

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

**ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ
ПРОФЕСОРСЬКО-ВИКЛАДАЦЬКОГО СКЛАДУ
І СТУДЕНТІВ ХДАДМ**

ЗА ПІДСУМКАМИ РОБОТИ 2016/2017 НАВЧАЛЬНОГО РОКУ

17 травня 2017 р.

Харків 2017

Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2016/2017 навчального року // Збірник статей. 17 травня 2017 р., ХДАДМ. – Харків, 2017. – 292 с.

(Укр., рос, англ., нім. 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: editor2016@ukr.net.

Редакційна колегія:

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

**ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ
ПРОФЕСОРСЬКО-ВИКЛАДАЦЬКОГО СКЛАДУ ХДАДМ
за підсумками роботи 2016/2017 навчального року**

Азаркін О.О.

ст. викладач кафедри живопису, ХДАДМ

**РОЛЬ НАТЮРМОРТУ В НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ
(ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ В УЧБОВОМУ ПРОЦЕСІ)**

В будь-якому художньому учбовому закладі, натюрморти складають значну частину програми з живопису. На базі натюрморту відбувається знайомство з вимогами композиції, з методами трактування форми, з проблемами кольору. Учбовий натюрморт може бути сюжетний, чи ні. Яким він повинен бути — кожний учбовий заклад вирішує по-своєму. Компонувати сюжетний натюрморт важко, тому що його спочатку замислити, побачити, знайти. Окрім цього, літературна частина може в деякій мірі відволікти увагу учня від задач, котрі на початку навчання мають бути першочерговими: форми та кольору.

Робота над постановками — те ж мистецтво; вона продовжується не одну годину, а іноді і не один день. В аудиторії зазвичай ставлять п'ять — шість натюрмортів. Деякі натюрморти доводиться переробляти: чи занадто складний, чи строкато, чи недостатній зв'язок між окремими частинами натюрморту. Чи виявляється, що два натюрморти близькі по колориту. Деякі натюрморти виграють, якщо їх повернути від світла, або перенести на бокове освітлення, так, щоб краще була виявлена форма. Звичайно, поняття “в прямому освітленні” і “в боковому освітленні” не дуже точно - з різних місць і освітлення буде різним. Натюрморти частіш за всього ставлять на рівні звичайного стола. Але іноді їх різко опускають чи піднімають до рівня очей стоячої людини. Це вносить різноманітність в сприйняття і в композицію. Вирішуються різні першочергові учбові задачі: передача об'єму, чи передача простору. Основи композиції закладені в самій постановці. Потім її можливо бути трактувати так, чи інакше, але перше композиційне бачення дає той, хто ставить натюрморт. О композиції думає художник, коли ставить натюрморт переважно по вертикалі, чи по горизонталі. Але частіше за всього доводиться думати о кольорі, тому що “колерит” — основа дисципліни “живопис”. Заради кольору ми намагаємося спочатку ставити натюрморти в прямому освітленні, щоб зіставлення локальних кольорів не руйнувалися світлотінню, щоб колір був найбільш зрозумілим.

Заняття починають зазвичай з більш легких та вдячних для зображення контрастних постановок, з густих насичених кольорів і невеликої кількості речей, різних за розміром, формою, та положенню у просторі. Згодом, ставлять натюрморти, які зближені за кольором, що набагато важче писати, чи світлі, чи яскраві, багатокольорові, однокольорові тощо. Підбирають різні матеріали і фактури. Багато уваги приділяють драпіровкам, спочатку гладким, потім візерунчастим. Кількість речей в натюрморті згодом збільшується, загальний розмір натюрмортів також. Вводяться гіпсові голови, торси,

барельєфи. Не помиляючись можливо передбачити, що головним недоліком початківців виявиться невміння цільно бачити, роздробленість, кольорова і тональна неузгодженість. Вимога точної передачі великих кольорових відносин буде супроводжувати заняття на всіх подальших курсах. Поняття “постановка ока” значить майже те ж саме, що і «цілісне бачення». Тобто потрібно бачити кольори в загальній супідрядності, а не намагатися копіювати кожний колір окремо. Загальним недоліком буває також недбале відношення до форми, чи поганий малюнок в живопису. Окрім якостей, які притаманні для усіх початківців зустрічаються і індивідуальні: деякі учні бачать більш об’ємно, інші — більш площинно. Одні добре розуміються в тональних відносинах, інші легко уловлюють відтінки кольору, а тону як би не помічають. Викладач, звичайно, пояснює задачу кожної постановки, але і сам студент може багато побачити, якщо навчиться широко дивитись на постановку та на етюд, не опираючись очима в одну крапку, а оцінюючи увесь етюд в цілому.

Коли учні вибирають натюрморт і становлять у конкретному місці мольберт, вже цій вибір багато вирішує в майбутньому етюді. Щоб написати натюрморт, треба стати на такій відстані від нього, щоб увесь натюрморт поміщався в полі зору. Приблизно кажучи, відстань до натури повинна бути не менш, ніж її подвійний розмір. Дуже далеко також не слід ставати, тому що речі втрачають об’єм, ваговитість, кольорову насиченість. Дуже корисно буває відставити етюд подальше від себе і ближче до натури, та подивитись, наскільки велика між ними різниця. Перенести мольберт неважко. Користь від такої перевірки безперечна. Проте учні її уникають. Їм здається, що таким чином робота ставиться напоказ, і усі звернуть на неї критичну увагу. І студент до дір протирає папір, але не наважиться відсунути її на середину аудиторії. Але як тільки робота опиниться на потрібному відстані, автор сам помітить і зрозуміє хоча б частину своїх помилок, що незрівнянно більш цінно того, якщо про те ж саме скаже йому викладач. Художники знають, як важко неупереджено побачити свою роботу. Прибігають до різних засобів: дивляться в дзеркало, перевертають роботу. Крім того, від тривалої роботи очі втомлюються, художник не помічає в картині, помилок. Недостатньо, якщо викладач вкаже на помилки. Учень нічого не зможе виправити, поки сам їх не побачить. На це в основному і націлена робота викладача з учнями. Найбільш важка задача студента — навчитися, не тільки дивитися, але і бачити.

Азаркин О.О.

ст. преподаватель кафедры живописи, ХДАДМ

УЧЕБНЫЕ ЗАДАЧИ В ПЛЕНЭРНОЙ ЖИВОПИСИ (ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ)

Особенность работы на пленэре состоит, прежде всего, в передаче многообразия солнечного освещения и воздушной среды. Это требует быстрого письма мазками техникой «а la prima». Начиная работать на пленэре, первые дни необходимо сделать много коротких этюдов по одному сеансу. Мотивы для начала брать простые, не перегруженные деталями. Стараться работать быстро и энергично, чтобы почувствовать новую среду и «освежить пали-

тру», работать более яркими красками, почувствовать солнечный свет и воздушную среду, как говорят художники, «расписаться». Постепенно усложнять задачи. В любом случае прежде всего надо заботиться о выразительном композиционном решении этюда, заострять внимание на главном, стремясь отобразить самое существенное в природе, передать её настроение. Начинающим художникам лучше сразу постараться покрыть краской все части картона, не оставлять светлой поверхности грунта, которая бы мешала целостно видеть все отношения в этюде. Очень важно попасть в общий тон этюда. В зависимости от освещения природы самое светлое и самое плотное в ней будет разной силы, и надо попасть в эти соотношения тона. Здесь возникают следующие трудности.

