опорядження цієї пам'ятки сформувалося впродовж 1942–91 рр. [3:591–592]. В храмі знаходиться двоярусний іконостас та шість кіотів, в яких розміщені ікони Їжакевича та його учнів.

В іконостасі на царських вратах розміщені «Благовіщення» і образи чотирьох євангелістів. Місцевий ряд починається з ікони св. Георгія Звитязця, далі ікони св. Варвари, св. Миколая, представлених на повний зріст, та св. Бориса на дияконських дверях. На інших дверях розміщується св. Гліб. В центрі місцевого ряду знаходяться ікони Богоматері на троні з немовлям та Спасителя на троні. Зліва після дияконських дверей ікона св. митрополита Макарія з часткою мощі та ікона св. Феодора Освященного на повний зріст. Завершує іконостас ікона Жон-мироносиць. Над місцевим рядом розміщується святковий ряд з іконою «Тайна вечеря» в центрі та чотири свята – два з одного боку та два з іншого. Справа розміщене – «Різдво» і «Воскресіння», зліва – «Преображення» і «Вознесіння».

Особливу увагу привертають ікони І.Їжакевича «Микола Мокрий» і «Богоматір Несподівана радість», котрі розміщені в окремих кіотах, на звороті мають підпис І.Їжакевича. Інші не підписані, бо виконувались, вочевидь, разом з учнями.

Микола Мокрий зображений на іконі, перед якою промовляє радісну молитву жінка, а біля її схилених колін лежить немовля. Ця іконографія ікони пов'язана з історією чудотворних діянь Святого Миколая який був архієпископом Мір Лікійським (IVст.) і уславився ще за життя допомогою нездоленим, користувався серед українців винятковою популярністю та пошаною. В одній з оповідей про нього йдеться про подружжя, яке відправилося на прощу у Вишгород до мощів Бориса і Гліба у день їх пам'яті. Повертаючись до Києва Дніпром у човні, в дорозі жінка задрімала й випустила з рук немовля у воду. У відчаї подружжя звернулись до св. Миколая з проханням про допомогу. І справді наступного ранку дитина була знайдена неушкодженою на зачинених ззовні полатях Софії Київської під іконою св. Миколая. Відтоді ця «софійська» ікона одержала назву «Миколая Мокрого» і стала однією з перших чудотворних ікон Стародавньої Русі, знаходилась на хорах Софійського собору в іконостасі Миколаївського вівтаря, займаючи місце храмового образу. В 1943р., під час відходу німецьких окупантів з Києва, ікона зникла, і сьогодні її місцезнаходження невідоме [2:38–43]. Незважаючи



Ікона «Микола Мокрий»

на видатне історико–культурне значення пам'ятки, що мала статус національної святині, за радянських часів досліджень, присвячених їй, практично не було. Але Їжакевич займаючись іконописом з початку XX ст., повинен був знати цей рідкісний оригінал національної спадщини.

І.С. Їжакевич мав бути знайомий ще з двома іконами, що зображують київське чудо і зберігались у Києві. Нині вони – в Національному художньому музеї в м. Києві. Це житійна ікона св. Миколая XVIII ст. (походить з Сумщини) та ікона XIX ст. (походження невідоме), яка зображує сцену знайдення дитини батьками в Софійському соборі. Стиль та іконографія ікони «Миколи Мокрого», створені І.Їжакевичем, не є копією жодного з оригіналів. І.Їжакевич зображує

не просто Миколу Мокрого який тримає на руках врятоване немовля, а кіот з його іконою в Софії Київській, на підлозі біля якого стоїть жінка в радісній молитві до святого і тут же лежить в білих пелюшках немовля.

Образ Миколая трактовано за візантійською іконографічною традицією: овальної форми голова з коротким сивуватим волоссям і з округлою бородою; широко відкриті, виразні темно–карі очі, вузький довгий ніс, малі вуста, напівприкриті волоссям вуха. Відповідно до давніх приписів святий має всі атрибути святителя – Євангелію на омофорі, яку тримає лівою рукою, а правою благословляє. Одяг відповідає традиції, але фелон має незвичайний колір: замість червоного і білого, яким його зазвичай показували, він охристо– жовтий. Омофор білого кольору з ніжною помаранчево-охристою смужкою з обох боків, на білому тлі виділяються зеленого кольору хрести. Євангелія з заціпками темно-коричневого кольору. По обидва боки голови святого – малі поясні постаті Христа з Євангелієм в руках і Богородиці вона тримає омофор. Німб навколо голови Миколи Мокрого світло — жовтого кольору та має чітке коло. Тло ікони має помаранчевий колір – притаманне для київської школи іконопису. Нижче на зображенні текст молитви старослов'янською мовою.

Ікона – «Богоматір Несподівана радість», що має подібну композиційну схему, але в дзеркальному відображенні. Її іконографія виникла під впливом розповіді про чудодійне видіння біля образу Божої Матері в Чернігівському

Ікона «Несподівана радість»

Троїцько-Іллінському монастирі святиителя Димитрія Ростовського, який описав чудеса від неї в своїй книзі «Руно Орошенное» [6:243-244]. В правому куті цієї ікони зображена зменшена копія образу Іллінсько-Чернігівської Божої Матері, де невідомий грішник показаний в молитві на колінах перед нею, а сама ікона розміщена окремо в кіоті. Як предмет поклоніння вона почала сприйматись в 10-х рр. XIX ст., коли була намальована невідомим автором. Поширення цього сюжету почалося з середини XIX ст. на території України, а також Росії.

І. Їжакевич використав цю іконографію, зобразивши розбійника з сокирою зліва біля ніг, який молиться на колінах перед розташованим в кіоті образом Богородиці з немовлям Ісусом.

Знизу написані перші слова оповідання «Руно Орошенное». Богоматір вирішена за типом Одигитрії. Втім на відміну від канонічних вимог німб Богонемовляти не містить вписаний хрест, але прикрашений зірками темнішого жовтого кольору. Те ж саме бачимо на німбі Богоматері. Тло ікони помаранчеве, написане скорочене найменування слів «Матір Бога» та «Спасителя». Весь живопис виконано олійними фарбами на металевих пластинах.

Проаналізувавши ікони Миколи Мокрого та Богоматір Несподівана Радість, створені українським мистцем І. Їжакевичем в Макаріївській церкві м.Києва, ми дійшли висновку, що він переосмислює існуючу до того іконографію, надавши їй сюжетну основу змінивши композицію та кольорове рішення. В майбутньому планується дослідження інших ікон, а також настінного сакрального живопису, виконаного Іваном Їжакевичем та його учнями.

Література:

1. Володимир, Митрополит Київський і всієї України. Православна Церква в Литовській державі XV століття і свячено-мученик Макарій, Митрополит Київський // Православний вісник. – К., 1997. – № 3. – С. 57.
2. Верещагіна Н. Іконописне чудо Миколая Мокрого в Свято – Макаріївській церкві // Православний вісник. – К., 1997. № 3. – С. 38 – 43.
3. Затовський А. Яскевич Л. Свято – Макаріївська церква в Києві // Православний вісник. – К., 1997. – № 3. – С. 57.



4. Звід пам'яток історії та культури України // Енциклопедичне видання. – К., 2004. – С. 607.
5. Кочережко Н. Іконописець Іван Їжакевич // Православний вісник – К., 1997., № 3. – С.57.
6. Рогов А.И. Парменов А.Г. // Энциклопедия православной святости – М., 2003. – Т.1–2 – С.270.
7. Степовик Д.В. Історія української ікони Х – ХХ століть. – К., 2008. – С.437.
8. Тоцька І.Ф. Про ікону Миколи Мокрого в Софії Київській // Могилянські читання: Збірник наукових праць 2006. – К., 2007. – С.80.

Семейкина Н. Н.

Харьковская государственная академия культуры

ГУМАНИТАРНЫЙ ЦИКЛ В ПОДГОТОВКЕ СПЕЦИАЛИСТОВ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

Перманентная реформа среднего и высшего образования в Украине, возможно, дает положительные результаты в подготовке отдельных специальностей, однако в сфере обучения гуманитариев и работников культуры и искусства наблюдается больше потерь, чем приобретений. Нацеленность на узкую специализацию, переход к бакалаврату и выборочной для многих магистратуре в контексте Болонской системы ведет к резкому сокращению часов на преподавание общеобразовательных гуманитарных циклов, значение которых для развития широко образованных, эстетически грамотных, творческих профессионалов трудно переоценить. Сокращение объема таких предметов, как история мировой литературы, история искусства, театра, кино, а также история философии и всеобщая история негативно сказывается на качественном уровне подготовки молодых работников сферы культуры и образования. Это нередко проявляется в плохом знании мировой, европейской, российской, советской истории, особенностях разных культурно — исторических эпох, их художественных направлений и методов, выдающихся художников, мыслителей, писателей, в неумении квалифицированно анализировать произведения искусства и литературы, театрального спектакля и фильма, ограниченном лексическом запасе. Утилитаризм и прагматизм в современном образовательном процессе отодвигает на второй план воспитание полноценной и разносторонней личности, считая такой подход пережитком советской системы образования. Об этой проблеме в последнее время размышляют и предостерегают о духовных потерях многие ученые, педагоги, писатели.

Так, Рэй Бредбери более полувека назад, анализируя американскую действительность и систему образования в романе «451 градус по Фаренгейту», как бы предугадал нашу сегодняшнюю ситуацию: «Книги уменьшаются в объеме. Сокращенное издание. Пересказ. Экстракт. Не размазывать! Скорее к развязке... Немало людей, чье знакомство с «Гамлетом» ограничивается одной страничкой краткого пересказа в сборнике». О средней школе писателем написано с горькой иронией следующее: «Срок обучения в школах сокращается, дисциплина падает, философия, история, языки упразднены. Английскому языку и орфографии уделяется все меньше

и меньше времени... Жизнь коротка! Что тебе нужно? Прежде всего работа, а после работы развлечение, их полно вокруг». К сожалению, и для многих молодых украинцев такой подход к жизни становится нормальным и единственно возможным.

Существует немало объективных причин наметившейся культурной и нравственной деградации в обществе, среди которых, естественно, на первом месте экономическое неблагополучие, а также подавляющее воздействие на человека информационно — технологических средств коммуникации, подменяющих представление об образовании получением любой информации в кратчайшие сроки без необходимых эмоционально-интеллектуальных затрат. Удивительно актуально звучат слова Романа Роллана о молодом поколении начала XX века из эпопеи «Жан Кристоф», совпадающие с настроениями юношества нового столетия: «Они стали агрессивными. Пресытившись миром и отвлеченными идеями... В ответ на засилье всевозможных идеологий, которые им опостытели, они воздвигли в принцип презрение к идеалу».

Именно такое положение вещей ставит перед системой образования и педагогическим сообществом очень сложную и жизненно важную задачу — сохранить человеческий потенциал страны, выработать научно обоснованные подходы к просветительским программам, нашим образовательным целям и задачам, отказавшись от бездумного копирования чужого опыта. И в таком контексте расширение и продуманное структурирование гуманитарных циклов как в средней, так и в высшей школе, крайне необходимы.

Освоение гуманитарных дисциплин требует систематического и углубленного овладения не только чисто учебным материалом, а и постоянного чтения большого количества специальных текстов и художественных произведений выдающихся авторов разных эпох. Без этого невозможно говорить о качественной профессиональной подготовке будущих работников культуры и искусства.