Во-первых, диапазон между самым светлым в природе, например, белой стеной дома, освещённой солнцем, и самым тёмным – чёрным бархатом в глубокой тени во много раз превышает диапазон между самым светлым на нашей палитре (предположим, чистые белила) и самым тёмным (предположим, чёрная кость жжена). Нам никогда не удастся найти красочную смесь абсолютно сходную с цветом в природе. Возможности палитры природы бесконечно богаче нашей палитры. К счастью, живопись, передаёт реальность вне зависимости от тех условий освещения, в которых находится картина. Как известно отличие цветов по тону, насыщенности, степени светлоты и теплоты называют цветовыми отношениями. Равенством цветовых отношений и достигается сходство изображения и природы. Цельность изображения достигается не только правильно найденным соотношением цветов, но и выделением в изображении главного, подчинением частного общему. Если такие конкретные задачи ставить в краткосрочных этюдах, то учебно-творческий процесс будет особенно увлекательным, осмысленным, и довольно скоро можно будет заметить ощутимый рост студента.

К пейзажу лучше приступать, пройдя основательную школу натюрморта, она даёт отличную возможность изучать цветовые отношения предметов, передавать их материальность, фактуру. Это не значит, что на природу следует выходить лишь тогда, когда всем этим в совершенстве овладеешь. Кстати, и натюрморт можно перенести на открытый воздух: положить скатерть, кувшин, огурец, чёрный хлеб... И писать уже с особенностями пленэра. Работая красками на пленэре, нужно почувствовать природу в воздушной среде пленэра и научиться передавать цвет, как совокупность, мозаику рефлексов, так как они более сильно выражены на природе, чем в мастерской. Все предметы, отражая, рассеивают свет, одни больше, другие меньше. Игра света и рефлексов видна на предметах, поверхность которых хорошо отражает свет. Особенно выразительно видна игра рефлексов на белых предметах, отражающих почти весь падающий световой поток. Поэтому в постановках на пленэре желательно выбирать более светлые тона. Все темные предметы отражают только часть падающего на них светового потока, поэтому рефлексы на них менее ясны.

На пленэре сложность работы заключается в том что, говоря словами Делакрау, «в сущности, нет теней вообще, есть только рефлексы». При работе в мастерской мы можем передать форму предметов светотенью, не обращая особого внимания на рефлексы. Но если мы увлечемся одними рефлексами

на пленэре, то потеряем форму предмета, его локальный цвет. На пленэре полезно ставить постановки при различных освещенных: нужно поставить постановку, освещенную солнцем, и постановку, расположенную против света. Эти два этюда заставляют изображать натуру различными методами. В первом случае постановка освещена солнцем, форма лепится ясно, на ней есть все: свет, тень, полутень и рефлексы. Во втором случае эта же натура находится против света.

Еще необходимо выполнить работу при вечернем освещении. При работе над постановкой при вечернем освещении нужно обратить внимание на то, что вечернее освещение меняет цвет предметов, заставляет их светиться, закигая горячие цвета. Цвет предметов становится бронзовым и золотистым, тени синеют. Вечернее освещение сближает краски освещенных предметов. Работа над постановкой при вечернем освещении требует более плотных цветовых отношений. В этой работе совершенно иная палитра и другая тональность, чем в постановках, написанных утром или днем. Нужно развивать у студентов умение видеть сюжеты натюрмортов в окружающей жизни. От этого любая учебная работа приобретёт совершенно другое звучание.

Азаркіна М. А.

*ст. викладач. кафедри образотворчого мистецтва,
ХНПУ імені Г. С. Сковороди*

РЕАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ В ТЕХНІЦІ ОЛІЙНОГО ЖИВОПИСУ. ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ

Усі художні матеріали, на яких пише художник: фарби, лаки, ґрунтована основа – повинні служити побудові такої фактури фарбового шару, яка найбільш виразно виконує живописно-пластичні завдання, що стоять перед митцем.

Кожен метод роботи олійними фарбами впливає з поставлених естетичних вимог, філософських і наукових поглядів і навіть є продиктованим практичною та економічною необхідністю свого часу. Так, наприклад, використання полотна як основи сприяло поширенню італійського методу живопису. Фламандський, або графічний, метод вимагав ідеально гладкої основи – дошки. Вона давала можливість детально проробити натуру.

Таке живописно-пластичне завдання витікало із бажання відтворити найменші дрібниці довколишнього середовища, і фламандський метод як найкраще давав змогу реалізувати на картинній площині детальне зображення природи. Італійський живописний метод, який змінив фламандський, стає вираженням нового світогляду своєї епохи. Пастозний живопис, з його нерівною фактурою змушує світло грати на багатьох поверхнях, що його віддзеркалює, наповнено передає повітряне середовище. І в цьому неперевершеними майстрами стають імпресіоністи.

Реальне життя, життєві враження, ідеї, якими переймаються суспільство, формують художні концепції та завдання. Мистецтво шукає мову свого часу. А це потребує і нової організації матеріалів, і нової техніки живопису. Та незважаючи на це, окремі визначні художники і навіть цілі школи для вирішення своїх мистецьких завдань, використовували технічні системи колишніх епох.

Перебуваючи у пошуках нових технічних можливостей, художник при цьому повинен дбати про те, щоб його твори якомога довше зберігалися. Він повинен знати властивості матеріалів, які він використовує в роботі.

Яким же чином можна оволодіти технікою живопису? У XIV – XVII столітті художники виховувалися в майстернях відомих майстрів, які підбирали собі учнів і працювали з ними пліч-о-пліч. Учні переймали багатий досвід, залучалися до всіх тонкощів роботи живописної майстерності. Основний принцип такої школи – єдність художніх концепцій і технічних знань, а метод навчання – «роби, як я», тобто – як учитель, що працює поруч з тобою. Головним у підготовці художника було оволодіння ремеслом.

Із заснуванням художніх академій, або академій витончених мистецтв, суттєво змінився і метод підготовки художників. Головним завданням стає виховання художника як митця. Ремісництво вже розглядалося як небезпечна перешкода творчості. Майстерністю і ремеслом живопису учень оволодівав, копіюючи твори великих майстрів. Учитель був уже не єдиним прикладом для учня, а скоріше посередником в тлумаченні оригіналу. Копіювання або дослідження великих зразків мистецтва минулого впроваджувалося не тільки на першому етапі навчання. Кращі випускники Петербурзької академії мистецтв вирушали за кордон у Італію, Францію, щоб продовжити освіту.

Копіювання творів живопису було одночасно і вивченням мистецтва в цілому. Воно розкривало не тільки техніку, але й закони мистецтва. Навряд чи можливо знайти будь-яку галузь наукової або творчої діяльності людини, де дослідження великих досягнень минулого ставало б на заваді митцю.

Таким чином досвід і вивчення побудови картини, внутрішнього розташування шарів і причин можливих пошкоджень наводять на висновок: стійкість живописного твору залежить не тільки від якості використовуваних фарб, але і від усіх елементів картини. І тільки в тому випадку, коли всіх шарів картини технічно бездоганні можна очікувати, що картина буде стійкою за часом.

Більдер Н.Т.