К сожалению, высшая школа сталкивается с очень серьезной проблемой — неначитанностью выпускников школ, и, главное, отсутствием навыков осмысленного чтения и потребности в постоянном «общении» с книгой, которая для гуманитариев является не средством развлечения, а насущной необходимостью. Студенты нередко жалуются, что с трудом читают программные произведения. Можно, конечно, возразить им словами Гете, который на жалобы о трудностях чтения книги, «туманности», говорил, что следует еще посмотреть, в чьей голове туман: у автора или читателя. Поэтому преподаватель вынужден начинать вступительные лекции с разъяснения того, что чтение — это напряженный интеллектуальный труд, без которого невозможно обрести необходимый кругозор и эрудицию. Следует читать весь текст до последней страницы, так как в процессе чтения происходит интенсивная внутренняя работа, включается воображение, усиливается когнитивная активность, свобода мышления. Чтение — это также творчество или, как отмечал академик Сигурд Шмидт, «сотворчество, самый верный способ научиться самостоятельно размышлять».

Современный образовательный процесс предполагает работу студентов не только с программными произведениями и дополнительной литературой, а пользование Интернетом, который стал неотъемлемой частью нашей жизни. Следует понимать, что Интернет позволяет оперативно пользоваться самой различной информацией, но мыслить он не учит. Кроме того, надо научиться разумно и продуктивно добывать нужную информацию и подчинять ее обучающим целям. Студенты, как правило, не умеют этого делать. Поэтому задача преподавателя научить правильному обращению с информационными источниками по гуманитарным дисциплинам особенно при подготовке докладов, рефератов, курсовых и дипломных работ. Методика работы с разными источниками из Интернета сродни работы с бумажными. В Интернете уже немало оцифрованных текстов: монографий, статей, эссе, что позволяет их получать быстрее, чем в библиотеке.

Главным требованием к самостоятельной работе студентов над подготовкой письменных заданий — избегать скачивания первого попавшегося текста и представления его как собственного. Это плагиат, с которым надо бороться со студенческой скамьи. Следует начинать с грамотной компиляции нескольких источников с обязательным указанием авторов, цитированием, при этом не пропуская ни одного неизвестного для студента нового слова, имя, понятия. Интернет позволяет с помощью гиперссылок немедленно получить нужные пояснения этимологии слова, необходимых сведений о писателе и т.д. Ни в коем случае нельзя сводить поиск материала по заданной теме к использованию таких источников, как Википедия или другие энциклопедии, представляющие лишь набор фактов без их глубокого пояснения. Исследовательская цель студентов — самостоятельный поиск научных монографий и статей по теме, выделение в них главных идей, полемических моментов. Следует учить уважительному отношению к чужому тексту, его автору, особенно, если это выдающийся ученый.

Такая подготовительная работа дает студентам возможность понять, что обучение гуманитарным дисциплинам – это серьезный труд, систематическая и непрерывающаяся работа с художественными и научными текстами, требующая больших умственных и креативных усилий.

Смоляр О.

аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО В ОФОРМЛЕННІ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРІВ ГОТЕЛЮ «КИЇВ» М. КИЄВА 1970-Х – 1980-Х РОКІВ

Монументально-декоративне мистецтво організовує простір, встановлюючи принципи його побудови, підкреслюючи зв'язки, орієнтуючи у напрямку руху, несе в собі значну інформацію, диктує моменти поведінки, врешті-решт звертається безпосередньо до людини, створюючи відповідний масштаб і впливачі на її духовний світ [3; с. 6].

В художньому вирішенні громадських будівель 1970-х – 1980-х років можна виділити три основні тенденції: це створення цілісного образу ансам-

блю – архітектури, монументально-декоративного і декоративно-прикладного мис-тецтва, дизайну; комплексний підхід до формування ансамблю, припускаючи використання творів різних видів і жанрів образотворчого мистецтва; прагнення до активізації художньої мови монументально-декоративних творів, відношення до них як до потужного фактору, що формує середовище [4; с. 72].

Досліджуючи внутрішнє середовище громадських будівель СРСР, акцентується цікавість на готелях міста Києва. Яскравим прикладом українського мистецтва у створенні вишуканого дизайну інтер'єрів, являється готель «Київ», побудований в 1973 році. Праці визначних українських художників таких як А. Гайдамака, Н. Міщенко, Л. Жоголь, Л. Залогіна, І. Федорова, Г. Севрук, А. Шарай, Я. Падалка, В. Григоров в 1973-1974 р.р. почали прикрашати відомий своєю оригінальністю готель.

В банкетному залі готелю присутній «пластичний вітраж» із скла, що є декоративним панно під назвою «Пегас» (художники А. Гайдамака і Л. Міщенко). Він вирішений в неординарному образно-стилістичному ключі – літаючі коні, синьо-біло-блакитний колорит, ефекти електропідсвітки, – він сприймається в інтер'єрі як самостійний і незалежний декоративно-оформлюючий елемент. Силует малюнка створюють виступаючі невеликі білі, червоні і сині квіти, вмонтовані в масу із молочного кольору. При денному освітленні панно сприймається м'яко, гафічно прочитується малюнок, а ввечері, коли спрямоване світло освітлює тільки танцювальний майданчик, панно загоряється своєрідним світлом, що виходить зсередини, і ніби оживає. Підсвітка надає динаміку і неповторну яскравість композиції. Освітлювальні лампи вмонтовані за площиною панно, дякуючи цьому воно отримало виразну декоративність і набуло значну роль в організації простру інтер'єру [1; с. 124]

Продовженням організації дизайну масштабної зали ресторану готелю «Київ» є його декоративне планування, яке створюється з трьох затишних залів, відокремлених один від одного трансформуючими перегородками. Між основною залом і баром є перегородка з гобеленів, створена відомою майстринею України – Людмилою Жоголь в 1973 році. Композиція вирішена в вигляді легкого фризу, який складається з шести квадратів, що по рівню контрастності чергуються. Від квадратних гобеленів звисає донизу трьохметрова бахрама з товстих джгутів, яка по кольору підкорена основній гаммі кожного з квадратів.

Кожний з гобеленів фризу має завершену композицію, але майже всі вони об'єднані тим, що в центрі мають коло. В одному – коло, розміщене на світлому тлі, з яскраво-червоними квітами; в іншому – саме коло являє собою квітку насиченого червоного кольору з незначним вкрапленням жовтого і білого; на третьому гобелені – якийсь дивний коловорот кольорів світло-жовтого, бузкового, рожевого; ще на одному – яскрава квітка з чіткою графікою пелюсток... Але серед квіткових є такий, де композицію утворює графіка контрастних ліній, що поділяє коло на чотири сегменти: два з чергуванням чорних і сірих і два – білих і сірих смуг, що сприймається контрастом

до квіткових композицій, але перегукується з рисунками і колоритом багатьох ліжників у номерах готелю [5; с. 64].

Цікавим підходом до інтер'єрного дизайну, являється художнє оформлення холів готелю, де чимало майстерності та оригінальності доклала художник-монументаліст Г. Севрук. Керамічне збірно панно на модульних плитках було створено в 1987 році. Кожна з шістнадцяти композицій на поверсі була задумана як епічне панно-розповідь про область України. Гротеско накінуті образи народних типажів, пам'яток архітектури, елементів автентичного побуту – легко та ненав'язливо розповідали про історію краю. З описаних композицій на сьогодні залишилось уявлення про керамічне панно «Гуцульщина» 1975 року, де національна тематика прочитується лиш в орнаментіці стріч весільної пари та навіть у тих простих формах та міжпредметних зв'язках Г. Севрук залишилась монументальною та стилевою [2; с. 41].

Панно створене по мотивах гуцульських кахлів, дуже вдало вирішене в біло-золотистих тонах. Малюнок панно так само, як в народному розписі, умовно примітивний, тут зберігаються характерний для гуцульської кераміки колорит малюнка і його трактовка. Композиції виконані в пластиці із шамоту і розписані глазурями і солями в співвідношенні з кольоровим склом. Панно в холах готелю «Київ» невеликі за розмірами, вільно розміщуючись на площині, складаючи частини зорозво збільшують їх.

Відомий художник В. Григоров на початку 70-х років для вестибюля готелю створив величне панно «Київ». Вся композиція побудована була на поєднанні металевих увігнутих і вигнутих пластів і декоративних об'ємних орнаментальних елементів; на кожній пластині вигравіруваний мотив архітектурного пейзажу з історичними пам'ятниками і найбільш характерними сучасними спорудами Києва. Використання декількох прийомів обробки металу – пластики, гнуття, гравіровки – дозволило максимально виявити образність теми в металі і підкреслити декоративність твору. Панно стало своєрідною візитною карткою готелю: гості міста відразу ж отримують інформацію, адже з такими визначними пам'ятками архітектури бажано познайомитись та насолодитись історією. Вдало розміщене панно в вестибюлі біля ліфтів, правильно знайдений масштаб всього його і ритм пропорційного поєднання пластин і декоративних елементів [1; с. 161-162].

Таким чином, дякуючи по дизайнерськи художньому наповненню інтер'єрів, глибині і активності використаних в них монументально-декоративних творів, архітектурно-художній комплекс набуває змістовну, стильову, емоціональну індивідуальність, яка відповідає значимості його містобудівного розташування і складності об'ємно-просторового вирішення [4; с. 64].

Готель «Київ» був і залишається творчою пам'яткою архітектури та мистецтва, яка насичена оригінальним потенціалом до неординарних патріотичних ідей. Розглянуті монументально-декоративні твори є надзвичайно вагомими для історії українського мистецтва. Характеристики засобів, тематики, вибір колірної гамми, все це демонструє велич та піднесення нашої Батьківщини. Традиції, орнаментальність та стилістика створюють

сучасність дизайну радянського періоду, що декоративно ілюструючи подали тематику столиці України з концептуальним удосконаленням різних українських мотивів.

Такий аналіз дає погляд до удосконалення пам'яток та архітектурних пам'ятників України. Це говорить про те, що потрібно реконструювати твори та архітектуру минулих років, підтримувати та зберігаючи досвід, художньо втілювати нові визначні дизайнерські твори, прочитуючи наше сьогоднішнє 2000-х років.

Література:

1. Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере / Л.Е. Жоголь. – Киев: Будівельник, 1986. – 197 с.
2. Мисюга Б. Галина Севрук альбом-монографія / Б. Мисюга. – Львів, Київ: Смоло-скип, 2011. – 240 с.
3. Скляренко Г. Я. Мистецтво і місто. Роль монументально-декоративного мистецтва у формуванні естетичного середовища соціалістичного міста / Г.Я. Скляренко. – Київ: Знання, серія 6. «Література і мистецтво», 1987. – 48 с.
4. Скляренко Г. Я. Художник и город: Проблемы формирования архитека.-худ. Ансамбля / Г.Я. Скляренко. – Киев: Наукова думка, 1990. – 104 с.
5. Чегусова З. А. Людмила Жоголь: Чарівниця художнього текстилю / З.А. Чегусова, Т.В. Кара-Васильєва, Т.О. Придатко. – Київ: Либідь, 2008. – 264 с.

Степаненко О. О.