ст. викладач кафедри ГД, ХДАДМ

ОРГАНІЗАЦІЯ ПРОЕКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН»

Поява нових можливостей і форм виконання проектів привела до усвідомлення виняткового значення організаційних заходів і зміни вимог до організації проектної діяльності дизайнерів. Молоді люди, які прагнуть отримати дизайнерську освіту, керуються самими різними мотивами, серед них – потреба в самореалізації, реалізація соціального сценарію, підвищення рівня професійної компетентності і оволодіння навичками проектування власного майбутнього. Підготовка дизайнерів в системі вищої освіти України передбачає, що студент вчиться творчо і системно підходити до вирішення конкретних професійних завдань, пов'язаних з організацією проектної діяльності.

Організація навчального процесу на кафедрі графічного дизайну харківської державної академії дизайну і мистецтв за науковою тематикою: «Графічний дизайн України як засіб формування громадянської свідомості» передбачає не тільки професійну підготовку студентів, але й створення умов для реалізація особистісного потенціалу, чому сприяє вивчення дисципліни «Організація проектної діяльності в дизайні». Мета дисципліни, яку вивчають у восьмому (весняному) семестрі на четвертому курсі підготовки «бакалаврів», у останньому семестрі перед захистом кваліфікаційного проекту – формування системного методичного підходу до проектної діяльності формування високої проектної культури. Серед завдань дисципліни: засвоєння ролі грамотної організації проектної діяльності для ефективного вирішення дизайнерських завдань різної складності; вивчення основ і методів планування етапів майбутнього проекту; вивчення основ тайм менеджменту в проектній дизайнерській діяльності; набуття навичок формування і формулювання завдань для індивідуальної і спільної проектної діяльності; застосування інноваційних креативних технологій та методик для створення і вдосконалення творчих ідей; набуття навичок підготовки готового проекту для ефективної презентації (в тому числі, замовнику).

Аналіз останніх публікацій показав, що у багатьох художніх навчальних закладах України впроваджено викладання основ проектної діяльності за авторськими програмами для студентів освітніх рівнів бакалавр, магістр. У більшості навчальних закладів системи вищої художньої освіти організація проектної діяльності вивчають, як найменше, з третього курсу (п'ятий семестр). Майже три роки студенті здійснюють навчальну і проектну діяльність за моделями, які вони засвоїли на попередніх етапах навчання. Шкільною програмою у більшості закладів (окрім спеціалізованих) не передбачено викладання окремих дисциплін по оволодіння навичками організації власної діяльності (самоменеджмент). Студенту-дизайнеру, для здійснення ефективної проектної діяльності необхідно володіти методами планування і контролю своєї діяльності [4]. У сучасному словнику української мови визначено метод (від греч. *methodos* – шлях, спосіб дослідження, навчання, викладання) – сукупність прийомів і операцій пізнання і практичного перетворення дійсності; спосіб досягнення певних результатів в пізнанні і практиці. Будь-який метод – це спосіб, сукупність прийомів, доцільних дій, спрямованих на оптимізацію процесу по досягненню конкретної мети [3]. Оволодіння сукупністю прийомів – завдання пропедевтики (греч. *propaideio* – упереджаю) яка займає особливе місце на початковому етапі будь-якого навчання. Будучи своєрідним профільним предметом – «введенням у науку» – вона сприяє освоєнню знань і навичок. Марина Лоншакова вважає, що цілі і завдання пропедевтики – активізувати творчий потенціал проектувальника, розвиваючи його образно-емоційне сприйняття, культуру і чуття, і служити творчим інструментарієм для вирішення проектних завдань [1]. Традиційно, при організації навчального процесу студентів дизайнерських спеціальностей, прийнято вважати, що пропедевтика – це наука про композиційні основи художнього проектування і на формальних елементах вводить в курс естетичної організації, необхідної для успішної проектної

діяльності. Але це, на наш погляд, дуже вузьке тлумачення терміну: пропедевтикою у філософії часто називається дисципліна, яка повинна попереджати вивчення конкретних наук як спеціальних галузей знання.

Ю. Фалькович розрізняє поняття «ввідний» і «пропедевтичний курс» (ПК): ПК спрямований на попереднє вивчення нової учбової дисципліни за допомогою систематизації вже наявних знань на доступному методологічному рівні, тоді як «Введення в спеціальність» і «Ввідний курс» спрямовані на створення нової фундаментальної теоретичної основи для подальшого вивчення предмета; ПК ініціює, тобто будить мотивацію і формує готовність реалізувати отримані знання, уміння, навички в процесі навчання, «Ввідний курс» здійснює подальший розвиток вже наявної мотивації [2].

Аналіз навчальної діяльності студентів під час проектної практики і в процесі виконання ними завдань самостійної роботи по проведенню перед проектних досліджень, формулюванню альтернативних концепцій, опису та обґрунтуванню проектних рішень показав, що у частини студентів виникають проблеми при плануванні і здійсненні навчальної діяльності, а саме – труднощі на рівні прийомів і операцій.

З метою виявлення шляхів підвищення ефективності проектної діяльності, на початку вивчення дисципліни «Організація проектної діяльності в дизайні» у четвертому семестрі 2016-2017 навчального року, серед студентів 4 курсу спеціалізації ГД було проведено дослідження само сприйняття рівня спів залежностей, само актуалізації, схильності до активного способу життя, особливостей робочого стилю і мотивації досягнення мети. В опитування прийняли участь 35 студентів. За результатами вхідного діагностування, у відповідності до цілей і завдань вивчення дисципліни, під час самостійної роботи були, за авторською програмою, проведені тренінги, спрямовані на: оволодіння навичками тайм менеджменту; команду утворення; формування особистого робочого стилю. Тренер-стажист – студентка 5 курсу кафедри психології МАУП О. Ходаревська. Під час навчання протягом семестру особливу увагу було приділено формуванню навичок самоменеджменту і оволодінню сучасним інструментарієм організації проектної діяльності.

За результатами вихідного діагностування наприкінці семестру було зафіксовано позитивну динаміку показників само актуалізації і мотивації досягнень. Змін у схильності студентів до споглядального або активного способу життя не зафіксовано, що цілком природно – спосіб життя – стійка риса особистості.

Аналіз результатів навчальної діяльності студентів і дані, отримані в результаті обстеження, дозволяють дійти висновків: викладання дисципліни «Організація проектної діяльності в дизайні» доцільно розпочинати з перших років навчання у харківській державній академії дизайну і мистецтв як «вхідний», пропедевтичний, курс. Оволодіння навичками організації власної навчальної і проектної діяльності на рівні операцій сприятиме виробленню власного стилю самонавчання, в ході трансформації об'єктивного знання в особовий, тобто «знання з розумінням», формуванню позитивного образу «Я», почуття успішності виконання навчальних завдань і підвищенню ефективності дизайн-діяльності.

Література:

1. Лоншакова, М. М. Пропедевтика как универсальное средство и основа в системе художественного проектирования [Электронный ресурс] / М.М. Лоншакова // Архитектон: известия вузов. – 2012. – №38 Приложение. – URL: http://archvuz.ru/2012_22/93
2. Фалькович Ю. В. Пропедевтический курс как педагогическое условие развития профессиональной компетенции студентов. / Ю.В. Фалькович // Молодой ученый. — 2011. — №5. Т.2. — С. 168-171. [электронный ресурс], режим доступа: <https://moluch.ru/archive/28/3201/>, свободный, назв. с экрана.
3. Философия: энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. – М.: Гардарики, 2004. – 1072 с.
4. Хортон П. Искусство проектной культуры. /П. Хортон, пер. с англ. – М.: Норма-Инфра-М. – 2004. – 220 с.