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

ПІДХОДИ РЕОРГАНІЗАЦІЇ ПРОМИСЛОВИХ ІНТЕР'ЄРІВ ЗА ПРИНЦИПОМ ЗБІЛЬШЕННЯ СТУПЕНЮ ВТРУЧАННЯ В ПЕРВІСНИЙ ВИГЛЯД ОБ'ЄКТУ

Реорганізація промислових інтер'єрів та комплексів визначається, як конверсія, та є процесом, результатом якого стає зміна функціонального призначення та образного рішення зазначених об'єктів. Конверсія набула широкого розповсюдження протягом останніх сімидесяти років. Дослідження закордонного досвіду з рефункціоналізації промислових будівель та комплексів в об'єкти житлового та громадського призначення дає можливість стверджувати, що наявна велика варіативність дизайн-рішень інтер'єрів даного типу. Наразі в науковій літературі спостерігається недостатня кількість аналітичного матеріалу, що присвячений організації предметно-просторового середовища в таких об'єктах. У зв'язку з цим постає питання виявлення підходів та прийомів формування предметно-просторового середовища.

Дослідження закордонної дизайнерської практики з реорганізації промислових об'єктів надає можливість стверджувати, що рішення інтер'єрів у таких будівлях відмінні за ступенем зміни первісного середовища. Аналіз дизайн-рішень перепрофільованих приміщень дозволив виявити чотири підходи до рефункціоналізації промислових інтер'єрів.

Підхід № 1 – “Збереження первісного конструктивно-планувального рішення інтер'єру промислового об'єкту, що диктує характер оновлення внутрішнього простору”. Даний підхід реалізується за допомогою наступ-

них прийомів: 1) консервація первинного вигляду конструктивних елементів та комунікацій; 2) акцент на огороджувальні поверхні (підлогу та стіни), виявлення їх фактури; 3) повне збереження аутентичних елементів оздоблення промислового інтер'єру; 4) відсутність привнесеного декоративного оздоблення; 5) відсутність нових огороджувальних конструкцій, що створювали б нові приміщення (за виключенням санвузлів), відкрите планування, зонування за допомогою меблів, кольорового рішення поверхонь та світла.

Цей підхід є не розповсюдженим. На його основі, найчастіше, створюються житлові об'єкти, багатофункціональні або розважально-культурні центри. Яскравим прикладом втілення даного підходу є простір “Дом печати” у місті Екатеринбург, РФ [1, 2].

Прийоми, що реалізуються в рамках першого підходу, дозволяють максимально зберегти та підкреслити індустріальне минуле об'єктів, в яких промисловий образ чітко простежується та стає основою художньо-образного рішення. Через відсутність нових огороджувальних конструкцій інтер'єри, що вирішені за допомогою прийомів притаманних даному підходу, відрізняються наявністю великого вільного простору та, завдяки збереженню первинних віконних отворів і ліхтарів (що часто зустрічається у промислових будівлях), сповнені природним світлом. Проте такий підхід має певні недоліки: такі приміщення часто являють собою занадто великий єдиний простір, що важко розподілити на функціональні зони та пристосувати під житлове середовище; занадто велика кількість фактур грубих первинних матеріалів не сприяє відчуттю комфорту.

Підхід № 2 – “Мінімальна реновація конструктивно-планувального рішення інтер'єру промислового об'єкту”. Даний підхід реалізується за допомогою наступних прийомів: 1) акцентування на конструктивних елементах та первісних матеріалах огороджувальних поверхонь; 2) часткове оздоблення огороджувальних поверхонь (підлоги та стін) новими обробченими матеріалами; 3) використання аутентичних об'єктів оздоблення промислового інтер'єру, як елементів наповнення предметно-просторового середовища; 4) незначна кількість привнесеного декоративного оздоблення; 5) відсутність або незначна кількість нових огороджувальних конструкцій, які формують нові приміщення, відкрите планування, зонування за допомогою меблів, кольору, світла та легких перегородок або ширм.

Цей підхід є широко вживаним. Серед об'єктів, що було спроектовано згідно цьому підходу, є як житлові об'єкти, так і громадські – заклади харчування, торгові площі та комплекси, коворкінги тощо. Яскравим прикладом втілення даного підходу до реорганізації промислового інтер'єру є робочий простір у надбудові силосних башт колишнього пивоварного заводу у місті Гуанчжоу, КНР [3, 4]. При використанні вищезгаданої комбінації прийомів приміщення все ще зберігає індустріальний образ простору, але більш структурований та упорядкований. Наявність декоративного оздоблення збагачує загальний вигляд інтер'єру. Завдяки новим огороджувальним конструкціям зонування більш виражене, проте застосування мобільних конструкцій зберігає принцип відкритого планування.

Підхід № 3 – “Реорганізація конструктивно-планувального рішення інтер’єру промислового об’єкту”. Даний підхід реалізується за допомогою наступних прийомів: 1) нівелювання виразності конструктивних елементів, при необхідності частковий демонтаж деяких елементів (забруднених, небезпечних); 2) частковий або повний демонтаж інженерного обладнання; 3) значна площа оздоблення огорожувальних поверхонь (підлоги та стін) новими обробчими матеріалами; 4) мінімальне використання аутентичних об’єктів предметно-просторового наповнення; 5) насичення простору привнесеним декоративним оздобленням; 6) наповнення простору додатковими огорожувальними конструкціями, що створюють нові приміщення та поверхи.

Цей підхід є розповсюдженим в дизайн-практиці та застосовується як при створенні приватних житлових, так і громадських інтер’єрів; як монофункціональних, так і багатоцільових комплексів. Прикладом використання цього підходу є офісний простір компанії “LENNE”, що було розташовано у будівлі колишньої фабрики у місті Таллінн, Естонія [5].

Підхід № 4 – “Докорінна зміна конструктивно-планувального рішення інтер’єру промислового об’єкту, що передбачає повну зміну образу середовища”. Даний підхід реалізується за допомогою наступних прийомів: 1) нівелювання виразності конструктивних елементів, при необхідності частковий демонтаж деяких елементів (забруднених, небезпечних); 2) повний демонтаж первинного інженерного обладнання; 3) значне оздоблення огорожувальних поверхонь (підлоги та стін) новими обробчими матеріалами, що повністю приховують первинну фактуру поверхонь; 4) насичення простору новим обладнанням; 5) значне наповнення простору додатковими огорожувальними конструкціями, що формують нові приміщення та поверхи.

Даний підхід не є розповсюдженим в сучасній дизайн-практиці. При його застосуванні повністю маскується індустріальне минуле об’єкта. Застосування підходу №4 є доцільним у випадку, коли будівля не несе історичної або архітектурної цінності. Яскравим прикладом застосування даного підходу є кондитерська “Uchiyama” у будівлі колишньої текстильної фабрики у місті Кірю, Японія [6].

Аналіз дизайн-практики засвідчив, що інколи зустрічаються об’єкти, у яких присутні риси двох підходів. Як, наприклад, у апартаментах у місті Сідней в будівлі колишнього промислового складу [7]. У цьому об’єкті наявне відкрите планування без додавання нових огорожувальних конструкцій, зонування здійснюється лише за допомогою меблів. Недоторканими залишилися архітектурні елементи (ферми) та віконні отвори у стелі. Всі ці прийоми, притаманні для підходу № 1. Водночас, первинну фактуру огорожувальних елементів було цілком нівельовано, що притаманно підходу № 3.

Дослідження світової тенденції до реорганізації промислових інтер’єрів та комплексів надає можливість зробити висновок, що підходи № 2 та № 3 є найбільш згармонізованими/гармонізованими/гармонійними варіантами ревіталізації простору. Саме ці підходи надають змогу створювати вдалий синтез старого та нового художньо-образного та функціонального наповнення предметно-просторового середовища. Завдяки цим підходам можна

уникнути як зайвого впливу первинного промислового образу інтер'єру, так і повного нівелювання історичного минулого будівлі.

Література:

1. Дежурко А. Клуб “Дом печати” в Екатеринбурге [Електронний ресурс] / Артем Дежурко. – Режим доступу до ресурсу: http://www.admagazine.ru/inter/15407_klub-dom-pechati-v-ekaterinburge.php.
2. Шелепова А. Новое место: «Дом Печати» [Електронний ресурс] / Анна Шелепова. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.itsmycity.ru/blog/post/id/2763>.
3. Archer j. Cool office: o-office architects transformed 1960's era silo into workspace [Електронний ресурс] / JACK ARCHER. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://airows.com/interiors-and-home/cool-office-o-office-architects-transformed-1960s-era-silo-into-workspace>.
4. Silo In A 1960's Beer Factory Turned Into A Workshop [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.homedit.com/silo-beer-factory-into-a-workshop/>.
5. КАМП Arhitektid creates tree-felled office within former Soviet-era factory [Електронний ресурс]. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: http://www.dezeen.com/2015/10/31/kamp-arhitektid-creates-tree-filled-office-within-former-soviet-era-factory/?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+dezeen+%28Dezeenfeed%29&utm_content=Netvibes.
6. Patisserie Uchiyama / Takato Tamagami [Електронний ресурс]. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.archdaily.com/250458/patisserie-uchi-yama-takato-tamagami/>.
7. Nothingam S. Converted Warehouse Residence in Sydney Infused with Chic NYC Panache [Електронний ресурс] / Sherry Nothingam – Режим доступу до ресурсу: <http://www.decoist.com/modern-warehouse-conversion-sydney/>.

Супрун О. Д.

доктор філософії, доцент кафедри графіки, ХДАДМ

ФОТОГРАФІЧНІ СЕРІЇ. ФОТОРЕПОРТАЖ

В лексіконі образотворчих мистецтв термін «серія» походить від латинського series (низка, ряд, ланцюг) і означає уособлені в гурт твори, поєднані або загальною темою, або назвою, чи то іншим загальним для усієї групи чинником. В фотографії термін “серія” вживається або за для визначення однієї з технічних характеристик сучасної фотографічної апаратури, або ж за для застосування в якості образотворчого прийому (засобу) вживаного не тільки в художній (мистецькій), але й в технічній фотографії.

Так в переліку технічних характеристик сучасних фотокамер терміном “серійна зйомка” позначена здатність фотографічного апарату при натисканні на спускову кнопку послідовно фіксувати відзнятий в певному темпі ряд кадрів. Параметр “довжина серії” означає кількість відзнятих у такий спосіб кадрів. Користувачі, за звичай, використовують серійну зйомку для наступного вибору одного єдиного (самого вдалого) між відзнятих кадрів в якості остаточної світлини-втілення задуму фотографа, бо кадри серії по своїй суті є варіантними дублями цієї єдиної світлини. Серійна зйомка застосовується і в цілях прикладної фотографії, наприклад, для фіксації швидкоплинних процесів, або за для вивчення фаз руху, чи то інших динамічних явищ. Доречі,

для фіксації розвитку повільно протікаючих процесів в арсенал опцій сучасних фотокамер може вводитись функція інтервальної зйомки.

Застосування серійної зйомки в творчій фотографії вживане в якості образотворчого засобу (прийому) за для ґрунтовного (комплексного) розкриття обраної теми, то ж далі цікавим має стати більш детальний розгляд саме цього питання.

Використання серійного підходу в образотворчому мистецтві взагалі, та в графіці зокрема, має давні та сталі традиції. Достатньо згадати, як приклад, відому серію гравюр Франциско Гойї “Сон розуму.” Застосування образотворчих можливостей серій в художній фотографії в якості прийому для розкриття теми, то воно буде доцільним тоді, коли створення поодинокі фотороботи недостатньо, на думку автора, для всеосяжного охоплення теми твору і втілення образу. Само собою зрозуміло, що глядач буде сприймати та поєднувати окремі фотографії в єдиний витвір-серію шляхом почергового споглядання окремих її фотографій. Таким чином саме через послідовність чергування світлин серії повинна формуватись оця виїнятковно нова якість сприйняття образу серії в якості єдиного цілого. Окрім послідовності розміщення всіх фотографій в експозиції серії для споглядання, іще важливою виглядає роль кількості світлин в серії.

Потрібна кількість світлин в фотосерії, в свою чергу, взаємозалежна від багатьох чинників. Очевидно, що вона тісно пов'язана зі складністю обраної теми, глибиною проникнення в неї, всеосяжністю її розкриття та багатьох інших факторів, і не тільки об'єктивно-існуючих, але й суб'єктивно-обумовлених. До цих останніх може належати, наприклад, підвищена особиста авторська захопленість темою, або такий фактор як загальносупільний інтерес та увага. Для конкретно обраної теми від кількості світлин в серії залежить, в очевидь, не тільки авторська але й глядацька “завантаженість” кожної роботи, адже чим менша кількість світлин включена в склад серії, тим більше автор мусить “вкласти” в кожну фотороботу та тим більше окрема фотографія повинна “розповідати” глядачеві. При включенні до серії більшої кількості робіт автор має змогу зробити її більш виразною, змістовною, гнучкою, переконливою і т. ін., але слід уникати надмірної кількості робіт, адже це може перенавантажити серію як несуттєвими подробицями, так і надлишком інформації, а це може знижувати цікавість і до всієї серії, і до її окремих робіт, а ще більш небажаними виглядатимуть повтори, або банальне дублювання окремих фотографій за змістом.

В окремих випадках важливі, цікаві та всеосяжні серії-проекти мають складатись зі значної кількості фотографій. В цьому випадку вони виступають або у вигляді фотографічних циклів, або в якості виставкових проектів. Фотографічні цикли історично передували фотографічним проектам. Цикл міг виглядати, наприклад, отаким втіленням певної улюблено-глобалізованої авторської теми, а тому взагалі не потребував цілковитого завершення чи допуслав наявність таких собі своєрідних змістових повторів за для кращої якості варіантного втілення окремих складових циклу (більш дрібних “субпідрядних” тем). Цикл майже ніколи не експонувався в повному обсязі

можливо тому, що його ніколи не можна вважати завершеним. На відміну від фотографічного циклу, фотографічний проект повинен бути однозначно визначеним в його довершеності, а виставкові проекти доповнюють інсталяціями та іншими додатками.

Визначальним чинником будь якої фотографічної серії, не тільки в її створенні, але й при її сприйнятті, виступає тема серії. На наступному місці повинні, напевно, стояти такі фактори як час і простір, бо саме з ними пов'язаний феномен фотографії. Фактор часу відповідальний за здатність фотографії практично миттєво зафіксувати картину обраної частини простору, а просторовий фактор забезпечує відтворення всіх деталей цієї картини без виключення. Разом вони створюють об'єктивне зображення певної частки світу в певний час, формуючи в голові пересічного громадянина феномен документальності, з котрим пов'язаний попит суспільства на достовірну інформацію.

Фотографічний репортаж в його сучасному розумінні сформувався вже на рубежі XIX та XX століть завдяки наступним обставинам. По-перше, саме тоді досить бурхливо відбувався розвиток періодичних та інших ілюстрованих видань. Їх комерційний успіх і популярність в суспільстві, тобто їх тираж, залежав від змісту, якості і оперативності надрукованих статей і від візуальної інформації особливо тієї, що була подана на світлинах. По-друге, фотографія в цей час уже встигла отримати загальний суспільний авторитет в питаннях фіксації візуальної інформації, завдяки її здатності з документальною точністю відтворювати на фотоносіях все, те що потрапляє в поле зору об'єктива фотокамери. По-третє, прогрес в галузі фотографічних технологій настільки спростив та прискорив процес зйомки і виготовлення світлин, що саме це кардинально вплинуло на оперативність появи фотонівин в пресі. Четверта обставина, що пов'язана з попередніми, дотична до тодішніх досягнень в створенні фотоапаратів, габарити і вага котрих зменшились настільки, що камери стали достань зручними для оперативної або натурної зйомки з місця важливих подій. Читач прагнув бачити оперативні подробиці подій, тому поодинокі фотографії в пресі змінились на серії світлин для висвітлення всіх подробиць і обставин. Спочатку фотографії носили ілюстративний характер, бо лише доповнювали зміст тексту статті, а тому і не мали самостійного значення. Пізніше стали з'являтися публікації де сам візуальний ряд викладав розвиток подій в часі, а текст був лише коментарем візуального ряду світлин. Деякі фоторепортажі для свого сприйняття і зовсім не перебували розгорнутих текстових коментарів, бо вони самі по собі достатньо виразно демонстрували глядачеві зміст подій фотографіями (мовою фотографії). Так народився фоторепортаж (репортажні серії), що перетворився в окремий жанр фотографії. Паралельно цьому виник напрям документальної хроніки в кіно та був розвинутий кінохронікою за для споглядання в кінотеатрах. Сьогодні в цьому напрямку діє індустрія телебачення з його прямими ефірами, що дозволяють глядачам всього світу спостерігати актуальні події в реальному часі. Можливість відеозйомки увійшла до функціональних можливостей цифрового фотоапарату чи навіть мобільного телефону, що дозволяє

іх користувачам на свій розсуд обирати спосіб фіксації подій (фото чи відео). Таким чином кожний володар фотокамери має можливість стати автором сенсаційної інформації, а завдяки мережі internet розповсюдити її по всьому світу. Колишня проблема з недостатності інформації змінилась на проблему пошуку потрібної інформації в її надлишку. Незважаючи на конкуренцію (кіно колись і відео тепер) фоторепортаж досі не втратив своєї актуальності і виступає в якості задокументованого інформаційного свідчення подій, що цікаві суспільству. Оскільки документальний фактор виступає визначальною “фішкою” таких фотографій чи їх серій, то слова “документальний” і “репортажний” стали словами-синонімами. Репортажний підхід до зйомки увійшов до арсеналу образотворчих методів створення витворів художньої фотографії.

Головне в чому фоторепортаж має відмінність від інших часозалежних серій полягає саме в унікальності і конкретності зображених в ньому моментів життя (факти, події, явища і т.ін.). В наслідок цієї унікальності з’являються особливі вимоги до процесу зйомки та виникає коло питань дотичних до особливої відповідальності репортера за результати зйомки. Репортер не може хибити (у нього відсутнє «право на помилку»), оскільки репортажну зйомку конкретної події неможливо повторити заново, або ж це буде зовсім інший витвір: репортаж-постановка, репортаж-фальсифікація. Такі репортажі-імітації про вигадану щасливу радянську дійсність, наприклад, були притаманні радянській пресі як наслідок дії ідеологічної цензури. Імітацією просякнута вся радянська фотожурналістика.

Складнощі з втіленням гасла журналістів про потребу опинитись в певному місті в певний час, а ще здатність до втілення в репортажі звіту про певні події в цікавих світлинах, врешті-решт і визначають не тільки майстерність журналіста-репортера, але й його талант. То ж для гарантованого виконання своєї роботи всіма акредитованими фотожурналістами, наприклад, з висвітлення офіційних заходів державних діячів вживаються і спеціальні заходи. Згадаємо скільки триває рукостискання у перших осіб держав на початку їх офіційних зустрічей за для того, щоб всі журналісти, акредитовані на ціх зустрічах, встигали відзняти це рукостискання для своїх репортажів. Все вищезазначене може суттєво ускладнити виконання зйомки. Перед зйомкою потрібна ретельна підготовка апаратури для її наступної безвідмовної роботи, а сам репортер повинен ретельно підготуватись до зйомки. Він повинен уявляти собі всі можливі варіанти розвитку подій, що обрані в якості теми наступної зйомки. З’ясувавши інформацію що до майбутньої зйомки, слід скласти собі її сценарій, котрий для наглядності, наприклад, може мати вигляд покадрових «замальовок-коміксів.» Слід також визначити собі кращі точки зйомки окремих світлин серії. Від особистого досвіду і ретельного опрацювання всіх нюансів майбутньої зйомки залежить шанси на очікуваний успіх фоторепортажу.

Від виникнення і до сьогодні головним призначенням фоторепортажів залишається преса. Фоторепортажі забезпечують наше право на повну і достовірну інформацію. Надлишковість обсягів інформаційних матеріалів в

пресі або в інших засобах масової інформації вимагає від разповсюджувачів інформації додаткових зусиль для підвищення її привабливості в осередку потенціальних користувачів. В цьому інформаційнім «морі» попитом користується ексклюзивна або сенсаційно приваблива інформація, а від попиту залежать тиражі і рейтинги! Ексклюзив і сенсація будь якого змісту, здобуті у будь який спосіб, за будь яку ціну! Найбільш популярні рубрики масових газет, з котрих власне і почався розвиток фоторепортажу, були кримінальна та світська хроніка. В колах преси навіть виник цілий напрямок так званої «бульварної» чи то «жовтої» преси, котра спеціалізувалася на сенсаціях заради сенсацій. Вона квітне ще й тепер, незважаючи на досить негарний «душок» та сумнівну репутацію (слова, що виділені в лапках взяті з журналістського сленгу). Фоторепортери, котрі спеціалізуються на сенсаційних фото популярних осіб («зірок») отримали навіть своєрідне професійне призисько «папараці.» Отже документальний чинник завжди належав до найбільш дискусійних і суперечливих. Попит на документальність існував завжди, та в різний час він міг бути вищим чи нижчим. Наприклад, сьогодні, завдяки фотокамерам в мобільних телефонах і мережі internet, попит на достовірно- документальне знову досить високий. Якщо в минулому точились досить серйозні і виважені дискусії відносно приналежності фотографії до образотворчих мистецтв, то сьогодні фактор документальності давно приєднаний до арсеналу образотворчих засобів творчої фотографії, а художня фотографія посіла гідне місце в осередку мистецтв.

Токар М. І.

ст.викладач кафедри українознавства, ХДАДМ

ХУДОЖНЄ ОФОРМЛЕННЯ ТВОРІВ ДЛЯ ДІТЕЙ ВОЛОДИМИРА РУТКІВСЬКОГО (ВИДАВНИЦТВО А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА)

Літературна постать Володимира Григоровича Рутківського як представника «шістдесятників» ХХ століття викликає й на сьогодні значний інтерес, насамперед з точки зору сучасного книжкового оформлення сучасних перевидань його творів.

Володимир Рутківський – український дитячий письменник (с. Хрестителеве, Черкащина, 1937 р.н). Писати для дітей В. Рутківський почав після поетичних спроб, мріючи про більшу свободу в літературі. Його твори виходили друком у видавництві «Веселка» у середині ХХ столітті чи не єдиному українському видавництві дитячої літератури.

Довгий час твори Володимира Рутківського були недоступні українському читачеві. Письменника за радянських часів не раз звинувачували в українському націоналізмі; в Україні відмовлялися видавати його твори, проте перекладені російською приймали до друку у видавництвах Москви. Його твори в Україні набули визнання не відразу, що спричинило написання творів «в стіл». На батьківщині Рутківський став відомий уже за незалежності. Визнання читачів йому принесла пригодницька трилогія про джур козака Швайки, що побачила світ у видавництві «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» впродовж 2007–2010 років.