Більдер Н.Т.

ст. викладач кафедри СГД, ХДАДМ

ДИСКУРС САМОСПРИЙНЯТТЯ СТУДЕНТАМИ ХДАДМ УЧЕБОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПРИ ВИВЧЕННІ ДИСЦИПЛІНИ «ПСИХОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ»

На сьогодні актуальні питання підготовки студентів вищих художніх навчальних закладів України до активного творчого життя, створення умов для самоактуалізації потребують нових, креативних підходів для організації навчального процесу, вивчення психології творчості і особливостей формування художньо обдарованої особистості в процесі опанування вищою художньою освітою. Розгляд особливостей само сприйняття студентами учебової діяльності проводиться в ході реалізації науково-дослідної теми «Соціально-гуманітарний дискурс у системі художньої комунікації».

Аналіз останніх досліджень і публікацій показав, що в гуманітарних науках, що узяли на озброєння так звані якісні методи дослідження, одно з пріоритетних місць займає дискурс-аналіз.

І. Т.Касавін стверджує: «...использование дискурс-анализа расширяет пред метные и методологические границы психологии и представляет собой, по всей видимости, шаг на пути к исследованию реального человека и его психики в естественных условиях» [2].

Різноманіття спеціально наукових підходів, які істотним чином пов'язані з поняттям дискурсу, в основному розділяють ідеї конструктивізму. Американські психологи Дж. Шоттер і К. Джерджен пишуть: «...социальный конструктивизм озвучил палитру таких новых проблем, как социальное конструирование личностной идентичности [7].

Творчі здібності людини припускають повне розкриття його індивідуальності через риси, одні з яких потрібно враховувати, інші — виховувати, а треті — розвивати в творчій діяльності.

Навчання в художньому вищому навчальному закладі — це постійний прилив нового досвіду, інформації, яка засвоюється в ході символізації, уяви та судження, що стимулює розвиток особистості. Підсумком роботи когнітивних функцій стає безліч нових способів розуміння своєї взаємодії зі світом, індивід стає більш складним і індивідуалізованим, це відбувається завдяки процесу психологічного зростання.

У масовій свідомості традиційно ототожнюють поняття «творча» і «художньо обдарована» особистість і, традиційно студенти мистецьких навчальних закладів позиціонують себе як «творчих особистостей», незалежно від результатів діяльності, а стандартні методи опитування змушують дослідника використати систему понять, яка може частково, а то і повністю, не співпадати з системою понять респондента. Аналітики дискурсу досліджували безліч ситуацій, в яких люди приймають рішення, розраховують шанси на успіх своїх дій, пред'являють звинувачення і несуть відповідальність.

Зіткнення з реальністю при оцінці навчальної діяльності з фахових дисциплін (композиція, рисунок, живопис, проектування) і дисциплін вільного вибору, таких, як «Психологія творчості», провокує прояви внутрішнього особистісного конфлікту. Між тим, завдання дисципліни — допомогти студентам пробудити і реалізувати творчі завдання, які є присутніми в кожній людині, але пригнічуються необхідністю адаптації до стандартних умов і вимог.

На думку В. Ротенберга творчість — це різновид пошукової активності. У визначення пошукової активності входить обмовка, що це може бути і діяльність, спрямована на зміну відношення до ситуації. Один з критеріїв рівня креативності – надситуативна активність – здатність суб'єкта підніматися над рівнем вимог ситуації, ставити цілі, надмірні з точки зору початкового завдання [4].

Михай Чиксенміхай вважає, що в підході до творчості, в традиційному його розумінні – не все зводиться до проблеми обдарованості, здатності. Дуже велику роль грає і мотивація, і загальний склад особи, і загальне відношення до життя, що ми можемо примудритися отримувати задоволення від власного життя, але задоволення, саме по собі не приходить, воно є породженням наших власних осмислених зусиль. Одно з умов творчої діяльності – треба, щоб область роботи дуже подобалася незалежно від обставин і нагород [5].

Ю. Орлов переконаний в тому, що якщо у минулому вихователі насильством залучали нас до культури, примусом залучали нас до справ – вони з творчих перетворювалися на вид захисно-оборонної поведінки, яка може дати єдине задоволення, – примітивне задоволення позбавлення від страху, тривоги і страждання: «...если учеба или труд являются для меня деятельностью избавления от неприятностей, то от меня трудно ожидать творческого подхода и наслаждения учебой и трудом» [3].

В експериментах Хоппе (школа К.Левіна) показано, що на ефективність діяльності впливають рівень домагань особистості (прагнення до досягнення мети тієї міри складності, на яку людина вважає себе здатним) і афект неадекватності [6].

Мета роботи – окреслити коло питань соціального конструювання особової ідентичності і описати результати дослідження самосприйняття студентами ХДАДМ учбової діяльності при вивченні дисципліни «Психологія творчості».

Студентам 3 курсу факультету «Образотворче мистецтво» всіх спеціалізацій і студентам спеціалізації РСМЖ (факультет ДС) в ході вивчення дисципліни «Психологія творчості» у шостому семестрі 3 курсу, було запро-

поновано виконання контрольної роботи (виконується під час самостійної роботи) у формі монореферату. Для вивчення запропоновано перелік текстів наукових праць з психології творчості (20 позицій), різного обсягу тексту і, суб'єктивно, рівня «складності». Вибір текстів для написання контрольної роботи – вільний. На початку семестру студентам надано методичні вказівки по написанню роботи, критерії само оцінювання учбової діяльності.

Методичні вказівки було створено з урахуванням рекомендацій Тимоти Голві [1], який сформулював умови отримання задоволення в процесі діяльності, зокрема – «відключення оцінки» і само сприйняття роботи як гри, в якій були: прості і зрозумілі правила (методичні вказівки); контроль ситуації (студенти самі обирають текст регулюють темп виконання завдання); швидкий результат (самооцінювання результатів навчальної діяльності).

Аналіз результатів навчальної діяльності показав: основний критерій вибору наукового видання для вивчення – обсяг! 14 студентів (36%) обрали твір Дж. Родари «Грамматика фантазии» (70 сторінок...) – 1 місце. Рейтинг вибору: В. Ротенберг «Образ «Я» и поведение» 6 студентів (15%) 2 місце; 3 місце А. Лазарус «Мысленным взором» 5 студентів (13%); 4 місце – Ф. Зимбардо «Застенчивость» 4 студента (10%); 5 місце поділили А. Адлер «Наука жить» і К. Леонгард «Акцентуированные личности» – по 3 студента (8%+8%). Один студент (3%) обрав для вивчення М. Чиксентмихайя «Поток»...

При самооцінці 12 студентів (31%) неадекватно зависили оцінку учбової діяльності; 5 (13%) – неадекватно занижили оцінку; у 16 студентів (41%) оцінка співпала з оцінкою викладача. 4 студента (10%) проігнорували вимоги «методичних вказівок» – список використаних джерел містив 2-3 позиції; 2 студенти (5%) сдали на перевірку роботи після оговореного терміну і отримали мінімальну оцінку.

Неадекватна самооцінка навчальної діяльності, ігнорування критеріїв оцінювання, ігнорування правил форматування тексту і дотримання вимог стандартів складення бібліографічного опису, правил цитування – непрямі ознаки вираженої актуалізації захисних механізмів особистості, неадекватного рівня домагань і проявів афекту неадекватності.

Отримані результати обстеження є показниками для проведення корекційних заходів, зокрема, формування навичок самооцінювання, самоактуалізації і цілеутворення.

На цьому етапі дослідження не ставилося завдання отримання статистично достовірних даних. Також, важливо сказати, що результати емпіричних досліджень є актуальними на конкретній вибірці, і для більш докладного вивчення планується проведення подальшого розширеного вивчення само-сприйняття студентами ХДАДМ учбової і професійної діяльності.

Література:

1. Голви У. Тимоти Работа как внутренняя игра: Фокус, ОБУЧЕНИЕ, удовольствие и мобильность на рабочем месте /Е. ТимотиГолви: Пер. с англ. – М.: Альпина бизнес Букс, 2005. – 252 с.
2. Касавин Т. Дискурс-анализ и его применение в психологии /И.Т. Касавин [электронный ресурс], режим доступа: http://www.intelros.ru/pdf/disc_analiz_kasavin.

pdf, свободный, назв. с экрана

3. Орлов Ю. М. Восхождение к индивидуальности / Ю. М. Орлов — М.: Просвещение, 1991. — 287 с.
4. Ротенберг В. Творчество как поиск // в кн.: Сельченко К.В. Психология художественного творчества. — Минск, Харвест, 2008. — 480 с.
5. Чиксентмихайи Михайи Поток. Психология оптимального переживания / М. Чиксентмихайи; пер. с англ. — М, «Смысл», 2011. — 464 с.
6. R. van der Veer. Tamara Dembo's European Years: Working with Lewin and Buytendijk. // Journal of the History of Behavioral Sciences. 2000. Vol.36.
7. Shotter J., Gergen K. Series blurb // Sarbin T.R., Kitsuse J.I. (eds). Constructing the Social. L.: Sage, 1994.

Ван Мінь

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, аспірант

КУЛЬТУРНО-ХОУДЖНЯ СПАДЩИНА ДУНЬХУАНА ТА ЕТАПИ ЇЇ ВИВЧЕННЯ

Комплекс Дуньхуана займає особливе місце серед численних буддійських пам'яток Китаю. Традиція відносить його створення до 366 р. – часів династії Ранньої Цинь, коли завдяки праці ченця Лецзуня в скелі була висічена перша печера. Справу продовжив чаньський наставник Фалян, який «прийшов зі сходу», а також інші діячі буддизму. В результаті практично безперервного храмового будівництва протягом приблизно однієї тисячі років, до династії Юань включно, в головному монастирі дуньхуанського комплексу Могао було створено близько 492 печер, які прикрашали фрески та скульптури. Настінні розписи покривають площу понад 45 тисяч кв. м., а кількість круглої скульптури перевищує більше 2400 статуй. Дані цифри свідчать лише про збережені та зафіксовані об'єкти, хоча спочатку їх було набагато більше. Це відбулося внаслідок того що скарби Дуньхуана зазнали систематичного вилучення та вивезення за кордон у якості культурних цінностей, а також руйнувань за воєнні часи та повстання другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. У художньому відношенні спадщина Дуньхуана поєднує багато різних культурних традицій Середньовіччя, які в загальному вигляді презентують унікальний і динамічний художній стиль. При значній техніко-технологічній єдності у виготовленні скульптур, що було обумовлено, вочевидь, природними факторами, важливо відзначити суттєву різноманітність в оформленні та стилістиці настінних розписів. Це дозволяє простежити хронологію пам'яток і виділити різні художні школи, у тому числі зовнішнього походження.

Мистецтво Дуньхуан пов'язано з Великим шовковим шляхом, за маршрутами якого і здійснювалися основні культурні впливи. Зокрема, рання, здебільшого монохромна, скульптура, в якій основна увага приділялася зображенню ликов, і меншою мірою – пропорціям тіла, виготовлялася за індійськими зразками. Слід відзначити стилістичний вплив еллінізованого мистецтва Гандхари та індійської школи Магхура. З Дуньхуаном пов'язаний і розвиток тюркської художньої творчості і власне китайського (ханського) мистецтва, яке було принесено з внутрішніх районів Середньої держави. Комплекси Дуньхуана дозволяють здійснити порівняльний аналіз статуарних

пам'ятників і зразків настінного живопису, сюжети і семантика яких мають свою специфіку, суттєву для вивчення традиційного світогляду як древніх тюрків, так і їх нащадків. Поліхромна скульптура з Могао здебільшого відноситься до правління династії Тан. Тоді вона не тільки використовується в оформленні печерних храмів, але й широко поширюється у складі похоронного інвентарю. Також завершується китаїзація образів: в одязі та рисах обличчя.

Сучасний бурхливий етап досліджень спадщини Дуньхуана обумовлений ходом всієї попередньої історії. З утвердженням в Китаї нової імперії Цин в 1644 р. Дуньхуан все більше втрачає своє значення, і його святі буддійські місця поступово приходять в занепад. Увага до цієї спадщини час від часу виникає впродовж всього XIX ст. (Сюй Сун, 1820; Сюй Найгу, 1831), але до кінця 1870-х рр. ця пам'ятка залишалася поза контекстом мистецької історії та наукової гуманітаристики. Все змінилося з 1879 р. з початком європейських досліджень Дуньхуана після експедиції з Австро-Угорської імперії (експедиція Б.Сеченьї). Але справжній дослідницький бум почався після відкриття даоським ченцем схованки з манускриптами у 1900 р.

Наступні європейські дослідники почали вивозити документи і пам'ятки у різні країни світу: до Великої Британії (експедиція А. Стейна, 1907, 1914), Франції (експедиція П. Пеллі, 1908), Японії (експедиція К. Отан, 1911) і Росії (експедиція С. Ольденбурга, 1914-15). Придбання та поширення манускриптів Дуньхуана було частиною масштабного процесу колоніального освоєння Центральної та Східної Азії – подій, які радикально змінилися в Китаї і на Заході. Протидія китайської влади проти процесу вивезення і розосередження надбання Дуньхуана почалася ще у 1909 р. Ця ситуація призвела до того, що розтаскування по всьому світові фрагментів дуньхуанської культури дали новий поштовх до розвитку нових галузей дослідження, пов'язаних із середньовічним Китаєм і Центральною Азією: від популярної літератури і релігійних практик до лінгвістики, кодикології та історії мистецтв. Величезна кількість виявленого матеріалу також привела до створення окремої області, відомої під назвою досліджень Дуньхуана (Dunhuang xue). Цей термін набув поширення в Японії і Китаї з 1960-х рр. Такий бурхливий інтерес до спадщини Дуньхуана на початку XX ст. вплинув на її розвиток як галузі міжнародних досліджень. Вчені з різних країн внесли значний внесок в цю область у вигляді різноманітних каталогів, книг і статей, опублікованих на відповідних мовах. Хоча в останні десятиліття Китай поступово зайняв домінуюче місце в цій сфері, дослідження Дуньхуана залишається міжнародною сферою. Це сталося і за рахунок того, що рукописи і пам'ятки мистецтва стають все більш доступні дослідникам. Здобуття економічного процвітання Китаю, а також зміна супутньої політики і відкритість сприяли тому що вчені з материкового Китаю тепер можуть подорожувати за кордон для відвідування і вивчення основних європейських колекцій. Зріст відкритості цієї спадщини здійснюється і завдяки тому, що зображення рукописів, скульптур і фресок стають доступними в друкованих та цифрових формах. Зокрема, оцифровку матеріалів Дуньхуана багато в чому забезпечують такі філантропічні фонди як Фонд Ендрю У. Меллона, Фонд Гетті і Фонд міжнародної наукової допомоги Чан Цзин-Куо.