Лауреат численних літературних нагород, а саме премій імені Лесі Українки, Миколи Трублаїні, Віктора Близнеця, рейтингу «ЛітАкцент року 2009» (за другу книжку з трилогії «Джури-характерники»), літературної премії «Книга року ВВС 2011» (за історичну діалогію «Сині води»), а також Національної премії України імені Тараса Шевченка (2012). На відсотки від грошової частини Шевченківської премії заснував приватну нагороду в царині дитячої літератури «Джури».

Про письменника почали говорити уже в XXI столітті, зокрема після виходу його книжки «Джури козака Швайки» у видавництві «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА». Історична тематика його книжок не була несподіваною, оскільки історія здавна його цікавила, а в шкільні роки В. Рутківський очолював археологічний гурток. І героїв його творів вабить те, що залишається невідомим.

Це видання стало значущим для автора, тому що книга посіла друге місце у рейтингу «Книжка Року» – в художньому оформленні Максима Паленка.

М. Паленко народився на Дніпропетровщині в родині художника та вчительки української мови. 1996 р. закінчив Дніпропетровське художнє училище, до 2001 року навчався у Львівській академії друкарства. Він є одним із найталановитіших українських книжкових графіків сучасного покоління.

М. Паленко в «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ЗІ» ілюструє серію творів В. Рутківського, в яку, окрім «Джури козака Швайки», ввійшли «Джури-характерники», «Джури і підводний човен». Кожна з книжок серії має власний стиль та оформлена в особливий манері, їхні обкладинки наче класичний пейзаж з характерним членуванням, де дві третини займає ландшафт, а третину – небо. Ілюстрації розповідають власну історію, якомога краще розкриваючи зміст твору. На першому плані бачимо головних персонажів, чие зображення займає майже всю площину палітурки. Третинна пейзажна композиція окремо створеної обкладинки поєднує роботи у певного роду художній триптих, підкреслюючи серійність творів.

Ілюстрував твори В. Рутківського, окрім М. Паленка, в «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ЗІ» і Ростислав Попський.

Р. Попський народився 4 липня 1981 року в Шепетівці на Хмельниччині. Він закінчив Хмельницький інститут управління і права, який закінчив 2004 року, після чого деякий час працював... учителем малювання. 2010 року надіслав кілька своїх малюнків до «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГИ», і несподівано сталася подія, що докорінно змінила його життя: він отримав пропозицію проілюструвати одну з найулюбленіших книжок свого дитинства «Пригоди короля Мацюся», і 2011 року у видавництві «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» вийшла його перша ілюстрована книжка. Надалі Р. Попський працює над створенням нових ілюстрацій книжок для дітей. Так, Р. Попський ілюстрував і дитячу книжку «Бухтик з тихого затону» В. Рутківського, що вийшла друком 2012 року.

Отже, сучасне оформлення дитячих книжок В. Рутківського надало друге життя творам письменника, вирізняючи їх з-поміж інших. На сьогоднішні ілюструванням та видавництвом творів В. Рутківського займається «А-БА-

БА–ГА–ЛА–МА–ГА» та художники-графіки М. Паленко та Р. Попський, кожен з яких оформлює книги у власній манері, розкриваючи зміст повістей і оповідань, а також візуалізуючи характери головних героїв творів письменника.

Література:

1. Володимир Григорович Рутківський: “Яке то неймовірне щастя – бути просто людиною!”: біобібліогр. нарис / Державний заклад “Національна бібліотека України для дітей”; авт. вступ. ст. Н. П. Марченко; бібліограф-уклад. Н. О. Гажаман. – К.: [б. в.], 2009. – 78 с.: 1 портр. – (Дитячі письменники України).
2. Гаврош О. Володимир Рутківський [Електронний ресурс] / Режим доступу до ресурсу: <https://ababahalamaha.com.ua>
3. Рутківський, В. Джури козака Швайки: іст. трилогія для дітей. Кн. 1 / В. Рутківський; ілюстр. М. Паленко. – Вид. 3-є. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 432 с.: ілюстр.
4. Рутківський, В. Джури-характерники: [друга кн. трилогії “Джури”] / В. Рутківський; ілюстр. М. Паленко. – 2-е вид. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2010. – 447 с.: ілюстр.
5. Рутківський, В. Джури і підводний човен: заключ. ч. трилогії “Джури” / В. Рутківський; худож. М. Паленко. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2010. – 400 с.: ілюстр.

Хворостенко Л. В.

викладач кафедри «Дизайн інтер'єру», ХДАДМ

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ CAD-ТЕХНОЛОГІЙ
ДЛЯ ДИЗАЙНЕРІВ ІНТЕР'ЄРУ**

У спеціальну підготовку дизайнерів інтер'єру входить дисципліна «Основи CAD-технологій», яка сприяє всебічному розвитку знань студентів.

При вивченні цієї дисципліни студенти знайомляться з основами і використанням систем автоматизованого проектування стосовно до розробки інтер'єрів та обладнання. А також отримують необхідний мінімум теоретичних знань і практичних навичок, що дозволяють грамотно експлуатувати програмно-технічні засоби CAD.

Дисципліна забезпечує використання засобів CAD — технологій при комплексному проектуванні об'єктів в процесі навчання і подальшої практичної діяльності.

Дисципліна «Основи CAD-технологій» читається на факультеті «Дизайн інтер'єру» для спеціальності 05,22 (2 курс 4 семестр) в обсязі 34 годин.

Головна мета дисципліни «Основи CAD – технологій» — ознайомити студента з основами і використанням систем автоматизованого проектування стосовно до розробки інтер'єрів та обладнання. Планується дати студентам необхідний мінімум теоретичних знань і практичних навичок, що дозволять грамотно експлуатувати програмно-технічні засоби CAD-технологій.

Курс базується на знаннях, отриманих при вивченні інженерно-технічних дисциплін, а також на матеріалі дисципліни «Основи ОТ». Дисципліна забезпечує використання засобів CAD-технологій при комплексному

проектуванні об'єктів в процесі навчання і подальшої практичної діяльності.

Продовження вивчення комп'ютерних технологій здійснюється на 3 курсі (2-й семестр) та 4 курсі (1-й семестр) на дисципліни «Комп'ютерна графіка».

Специфіка викладання вищезгаданих комп'ютерних дисциплін для студентів-дизайнерів інтер'єру полягає в поєднанні програм 3D-візуалізації з кількома програмами двувимірної графіки. Тобто: плани, розрізи та описання проекту виконується у двувимірній програмі «Corel Draw». Візуалізація інтер'єру, яка містить побудову перспективного зображення, встановлення світла та призначення матеріалів, будується у тривимірній програмі 3D Max. І останній етап це – постобробка візуалізації, яка виконується у двувимірній програмі «Photoshop».

Тільки використання комплексу вищеназваних програм забезпечує якісний результат побудови інтер'єру на рівні сучасних світових стандартів.

Література:

1. Методичні рекомендації до виконання практичних завдань «Основні можливості комп'ютерної програми 3D Studio MAX» з дисципліни «Основи САД-технологій» 2 курсу спеціалізації “Дизайн інтер'єру” спеціальності “Дизайн”6.020207 кафедри “Дизайн інтер'єру” денної і заочної форми навчання – складені на основі освітньо-професійної програми підготовки бакалаврів за напрямом підготовки 6.010104 Професійна освіта. Дизайн (цикл модулів: професійної і практичної підготовки). – Харків: ХДАДМ. – 2015. – 36 с. (укр. мовою)

Хрисанфова Д. В.

ст. преподаватель,

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ НАТЮРМОРТА. ПУТЕШЕСТВИЕ ВЕЩЕЙ

Украинский натюрморт конца XX века, согласно постмодернистским традициям, использует игровой и гротескный элементы создания образного строя и конструкции натюрмортной среды.

Не останавливаясь только на рефлексорном первичном восприятии картинной плоскости, художник и зритель соучаствуют в процессе творения. Тем самым, происходит несколько уровней прочтения натюрмортной среды.

Натюрморт выходит за рамки описательной, вещественной традиции, где «пространство вещи – это пространство свободного путешествия, пространствования, где отбрасываются отработанные типы дистанций наблюдения. Путешествие в вещьность есть переход, пространствование из нормативного мира оптики в экстастику внутреннего» [1].

Натюрморт в конце XX в начале XXI века становится не только визуальным кодом вещественной жизни, но и предметом интертекстуального общения. Смысловой текст натюрморта приближается к «лингвистическому» [3] рассказу, в котором происходит включение различных стилистических направлений и жанров (представлены портрет и пейзаж).

В украинском натюрморте представлены различные направления аллегорически-синтетических классификаций натюрморта.

Направление «искусство в искусстве» [3] находит свое выражение в натюрмортах представителей Ровенской, Харьковской, Львовской натюрмортных школ. «Столкновение различных кодов и порождаемые этим семиотические эффекты составляют основу воздействия «trompe l'oeil» (искусство в искусстве). Представители данного направления стремятся одновременно к иллюзорности, но при этом повышается мера условности, «увеличивается вещная реальность, но уменьшается реальность пространственная» [3].

Натюрморты семантического и аллегорического направлений, отличают не только сложные модели построения пространства, но и философско-психологические коды, заключенные в темах натюрмортов. Рассматривание такого вида натюрморта сравнивается с прочтением философского эссе или литературного романа, оно требует определенной подготовки зрителя: знания сюжета, понимания символов и знаков. И, тем не менее, наиболее важным остается «со-участие» [4] в жизни натюрморта. Зритель «со-переживает» [1] и путешествует вместе с художником. Достигается взаимодействие вещей в картине натюрморта и понимание картинной жизни извне. Переживание «открытого произведения», где «знаки согласуются как некие созвездия» [6].

Литература:

1. Бутова О. К. Философствование о вещи или натюрморте на фоне бытия [текст] / О. К. Бутова. – Х.: Основа, 1995. – 120с.
2. Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 384с.: ил.
3. Лотман Ю. М. Натюрморте в перспективе семиотики // Лотман Ю. М. Статьи по семиотики культуры и искусства (Серия «Мир искусств») – СПб.: Академический проект, 2002. – с340 – 348.
4. Лотман Ю. М. Воспитание души. – Санкт-Петербург: «Искусство» - СПб., 2005. – 624с.
5. Петров В. М. Количественные методы в искусствознании. Выпуск 1. Пространство и время художественного мира. – М.: Смысл, 2000. – 204с.
6. Эко Умберто. Открытое произведение. Перев. с итал. А.П. Шурбелева. – СПб.: «Симпозиум», 2006. – 412с.

Чадаєва К. Ю.

канд. істор. наук, доцент, кафедра українознавства, ХДАДМ

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ВИКОРИСТАННЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ВИЩІЙ ШКОЛІ

Стан вищої освіти в Україні в сучасних умовах нагально вимагає перегляду підходів до організації навчального процесу та контролю знань студентів. Пошуки нових форм активізації навчання та його ефективність є вирішальними факторами у справі підготовки не лише висококваліфікованих спеціалістів, а й у формуванні самостійної, творчої особистості. Рівень

освіти в Україні один з найвищих у країнах центральної та східної Європи. Так, згідно з даними експертів ООН, валовий показник охоплення освітою склав в Україні у 2003 р. 79,6% (для порівняння: у середньому у світі — 65%, у країнах Східної Європи і СНД — 77%) [1]. Упродовж тривалого часу в освіті основну увагу приділяли екстенсивному інформаційному навчанню, що гальмувало розвиток самостійного мислення, формування особистості людини, діалектики суспільної та індивідуальної свідомості.