В результаті цих зусиль вчені можуть отримати доступ до кольорових зображень розписів, шовкових картин, банерів і рукописів через мережу Інтернет. Один з найбільш важливих таких ресурсів надається Міжнародним проектом Дуньхуан (IDP; idp.bl.uk) на сайті Британської бібліотеки, веб-сайт якої, поряд зі своїми партнерськими установами по всьому світу, пропонує близько півмільйона зображень рукописів і артефактів, зібраних з Дуньхуана і інших сайтів в Центральній Азії. З моменту свого створення в 1995 р. одним з координаційних центрів проекту було цифрове возз'єднання розсіяного по світові вмісту сховища печер та його поширення для академічної спільноти. Іншими важливими онлайн-джерелами є цифрова бібліотека Artstor (artstor.org), яка пропонує високоякісні масштабовані зображення мистецтва Дуньхуана і манускрипти в меншій мірі. Крім того, цифрова бібліотека на сайті Національної бібліотеки Франції (BnF; gallica.bnf.fr) включає в себе оцифровані зображення всієї колекції пелліотських рукописів Дуньхуана в зручній для користувача формі.

До цього дня дослідження Дуньхуана залишаються динамічною та надихаючою галуззю, яка складається з великої міжнародної групи вчених. Щороку численні міжнародні конференції проходять в Китаї, Японії, Європі і США для обміну плодами нових досліджень. Кілька академічних періодичних видань спеціально присвячені Дуньхуану. Через століття після відкриття печер і рукописів з величезним масивом пам'яток писемності і художніх творів, фресок і скульптур цей комплекс продовжує стимулювати наукові дослідження і буде робити це і в майбутньому.

Література:

1. Fraser, S. E. *Performing the Visual: The Practice of Buddhist Wall Painting in China and Central Asia*, 618–960 / Sarah Elizabeth Fraser. – Stanford, 2003. – 400 p.
2. Whitfield, R., Whitfield, S., Agnew N. *Cave Temples of Mogao at Dunhuang: Art and History on the Silk Road* / Roderick Whitfield, Susan Whitfield, Neville Agnew. Second Edition. – Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2015. – 160 p.
3. Whitfield, R., Farrer A. *Caves of the Thousand Buddhas : Chinese Art from the Silk Route* / Roderick Whitfield and Anne Farrer. – New York : George Braziller, 1990. – 208 p.

Ген Чиж Жун

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, аспірант

ПОЕТИКА ЖІНОЧОГО ПОРТРЕТА В КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ НА ПРИКЛАДІ ХУДОЖНЬОГО РУХУ «СІЛЬСЬКИЙ РЕАЛІЗМ»

На межі 1970-х – 1980-х рр. в китайському живописі виникає яскраве явище «Сільський реалізм». Поряд з іншими течіями цього часу, такими як «Зірки», «Живопис шрамів» і ін., цей рух став реакцією на тиск авторитарного режиму Мао Цзедуна і культурної революції, з якого китайське суспільство виходило різними шляхами. Шлях прихильників «Сільського реалізму» був менш протестним в ідейному і формальному відношенні. Його послідовники зверталися до теми життя провінції та сільського побуту, користуючись традиціями реалістичного мистецтва. Вони виводять на перший план, який раніше відводився вождям і героям революції, особи селян. Крім сюжетики

повсякденності, а також прагнення передати психологізм людей, що живуть поколіннями в селі, степи та горах, майстри «Сільського реалізму» вирішували і суто живописні: колористичні та образні завдання.

Хоча поетика китайського села і єднала їх творчість, у кожного була своя тема, стилістика і авторський погляд на «людину землі». По-різному вирішували митці і жіночі образи, звертаючись до теми самотності і суворості життя, дитинства, молодості, материнства і старості, зв'язку з землею, навколишньою природою і традиціями. Найбільш яскраві та показові представники цього руху Ло Чжунлі 罗中立, Чжань Цзяньцзюнь 詹建俊, Чень Даньцін 陈丹青, Ай Сюань 艾軒, Ван Шен-ли 王勝利 і ін.

Першому з них, Ло Чжунлі (нар. 1948) належить програмна робота «Батько» (1980), яка стала символом усього руху. Гігантський портрет голови старого в тюрбані захоплює увагу і емоції глядача. З полотна дивиться темно-коричнева, ізжарена палочим сонцем і глибокими зморшками особа похилого віку з потрісканими губами і зламаними зубами. В руках із слідами ран на пальцях старий стискає керамічну чашу. Майже фотореалістичне трактування виснаженого обличчя, яке пильно дивиться на глядача, віддзеркалює загальний тип образу старого, в якому китайці дізнаються «свого батька», що несе важкий тягар життя. Цей образ замінив канонізований десятиріччями портрет вождя, вражаючи емоції і серце китайського народу.

Жіночі образи різною мірою повторюють цей тип стоїчної людини села. Хоча художник далі не використовує такий тип портрета, який виходить за рамки полотна, і прибігає лише до обрізання фігури знизу, його персонажі виділяються на тлі епічного, пустельного і природного пейзажу. Незрідка він закутує їх в теплий одяг, відвертаючи погляд в бік або в далечінь, що підсилює споглядальність і заглибленість в нескінченний простір. Суворість навколишнього життя підкреслена тим, що жінки закутані в хустки і кожухи. Епічність пейзажу майстер передає далекими планами, зображенням фігур в отворах дверей або на тлі свого житла. Типовою темою для нього та інших митців, особливо тих, хто звертався до тибетського життя, стає зображення маленьких дітей на спинах старших сестер, які в умовах нелегкого побуту були змушені стежити за молодшими («Дитина на спині дівчинки», 1986). Такий сюжет відкриває і новий ракурс теми з відображенням поневірян і стійкості, особливої породи і загартування людей, дітей та дорослих, які виростили в цих умовах. Стримана палітра, графічність і фактурність надає матеріальність і вишуканість. Згодом манера митця змінюється, йдучи від ранньої естетики руху. Автор привносить експресію і мажорність, насичує палітру яскравими кольорами. В наповнений сонцем пейзаж включається оголена натура, повна життєвої сили, жіночої зрілості і натхнення («Літо», 2005).