Сучасний розвиток України залежить від досягнень у науці і технічному прогресі, темпів інформаційного обміну. Стан освіти вимагає пошуку додаткових ресурсів розвитку, активізації людського чинника. У зв'язку з цим виникає об'єктивна необхідність модернізації освіти, спрямованої на формування особистості, яка усвідомлює свої можливості, прагне до самоосвіти, максимальної самореалізації. Саме тому інформатизація процесу навчання є одним з чинників вдосконалення вищої освіти.

В Україні інформаційні технології тривалий час не використовувалися в повному обсязі у зв'язку з проблемами перехідного періоду. Останнім часом ситуація змінюється, в першу чергу, з технічної точки зору. Але загальна тенденція відставання реалізації ідеї використання новітніх технологій в освіті продовжує існувати. Однією з основних причин відставання є складність перекладу „авторського курсу” електронною мовою.

Різновидом новітньої технології може бути використання інформаційних технологій для *часткового перекладу курсу* при самостійному вивченні тем студентами з регулярним проведенням семінарів по кожному розділу дисципліни з метою атестації. Цей підхід підвищує відповідальність студентів при самостійному вивченні матеріалу у порівнянні з пасивним прослуховуванням лекцій. З іншого боку — частково зменшується аудиторне навантаження викладача. Ця схема найбільше виправдовує себе для заочної форми навчання.

Можливе використання інформаційних технологій *при проведенні практичних занять* по курсу. В цьому випадку вивчення теорії відбувається в процесі „живого” спілкування з викладачем, що ліквідує недоліки „безосібних” технологій, а комп'ютерні засоби використовуються *для проведення самостійних практичних робіт*.

Найбільш поширений варіант — *використання інформаційних технологій як засобу підсумкового контролю по курсу (система тестування)*. Контрольне тестування дає можливість студенту для самоконтролю, а викладачу — для проведення залікових дій.

Крім цього, пропонується *алгоритм методичних рекомендацій щодо написання наукових робіт з предметів гуманітарного циклу шляхом використання інформаційних технологій*. Вища освіта передбачає не лише високий рівень фахових знань, але й навички та вміння творчого пошуку, активну самостійну навчальну діяльність. При цьому пізнавальна самоосвіта відбувається тим успішніше, чим певнішим є володіння прийомами керування розумовими діями при розв'язанні не тільки професійних знань, але й формується і збагачується фонд розумових прийомів як інтелектуальних

умінь. Поступово досягати вершин майстерності, вчитися охоче, що може бути приємнішим за цю можливість? „Знання — є сила”, — казали стародавні мудреці. Завжди знання, якщо їх здобуто зусиллями власного мислення, є великою і нездоланною силою. Це гарант особистого авторитету, професійного успіху, всебічних перспектив і можливостей. Кожен уміє стільки, скільки знає. Отже, треба вчитися систематично і все життя, щоб усвідомивши досвід минулого, вдосконалити своє теперішнє та передбачити й забезпечити майбутнє.

Найважливішим фактором удосконалення професійної підготовки майбутніх фахівців в сучасних вищих навчальних закладах (ВНЗ) виступає освіта через науку, тобто єдність науково-дослідної діяльності й навчання, коли навчальний процес ґрунтується на наукових дослідженнях, що виконують викладачі спільно зі студентами. Разом з тим, як свідчить аналіз діяльності багатьох ВНЗ України, наукова робота не є обов'язковою для більшості студентів і не виступає найважливішим компонентом їх професійної підготовки. Недостатньо розробленими залишаються теоретичні й методичні засади інтеграції освіти й науки, що призводить до низки суперечностей:

- між широкими можливостями ВНЗ до організації й проведення наукових досліджень, виховання фахівця-дослідника та віддаленістю науково-дослідної роботи від навчального процесу;
- міжпідвищеними вимогами до професійної підготовки майбутніх спеціалістів, які повинні володіти високим рівнем дослідницької культури, науковим потенціалом, що реалізується в творчості під час вирішення складних практичних задач і відсутністю в більшості ВНЗ системної науково-дослідної роботи викладачів і студентів, що виступає однією з основних умов створення наукозорієнтованого освітнього середовища та ін.

Результатом науково-дослідної роботи студента має стати підготовка реферату, доповіді, статті, які б розкривали сутність пошукового завдання на основі опрацювання достатньої кількості джерел, загальної та спеціальної літератури, елементів аналізу та самостійних висновків автора.

Цикл науково-дослідної роботи містить наступні компоненти:

- Інформаційний — отримання інформації, фіксація та узагальнення знань.
- Аналітично-критичний — формування проблеми дослідження і конкретних завдань роботи.
- Безпосередньо дослідницький — теоретичний та експериментальний пошук для отримання нових знань, вирішення головних проблем.
- Трансляційно-фіксаційний — оформлення результатів дослідження у вигляді наукового тексту, повідомлення.

Таким чином, науково-дослідна робота — це, по-перше, пізнавальна діяльність, головною метою якої є отримання нових знань в різних сферах життя. По-друге, це — засіб формування творчої, самостійно мислячої особистості.

Всі перераховані варіанти не виключають можливість спілкування студентів з викладачем дистанційно шляхом Інтернету. Це своєрідне індивідуальне консультування, необхідність якого визначається можливо-

стями і умовами навчання, ступенем складності курсу, бажанням і часом викладача.

Безумовно, дистанційне навчання має ряд проблем і недоліків. Зменшується індивідуальність викладення матеріалу, втрачається живий контакт, діалог та інформаційний обмін з аудиторією. Але при цьому інформаційні технології відкривають безмежні можливості якісного навчання для широкого кола потенційних слухачів, розширюється географія навчання, навіть для людей, що мають обмежені фізичні можливості.

Як кожне явище, дистанційне навчання має свої „за” і „проти”. Тому необхідно розробити варіанти оптимальних технологій в залежності від специфіки курсів, категорії слухачів. Так, наприклад, для дистанційного навчання, яке є різновидом заочної форми навчання, вивчення матеріалу є самостійним процесом. При цьому для контролю засвоєння матеріалу доцільним може бути проведення проміжних тестів по розділам курсу. Результати такого тестування або закріплюють впевненість в своїх знаннях, або звертають увагу на недостатньо засвоєні теми. Перехід до наступних розділів вивчення курсу стає можливим лише після успішного тестування з попереднього матеріалу. Крім того, доцільно перед сесією проведення очного семінару з обговоренням результатів самостійної роботи студентів. Під час таких занять слухачі отримують додаткову інформацію, відбувається сумісна творча робота, що підвищує зацікавленість і сприяє ефекту глибокого засвоєння курсу.

Отже, сучасна вітчизняна освіта повинна прийняти виклик часу, що полягає у вимозі професійно забезпеченого рішення проблеми виробництва і відтворення людяності і людського, освіта повинна бути спрямована на пошук інноваційного потенціалу і на механізми його актуалізації, тому що освіта — це шлях і форма становлення цілісної людини.

Вирішальною умовою успішної діяльності вищої школи виступають висока кваліфікація, професійна майстерність, досвідченість викладацьких кадрів. Викладач — одна з провідних фігур в системі освіти, яка потребує державної підтримки. Науково-педагогічні працівники здійснюють підготовку і підвищення кваліфікації спеціалістів для виробництва, науки, культури, задовольняють потреби в новій техніці і технології, в нових умовах управління, в генерації нових фундаментальних ідей, здатних забезпечити подальший розвиток науково-технічного прогресу. Науково-педагогічний працівник покликаний здійснювати взаємодію в системі „наука — освіта — виробництво”. Україна ще у 1997 р. під егідою Ради Європи та ЮНЕСКО підписала Лісабонську конвенцію, обрала шляхи модернізації вищої освіти, проте це ніяким чином поки що не вплинуло на становище науково — педагогічного працівника. Законодавство про вищу освіту встановлює правові, організаційні, фінансові та інші засади функціонування системи вищої освіти, але ми не завжди знаходимо відображення цих засад в реальному житті. Держава запроваджує і затверджує нові освітні програми, реформи, нормативи і тим самим являється „замовником”, „виконавцем” виступає викладач, а „споживачем” — студенти, і поки ці сторони не досяг-

нуть компромісу, не від гармонізують відносини — не завжди результат буде задовільний і в цілому сприятливий для держави. Вища освіта передбачає не лише високий рівень фахових знань, але й навички та вміння творчого пошуку, активну самостійну навчальну діяльність. При цьому пізнавальна самоосвіта відбувається тим успішніше, чим певнішим є володіння прийомами керування розумовими діями при розв'язанні не тільки професійних знань, але й формується і збагачується фонд розумових прийомів як інтелектуальних умінь.

Тривалий час в освіті основну увагу приділяли екстенсивному інформаційному навчанню, що гальмувало розвиток самостійного мислення, формування особистості людини, діалектики суспільної та індивідуальної свідомості.

Кардинально змінити цю ситуацію можна тільки за умови якісних змін у ставленні до освіти з боку суспільства і структур влади та реальних перетворень в навчальному процесі. Без розуміння зростаючої ролі освіти, без підвищення її соціальної активності зміни у цьому процесі можуть лишитися тільки бажаннями.

Таким чином, не викликає сумніву, що з часом досвід використання інформаційних та Інтернет-технологій знайде поширення в сучасних навчальних закладах.

Література:

1. Стратегія економічного і соціального розвитку України (2004–2015 рр.) / «Шляхом Європейської інтеграції». — К.: УВН Держкомстату України, 2004. — 416с.
2. Коваленко О.Е. Методика професійного навчання: Підруч. для студ. вищ. навч. закл. / О.Е. Коваленко – Х.: Вид-во НУА, 2005. — 360 с.
3. Коваленко Е.Э. Методика профессионального обучения: Учебник для инженерно-педагогов, преподавателей специализированных систем профессионально-технического и высшего образования / Е.Э. Коваленко – Х.: ЧП „Штрих”, 2003. — 480 с.
4. Зиглар З. Умение добиваться успеха / З. Зиглар — М.-СПб., 2000. — 350 с.
5. Яковец Ю.В. Эпохальные инновации XXI века / Ю.В. Яковец – М.: Экономика, 2004. — 444 с.

Чурсін О. В.

канд./ мистецтвознавства, викладач кафедри живопису, ХДАДМ

НОВІ ГРАНИ ЧУГУЇВСЬКОГО МІЖНАРОДНОГО ПЛЕНЕРУ

Влітку 2015 року у Чугуєві працював XVI Міжнародний Репінський пленер. Вирізнявся він від попередніх незвичним складом учасників, де працювали поряд із живописцями з Сум І. Гапochenком, О. Чередниченком, з Харкова – В. та О. Чурсініми, А. Федосєнком та представником Китаю Чжао Вейюань (м. Чанша) художники-графіки Т. Очередько, К. Очередько (Київ), М. Мороз (Мінськ, Білорусь), С. Коморний (Чугуїв).

Дуже цікаво було спостерігати таке негласне конкурування, коли над одним мотивом працюють живописці і графіки, наскільки відрізняється їх мистецький погляд на композиційне, пластичне, тональне, ритмічне, колірне вирішення. Якщо втілення мотивів у багатьох живописців більше схилилось

до традиційних підходів (мабуть, за виключенням А. Федосєєнка), то графіки розкрили інші, притаманні саме графіці технічні і художні засоби виразу своїх вражень від конкретного мотиву. Наприклад, достатньо незвичайним моментом пленеру стала робота одночасно з іншими учасниками пленеру М. Мороз, Т. і К. Очередько. Писали мотив на містку річки Сіверський Дінець. Відтворюючи м'яке освітлення, спокійну поверхню води, вкриту великою кількістю осоки, довелось більше уваги приділити відношенню кольору неба до самої води, що дало самий ефект відображення об'єктів природи у воді. Їх аркуші переконливі у використанні дуже насичених контрастів, сміливих композиційних знахідок всупереч банальним, дуже вже набридлим, запрацьованим поглядам на конкретність. Зображення підпорядковане єдиній узагальнюючій думці, коли багатоплановість композиції підкреслюється обмеженою розповіддю про особливість мотиву завдяки графічній конструктивності і лаконізму форм.

Графіки внесли свіже повітря у традиційний пленер навіть і використанням самого святого для живописців – кольору, своєрідністю і точним дозуванням одного-двох з них, що додало виразності художньому вирішенню і внесло в їх роботи неочікувану і напружену гармонію. Т. Очередько зазначала: «Ми із сестрою графіки за творчою спеціальністю, тому дивимось на ці красиві мотиви особливо. Писати так живописно кольором, як працюють наші колеги – не наша задача. Ми використовуємо колір як один із засобів художньої виразності, але не як головний» (з бесіди 3 серпня 2015 р.).

Цьому сприяла і різноманітність графічних матеріалів та їх сполучення у багатьох варіантах. Як основа використовувались папір, картон, оргаліт і, навіть, полотно. Працювали сангіною, пастеллю, соусом у поєднанні з аквареллю та гуашшю, темперою, що вже забезпечило цікаве розмаїття творчих задумів у графічній техніці. Такими є роботи Т. Очередько «Смарагдовий вечір» (2015, пап., сангіна, гуаш, 65x70), «Світанок» (2015, пап., гуаш, пастель, 65x70); К. Очередько «Сріблястий гай» (2015, орг., олія, 65x65), «Очікуваня» (2015, пап., акв., гуаш, 65x65). Свої враження художники втілювали з великою свободою і широтою.

Добре відомий чугувський графік С. Коморний працював у традиційній для себе техніці пастелі. Його метод базується на довгому спостереганні стану і пошуках мотиву, враження від яких він відтворював вже безпосередньо на розмірі в умовах майстерні. Тому його роботи вирізняються незвичним композиційним поглядом, але добре осмисленим і емоційно відтвореним. За висловом самого автора, його мета – «підняти напругу кольору в пастелі, наблизитись до олії. Можливість працювати на сонці є тільки під час пленеру. Мої роботи закінчені, але потім я все одно можу робити по них великі розміри. Задача – наситити себе кольором. Мій матеріал постійно тягне до колірної наближеності, тому йде боротьба – йти від м'якості до більш яскравих відношень» (з розмови з С. Коморним 28 липня 2015 р.).

Звичайно, таке творче сусідство пішло на користь всім учасником пленеру, а сам пленер збагатився наявністю невичерпних творчих можливостей. Звітна виставка це підтвердила.

Сучасне мистецтво включає у себе багаті можливості для творчого про-яву. Для роботи на пленері це – великі можливості технічного втілення, вико-ристання все нових матеріалів і технологічних засобів, застосування імпре-сіоністичних та авангардних засобів художнього виразу різноманітних типів, пошуки реалізації існуючих сенсів живопису і графіки у нових смислових втіленнях.

Необхідно зазначити, що всі учасники творчої групи, як живописці, так і графіки працювали з великим захопленням і напругою. Для мене було ці-кавим спілкування з колегами, які теж є художниками-педагогами – О. Че-редниченком, А. Федосєєнком, М. Мороз, особливо з приводу проведення учбової і творчої пленерної практики студентів. Таке спілкування збагатило мене як педагога і з питань викладання предмету «живопис» на відділенні «дизайн» та «графічний дизайн».

Шауліс К. К.

викладач каф. українознавства, ХДАДМ

ЯПОНСЬКА ГРАВЮРА УКІЙО-Е ТА ЇЇ ЗВ'ЯЗОК З ФОРМУВАННЯМ ЕКОЛОГІЧНОГО ПЛАКАТА

Навіть самий побіжний перегляд японських плакатів одразу викликає в пам'яті кольорові естампи укійо-е. Японія здавна вважається країною гравюри, це й не дивно, адже ксилографія завжди була найулюбленішим видом мистецтва цієї країни. Однак значення ксилографії для Японії не завжди було однорідним. На кінець 18 — початок 20 століття прийшовся пік та водночас завершення розвитку гравюри укійо-е. У цей період японська ксилографія починає відчувати глибокі протиріччя, вона стає більш еkleктичною та стилізованою.

Японська гравюра на дереві це така художня форма, в якій підкреслюються зігнуті окреслення та спрощені форми. Цей вид мистецтва має тривалу історію та надзвичайно сильний вплив не лише на мистецтво Азії, а й на художників Північної Америки та Європи. Ідеї, художні прийоми, що їх вико-ристовували майстри традиційної гравюри, знайшли своє продовження в плакатних роботах сучасних мистців. Так надзвичайно сильний вплив на су-часний екологічний плакат мав Тосюсай Сараку. Майстер, період творчості якого був надзвичайно малим (близько 10 місяців), та не дивлячись на це його роботи залишили великий слід в історії японської гравюри та мають досить значний вплив на сучасних майстрів.

До його мистецької спадщини входять велика кількість портретів акторів, це пов'язують з тим, що Сараку, ймовірно, сам був актором театру кабукі. (Взагалі, біографічні данні Сяраку і до сьогодні невідомі). Його робо-ти мають витончені та гнучкі лінії: на темно-сірому, майже однорідному тлі, яскравою плямою проступають силуети та портрети дійових осіб. Викори-стовуючи мінімум кольорів майстру вдається передати чуттєву наповненість своїх гравюр. Створюючи портрети своїх героїв, мистець застосовує прин-

цип узагальнення, Використовуючи лише декілька ліній авторові вдається передати глибокий психологічний портрет зображуваних персонажів.

Натхненні творчістю Сяраку майстри сучасного екологічного плакату створюють низку робіт, в яких досить чітко простежуються впливи цього талановитого майстра. Так в роботі Андо Хіросіге «Сяраку», ми бачимо чітке наслідування стилю та прийомів майстра. Починаючи з назви роботи, що прямо вказує на прізвище славнозвісного графіка. Жовте тло грає роль певної завіси, трохи відчинивши яку, до нас визирає актор. Лаконічність прийомів, що використовуються, чітко вказують на наслідування творчості Сараку.

Ще один майстер, який надихався роботами Сараку це Енокідо. Його твори відрізняються від робіт Хіросіге. В своїх плакатах, що як і у Хіросіге носять назву «Сяраку», Енокідо еkleктично поєднує своє бачення і традиційні прийоми гравера. На відміну від Хіросіге, що майже повністю наслідує почерк Сяраку, Енокідо бере за основу для своїх робіт лише любов Сараку до лаконічності в зображенні силуетів та обличч своїх персонажів.

Пряме запозичення образів Сараку простежується в центрі плакату, де контурно зображені обличчя, що нагадують театральні маски. З гори та у низу над зображеними масками розташовані два картуші, в яких знаходяться монети із зображенням драконів та ієрогліфи, багато стилізовані орнаменти та різноманітні елементів, просякнуті східним настроєм.

У плакатах Енокідо, спостерігається вплив не лише Сараку, ми бачимо запозичення з робіт інших віртуозів японської класичної гравюри. До таких можна віднести Тойохару Кунічікі. Силуетність його гравюри «зображення Каваразакі Гонносукэ як Дароку» а також використання локальних плям та яскравого червоного кольору, для підкреслення сили, впертості та гніву, досить чітко помітно у роботі Енокідо.

Йошитеру Асаі в плакаті «В надії на збереження цієї краси на віки», використовує цікавий прийом: зображальний елемент виконується майстром наче «від руки» пензлем та чорною тушшю. За своєю формою, зображення нагадує відтворення зовнішнього вигляду дерева бонсай чи сосни (ці дерева дуже популярні у мистецтві Японії). Так у роботі майстра Кіотсу, ми бачимо гілки сосни, форму яких повторює зображення Йошитеру Асаі.

Таким чином, дослідивши роботи деяких мистців японської гравюри, та порівнявши її з екологічним плакатом (на матеріаліх триенале 4 — блок), можна зазначити, що японська гравюра мала надзвичайно сильний вплив на становлення екологічного плакату, перш за все це помітно у прагненні створювати колективні роботи.

Також майстри екологічного плаката використовують для створення своїх робіт прийоми, притаманні класичній гравюрі: такі, як гра світлотіні та лінійність. Досить значного впливу на формування сучасної «мови» екологічного плакату мали всесвітньо відомі майстри, як Кацушіка Хокусай, Тосюсай Сараку, Тойохару Кунічікі та багато інших. Роботи цих майстрів, не лише вплинули на стилістику плакатів, а подекуди лягли в основу творів сучасних екоплакатистів.

Література:

1. «4-й Блок»: Кращі плакати і графіка з екології визначних сучасних принтмейкерів // альбом / сост., авт. стат. О.А. Векленко, В.І. Лесняк, Л. Савицька, С. Серов. — Х.: Колорит, 2005. — 45 с.
2. Бродский В.Е. Японское классическое искусство. Очерки. Живопись. Графика // монография / Бродский В.Е. — М.: Искусство, 1969. — 286 с.
3. Бубнова В. Пластические принципы искусства Японии // статья / Бубнова В. // Творчество. — М.: Советский художник, 1975. — №9. — С.21.
4. Виноградова Н.А. Искусство Японии // из кн.: История зарубежного искусства / Виноградова Н.А. — М., 1971. — С. 130-134.
5. Гладун О. Д. Екологічні плакати «4 Блок» // // Гладун О. Д. Вісник №3. — Х.: ХДАДМ, 2007. — С.115.
6. Глухарева О. Н. Искусство Японии // из кн.: Искусство народов Востока / Глухарева О. Н. — М.: Наука, 1968. — с. 65–79.
7. Северина О.Н. Развитие современного экоплаката. (На примере I Международной триеннале экоплаката «4-й Блою») / О.Н. Северина // Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании. — 2007. — № 1,2,3. — С. 193-196.
8. Японская гравюра // Альбом. Сост. Воронова. Б. — М.: Изогиз, 1963. — 46 с.
9. Японская гравюра XVIII века // Каталог выставки: выставка. Москва. 1972. — М.: Сов. Худож, 1972. — 34 с.

Шауліс С. О.

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Наук. керівник: доктор мистецтвознавства, професор Рибалко С. Б.

СЕГМЕНТ ЯК ФОРМОТВОРЧА ОДИНИЦЯ СУЧАСНОЇ СКУЛЬПТУРИ

Сучасний мистецький простір, надзвичайно щільно заповнений. З кожним днем створюються сучасні роботи, «народжуються» нові автори. Палітра художніх прийомів, що їх використовують скульптори, досить активно розростається. Винаходяться нові прийоми, та засоби художньої виразності, використовуються нові технології. Скульптори намагаються виокремити свою творчість, з широкого загалу. Кожен автор шукає нові художні рішення, що допоможуть йому якомога краще висловити власну думку, та донести ідею до глядача.