Найближча до Ло Чжунлі творчість Ай Сюань (нар. 1947), твори якого візнаються по характерному сюжету. Це образ дівчинки з розпущеним волоссям в овечому кожусі на тлі засніжених долин. Її погляд спрямований на глядача або вдалину («Вітер з долини», 1988). Незрідка автор вводить пейзажний антураж – дерев'яний паркан або гористі скелі, у яких стоїть

героїня («Тибетські дівчата – страдниці, що співають далеко», 1991). Вони символічно розмежовують простір дома від безмежної дали, перед якою художник часто поміщає зображення собаки, однієї або двох овець. Постає дівчинки і тварини підсилює тему самотності та відчуженості. Інший тип жіночого портрета – образ в інтер'єрі у закритого вікна. Він замало відрізняється від плернерних портретів. Його героїні сплять, спершись об стіл або підвіконня, задумливо кинувшись на глядача або відвернувши погляд від вікна. Це поезія смутку і печалі на тлі вічної зими в стані емоційно змучений героїні, яка чекає на тепло та світло («Дівчина біля вікна», 1985). Палітра митця також відображає скупі фарби Тибету, але вона насичена матеріальною фактурністю і широким тональним діапазоном від темного до сліпуче білого.

Стилістика обох художників близька естетиці китайського традиційного живопису «гохуа» з його графічністю, стриманою палітрою, зосередженістю на внутрішньому психологічному стані і споглядальності. Це відрізняє їх від іншого «співача Тибету» Чень Даньціна (нар. 1953), який у 1980-х рр. створив серію тибетських картин, а за суттю – жанрових сцен («Матері і діти», «Пастух», «Похід в місто» та ін.), де відчується вплив французьких барбізонців. Тут немає психологізму, скоріше милування побутом, родинним укладом і звичаями тибетських жінок, їх темпераментом і екзотичним виглядом.

В іншому ключі працювали з сільською темою ще два вищезгаданих представника цього руху, Чжань Цзяньцзюнь (нар. 1931) і Ван Шен-ли (нар. 1951), які орієнтувалися на європейську школу плернерного олійного живопису. Це зближує їх з іншим полюсом китайського мистецтва – традицією «сіанхуа» («заморським», західноєвропейським живописом). Їх твори сповнені чистих фарб, яскравих емоцій і сонця, а юні дівчатка і жінки – щастям, добробутом та натхненням. Вони молоді й енергійні. У цій експресії вже немає нудьги і душевного болю. Але на цьому схожість художників закінчується.

Чжань Цзяньцзюнь, як досвідчений митець, увібравший в себе всю міць академічного вишкіла і офіційного мистецтва (він ще писав образи Мао Цзедуна і героїчні картини), виходить в широкий експеримент, де несамовито шукає себе в різних жанрах і стилях, в т.ч. в рішеннях жіночих образів. Його улюблений формат – це ростова або зрізана нижче колін жіноча фігура на тлі монументального пейзажу: гір, полів, засніжених рівнин або моря. Це жінка, яка проголошує молодість, пристрась, натхненність і свободу. Також відкриті, жіночні і гордовиті його оголені моделі, які успадковують академічну традицію («Роздум», 1980; «Відпочинок», 1983). Художник розробляє і тему материнства («Колискова», 1983), звертаючись також й до екзотичних, африканських образів («Мати», «Ганець» – обидві в 1982). Одним з ключових його творів є полотно «Дівчина в червоному» (1986), де зображена жінка в блузці, спідниці і обмотаній навколо голови хустці. Вона вільно стоїть на засніженому фоні. Червоний колір її одягу виступає новим символом свободи і гідності, натомість канонічного для часів культурної революції кумачове-червоного кольору, якій домінував в офіційному пропагандистському мистецтві.

У порівнянні з ним Ван Шен-лі уявляється більш одноманітним. Його сільські образи – дівчата з кошками, овечками, кроликами тощо відрізняються постановочністю. Художник захоплюється завданнями фотографічного ефекту, передачею сонячного освітлення, йде в деталі та етнографізм. Разом з тим, він був одним з тих, хто віщував нову епоху фотореалізму в живописі.

Унікальність поетики жіночих образів в китайському живописі митців «Сільського реалізму» при всій різноманітності їх творчості полягає в тому, що вони звільняють жінку від соціально-політичного контексту, звертаючись до її внутрішнього світу. Вони виводять її в інший контекст – відкритої природи з її стихійністю, суворістю, споглядальністю, побутом та повсякденністю. Жіночі образи підкреслюють цей стан природи і виступають алегоріями смутку, праці, радості, свободи, надії тощо. Вони закріплюють традиції реалістичної школи китайського живопису, а також проголошують наступний етап його розвитку.

Література:

1. Анчуков С.В., Чжэндин Ляо. Эволюция реализма в изобразительном искусстве Китая на протяжении XX века [Текст] / С.В. Анчуков, Чжэндин Ляо // Научные проблемы гуманитарных исследований. – 2011. – Вып. 11. – С. 189-202.
2. Неглинская, М.А. Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения [Текст] / М.А. Неглинская // Общество и государство в Китае: сб. 40-й научной конференции (Ученые записки Отдела Китая ИВ РАН, вып. 2). – М., 2010. – С. 403-414.
3. Хао Сяо Хуа. Портрет в живописи Китая: становления, этапы развития, проблемы жанру в мистецтві XX ст. [Текст] / Хао Сяо Хуа. – Дисертація канд. наук: 17.00.05, Львів. нац. акад. мистецтв. – Львів, 2015. – 200 с.

Смельянова Л.В.

ст. викладач, каф. інженерно-технічних дисциплін, ХДАДМ

ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ ШИРОКОКУТНОЇ (ПАНОРАМНОЇ) ПЕРСПЕКТИВИ

Якщо задані два горизонтальних кола з центрами O_1 та O_2 , розташованими на прямій, паралельній картинній площині, то при побудові перспективи для кола з центром O_0 будуть спостерігатися периферійні спотворення, обумовлені нахилом вісей еліпсів (рис. 1).

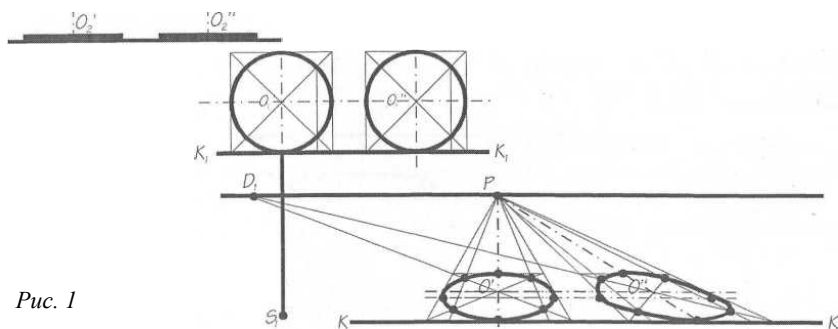


Рис. 1

Для запобігання периферійних спотворень використовується метод ширококутної (або панорамної) перспективи.

Обираємо апарат лінійної перспективи:

- лінія горизонту h ;
- положення картинної площини для першого об'єкту $K_1—K_1'$;
- головна точка картини P_1 ;
- визначення на головному промені P_1S_1 точки зору S_1 .

Побудову перспективи першого об'єкту проводимо згідно методики зображення перспективи кола (метод описаного квадрату).

Для побудови перспективи другого об'єкту необхідно виконати ряд побудов:

- з'єднати точку зору S_1 з серединою другого об'єкту точкою O_1 ;
- відкласти довжину відрізка P_1S_1 на S_1O_1 (« P_1 »);
- через точку P_1 провести перпендикуляр до S_1O_1 . Утворюється перетин з заданою картинною площиною (точка M_1).