Серед широкого масиву прийомів та засобів, окреме місце посідає «сегмент». Він може бути будь якої форми та виконаний із різноманітних матеріалів, але обов'язковим для «сегментної» скульптури, є зациклене використання одного такого модуля. За приклад, можуть слугувати роботи відомого англійського скульптора Ентоні Гормлі. Одна з найвідоміших його серій *Domian Field*, представляє собою лабіринт окремих людських скульптур, що створені з окремих металевих прутів, шляхом зварювання. Цей проєкт – гра з людським тілом. Автор показує нам, що людина може не лише «захоплювати» простір, а і пропускати його крізь себе.

Енді Скотт, ще один скульптор, який, в ході своєї творчості, звертається до сегменту. На сьогоднішній день Енді Скотт завершив вже більш ніж 70 проєктів, що створені по всій Британії. Його твори – фігуративні та поєднують

традиційну майстерність та сучасні методи та варіюються у розмірах від 3 до 30 м. Майстер працює зі сталю та бронзою.

Проте, не лише європейці звертаються до модульної скульптури. Відомий корейський скульптор Сео Йонг Деок використовує цей прийом під час створення своїх робіт. Автора цікавить людське тіло, він вигидає та розповідає історії, що основані на суттєвому розумінні формотворення людської фігури. Більшість робіт, скульптор створює у техніці зварювання. Кожна його робота, це довгий шлях, виконаний власноруч автором від початку і до кінця,- історія, яку розповідає нам скульптор.

Сучасна скульптура багата на засоби художньої виразності, кожен автор намагається створити свій власний не зрівняний стиль. Серед різноманітних прийомів, що ними користуються мистці, на сьогоднішній день досить яскраво виділяється «сегмент» - як формотворча одиниця. Багато майстрів звертаються до цього прийому у ході створення власних робіт, серед таких Ентоні Гормлі, Сео Йонг Деок та Енді Скотт.

Література:

1. Скульптор Енді Скотт и его работы [електронний ресурс] / точка доступа : <http://photopoint.com.ua>
2. Case study sculptural suspension [електронний ресурс] / point of access: <http://brookewellscasestudy.weebly.com>
3. Seo, Young Deok [електронний ресурс] / point of access: <http://youngdeok.com>

Шеверницька Н. М., викладач

Кузнецова В. М., канд.пед.наук

кафедра педагогіки та іноземної філології, ХДАДМ

СУТНІСТЬ ПРОЦЕСУ ПЕДАГОГІЧНОГО ДИЗАЙНУ У ВНЗ

Педагогічний дизайн заняття з іноземної мови на основі використання інформаційних технологій базується на традиційному визначенні мети, очікуваних результатів навчання, структури заняття у (загального дизайну), з урахуванням часових меж, технічної реалізації у навчальний процес вищої школи.

Термін Instructional Design утворений від двох слів: Instruction і Design. У буквальному значенні Instruction означає ряд заходів, що сприяють навчанню. Слово Design – загальний термін, що позначає будь-який «зразок творчості».

Мета педагогічного дизайну полягає в плануванні і створенні ситуацій, які розширюють можливості навчання для студентів. Це означає, що навчання потрібно планувати так, щоб воно було ефективно і систематично спроектовано. Існує кілька слів і словосполучень зі словом «Instruction» (навчання). Найбільш поширені – Instructional Science (педагогічна наука), Instructional Technology (освітні технології), Instructional Design (педагогічний дизайн). Педагогічна наука забезпечує теоретичне обґрунтування побудови процесу

навчання. Освітні технології – це прикладний аспект педагогічної науки, в основі якого лежить педагогічний дизайн.

Таким чином, педагогічний дизайн – це педагогічний інструмент, завдяки якому навчання та навчальні матеріали стають більш привабливими, ефективними, результативними. Затвердження «в той час, як лікарі проєктують здоров'я, а архітектори – простір, педагогічні дизайнери проєктують освіту людини» (van Patten, 1989) підкреслює важливість педагогічного дизайну.

Існують різні теорії та моделі педагогічного дизайну, розроблені різними авторами. Reigeluth виявив три основних риси, характерні для всіх теорій педагогічного дизайну:

- орієнтація / напрямок дизайну,
- визначення методів навчання і навчальних ситуацій,
- педагогічні методи, які можна розкласти на прийоми і окремі методики.

Всі моделі педагогічного дизайну мають деякі загальні характеристики:

- Визначення та аналіз цілей навчання,
- Планування і проєктування способів досягнення цілей навчання,
- Здійснення запланованих дій,
- Оцінка і перегляд цілей, стратегій, і т.д.

Хоча існує багато моделей, зрозуміти їх використання можна на «ADDIE». типової моделі педагогічного дизайну.

- Analysis – середовища навчання, учнів і завдань навчання
- Design – складання плану розробки педагогічної діяльності
- Development – розробка педагогічної діяльності
- Implementation – впровадження проєкту
- Evaluation – оцінка роботи учнів і ефективності даного проєкту.

Ці фази, «ADDIE», працюють за принципом замкнутого кола і повинні постійно повторюватися, щоб привести до поліпшення процесу. Можна, і часто доцільно, скорочувати фази педагогічного дизайну, але це слід робити тільки після аналізу потреб учнів. Процес «ADDIE» особливо важливий при розробці дистанційного навчання, коли викладач і студенти мають мало особистих контактів, або не мають їх зовсім.

Користь моделей педагогічного дизайну полягає в тому, що вони виконують функції комунікаційних інструментів. Моделі педагогічного дизайну дозволяють індивідуальним розробникам і мультидисциплінарним командам користуватися одними і тими ж термінами і здійснювати пов'язані процеси.

Педагогічний дизайн (за визначенням О.Ю. Уварова) – це зведене в систему використання знань (принципів) про ефективну навчальну роботу (учіння і навчання) в процесі проєктування, розробки, оцінки і використання навчальних матеріалів.

Прийнято виділяти в процесі педагогічного дизайну п'ять послідовних стадій:

1. аналіз потреби у навчанні, постановка цілей і задач і визначення бажаних результатів;

2. планування стилю оформлення;
3. безпосереднє створення на основі дизайнерських проєктів;
4. реалізація створених навчальних матеріалів у процесі навчання;
5. оцінка ефективності матеріалів, які піддаються перевірці і за потреби коректуються.

Педагогічний дизайн як діяльність зі створення ефективних і результативних освітніх ресурсів і навчальних матеріалів ґрунтується на певних принципах. Найбільш загальними й основними є наступні принципи педагогічного дизайну:

- принцип індивідуалізації;
- принцип мультимедійного представлення інформації;
- принцип системності;
- принцип естетичності;
- принцип інтерактивності;
- принцип ергономічності.

Тобто, сутність педагогічного дизайну полягає в тому, що за визначеними заздалегідь завданнями і поставленою метою педагогічний дизайнер, на якого перетворюється викладач, розробляє найбільш ефективні засоби і форми навчання.

З М І С Т

Бондаренко В. В. Современная архитектурная среда и её формирование	3
Бондаренко Б. К. Принципові підходи до вирішення традиційного японського інтер'єру та їх переусвідомлення в сучасній архітектурно-дизайнерській теорії	6
Босий І. М. Композиційна побудова форми меблів-трансформерів. Загальні аспекти морфології об'єктів	10
Брижаченко Н. С. Поняття «інтерактивність» та визначення терміну «інтерактивний інтер'єр»	12
Ван Чжаохуй. Принципиальные подходы к решению жилых интерьеров в традиционной китайской культуре	15
Граніна Н.В., Ємельянова Л.В. Значення перспективи в професійній освіті художників і дизайнерів	17
Долуда А.А., Вишневський В.Й. Судова мистецтвознавча експертиза	21
Ісмайлова М. С. Особливості формування типографіки конструктивізму у дизайні поліграфічної рекламної продукції в Росії у 1920-х рр.	24
Корнєв А. Ю., Хлестова А. В. Сучасний виставковий простір: проблеми, завдання, перспективи	27
Ларионова А. А. Фортепианное исполнительство 30-50-х годов. Московская пианистическая школа. Яков Флиер	29
Литвинюк Л. К. Шрифт як формотворча одиниця при створенні логотипів для мистецьких закладів	41
Малик Т.В. Специфика, основные направления и тенденции развития украинского авторского ковра (на примере изделий из собрания Харьковского художественного музея)	42
Мироненко Н. Г., Новосьолова А.В. Складові елементи побудови інтер'єрів торгівельних приміщень брендových компаній	46
Олексієнко А. М. «Арт-ландшафти» — побудова чи оформлення ? (на прикладі проектних рішень студентів спеціалізації «Дизайн інтер'єру» ХДАДМ).	49
Осадча О. А. Номінативний аспект в інтерпретації біблійних мотивів та образів в художній практиці вітчизняних майстрів кінця ХХ – початку ХХІ ст.	52
Підлісна О.В. Інтеграція навчальних дисциплін як умова формування основних професійних компетенцій дизайнерів інтер'єру	55
Пригодін М. Д. Методика формування проєктувальних умінь майбутніх учителів технологій дизайну.	58
Рашевська А. А. Українська народна ікона козацької доби в контексті розвитку духовності в сучасній художній освіті	60
Самойлік-Васильєва В. В. Іконопис Івана Їжакевича в Макаріївському храмі в Києві	62

Семейкина Н. Н. Гуманитарный цикл в подготовке специалистов в сфере культуры	66
Смоляр О. Монументально-декоративне мистецтво в оформленні дизайну інтер'єрів готелю «Київ» м. Києва 1970-х – 1980-х років.	68
Степаненко О. О. Підходи реорганізації промислових інтер'єрів за принципом збільшення ступеню втручання в первісний вигляд об'єкту.	71
Супрун О. Д. Фотографічні серії. Фоторепортаж	74
Токар М. І. Художнє оформлення творів для дітей Володимира Рутківського (видавництво А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА)	78
Хворостенко Л. В. Особливості викладання САД-технологій для дизайнерів інтер'єру	80
Хрисанфова Д. В. Интеллектуально-семантическое прочтение натюрморта. Путешествие вещей	81
Чадаєва К. Ю. Теорія і практика використання інформаційних технологій у вищій школі.	82
Чурсін О. В. Нові грані Чугуївського Міжнародного пленеру.	86
Шауліс К. К. Японська гравюра укійо-е та її зв'язок з формуванням екологічного плаката	88
Шауліс С. О. Сегмент як формотворча одиниця сучасної скульптури	90
Шеверницька Н. М., Кузнецова В. М. Сутність процесу педагогічного дизайну у ВНЗ	91

Наукове видання

Всеукраїнська наукова конференція професорсько-
викладацького складу ХДАДМ
за підсумками роботи 2015/2016 навчального року

17 травня 2016 р.

Свідоцтво про внесення до держ. реєстру суб'єкта видав. справи
ДК №860 від 20.03.2002р.

Оригінал-макет підготовлено в редакційно-видавничому відділі ХДАДМ
Комп'ютерна верстка Мастерова Ю.Р.

Підп. до друку 30.05.2016. Формат 60x80 1/16. Папір: друк. Друк: ризограф.
Ум. друк. арк. 6.00. Тираж 100 прим.
ХДАДМ, Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
Україна, 61002, Харків-2, вул. Мистецтв, 8.
Надруковано у типографії ХДАДМ
61002, м. Харків, вул. Мистецтв, 8.