Таким чином, утворилася ламана картинна площина. Побудова перспективи другого об'єкту провадиться відносно нової картинної площини $M_1—K_1'$ (рис. 2).

Викладений метод може бути використаний при зображенні декількох тіл обертання (посуд, колони, архітектурні деталі та ін.) рис. 3.

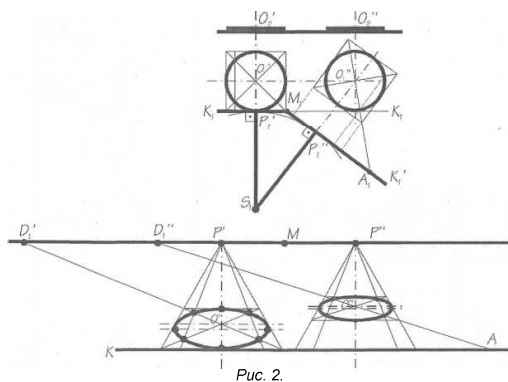


Рис. 2.

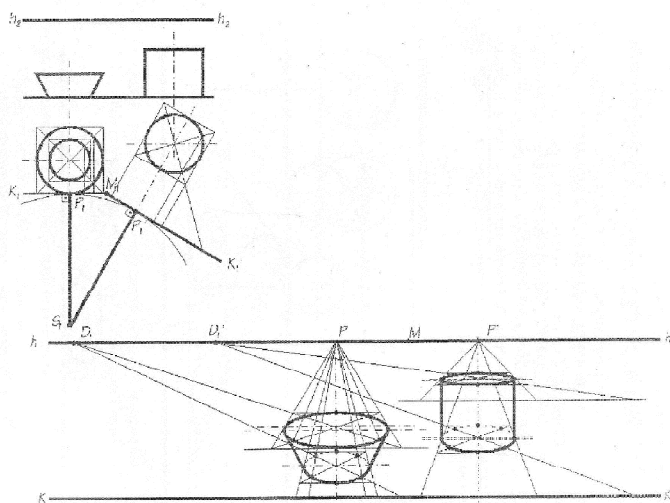


Рис. 3

Жердзіцький В.Є.

доцент кафедри живопису, ХДАДМ

ФАРБИ Й ІНСТРУМЕНТИ ДЛЯ ЖИВОПИСУ

В олійних фарбах сполучним є, звичайно, ляна, іноді горіхова і макова олія. Інші олії не застосовують, тому, що при висиханні вони не утворюють твердої кірки, чи випаровуються, не сохнуть.

Олійні фарби мають багато інших якостей: легко змішуються, можуть бути використані як густа і непрозора суміш – пастозна (корпусна), напівпастозна – з великою кількістю розчинника у фарбі, так і легка прозора суміш (лесирувальна). Велика кількість різних відтінків і особливостей кожної фарби в сумішах, розбілах, а також у сумішах з розбілами чорних фарб створюють найширшу палітру колірних відтінків і розмаїтість можливостей (застосування різної за структурою живописної кладки мазка, лісирувань, «протирань», фактури колірного шару й основи). Олійні фарби можна використовувати, не розчиняючи їх спеціальними розчинниками: № 2 (уайт-спірит), № 3 (чистий живичний скипидар), № 4 (пінне), а також із застосуванням у суміші з лаком для живопису чи вибіленою олією, і застосуванням трійника. Іноді для надання матовості живописному шару в розчинники можна додавати незначну кількість бджолиного воску.

Для складання сумішей і розташування фарб потрібна палітра. Серйозну роль має їх порядок розташування на палітрі. Єдиного порядку, прийнятого всіма художниками не існує. Кожен художник їх розташовує по-своєму, але завжди у визначеній звичній для себе системі. Фарби розташовують по краю, залишаючи середину вільною для сумішей. Кольори на палітрі можна розташовувати в різному порядку, наприклад: від темних до світлих, у наступній черговості: чорні, сині, зелені, коричневі, жовті, а білила по центру. Один з можливих варіантів може бути таким: спектральні кольори розташовуються праворуч, а земляні і чорні – ліворуч від білил. Існують і інші варіанти розташування фарб, наприклад по спектральному колу (за принципом подоби фарб): жовті фарби й охри, англійська червона і кадмії, кіноварі червоні і т.д. Потрібно пам'ятати, що розташовувати фарби слід завжди у визначеному порядку, щоб забезпечити технічну сторону роботи над етюдом, і зосередити увагу на рішенні живописних задач.

Процес виготовлення твору образотворчого мистецтва тісно пов'язано з палітрою фарб, пластичною, технічною і технологічною досконалістю роботи, будь-то живопис, графіка чи декоративне мистецтво.

Поряд з палітрою застосовують й інші інструменти для живопису. Для нанесення колірного шару на поверхню ґрунту, в першу чергу, необхідно назвати речі, якими з давніх часів користувалися художники – це пензлі для фарб, палітра, мастихін, шпатель та ін.

Кращі палітри виготовлялися з тонкої кленової, грушевої чи горіхової дошки. Палітра має різну товщину щоб зручно було тримати її на руці, і як правило, виготовляється з кленової чи березової фанери, іноді з білого пластику. За формою вона може бути з заокругленими кутами чи прямокутною, за розміром етюдника, її поверхню покривають лаком чи просочують олією,

щоб дерево не втягувало сполучне з фарби. Палітра з дошки, біля отвору пальця, має велику товщину, а до верхнього і лівого краю сильно тощає для легкості.

Палітру можна виготовити самостійно, застосувавши різні шаблони палітр і визначивши для себе найоптимальніший варіант форми, колірному тону і розміру. Для великих робіт доцільне застосування більш великих за розміром палітр, для дрібніших – можуть бути використані маленькі палітри.

Після роботи палітру необхідно чистити, особливо її середину, і витирати залишки фарби папером чи ганчіркою. Для зняття зайвої фарби використовується мастихін, гнучкий лопато видний ніж, чи м'який шпатель з косим чи прямим зрізом. Мастихін вживається і для накладення фарб на полотно, для надання визначеної глянцевої фактури мазка, чи зняття зайвої фарби з поверхні полотна. Мастихіном віртуозно користувалося багато художників, деякі взагалі не пишуть пензлями, а працюють тільки мастихіном (окремі роботи Туржанського, Петровичева, Бурачека та ін.), але для початківців такий спосіб живопису не рекомендується.

Шпателем, як і мастихіном, можна наносити фарбу, але більш універсальним інструментом буде пензель, що дає найбільш широкі можливості нанесення колірному шару на поверхню ґрунту.

Пензлі для живопису краще застосовувати з натуральної щетини і волосу. Після роботи пензель миють теплою водою з милом чи розріджувачем. Пензлі зі штучного волосу забирають мало фарби і не завжди доцільні для роботи. Гарні пензлі мають підібрану щетину і повертаються у вихідне положення після натискання на полотно.

Застосовуючи різні за розміром і формою пензлі, можна досягти розмаїтості і багатства нанесення фарб на полотно. Для живопису олією, на відміну від акварелі, використовується кілька пензлів від № 2 до № 12, окремо для червоних, зелених, темних та інших кольорів, а також для світлих і темних місць. Переважно користуються плоскими пензлями з щетини, а круглими краще прописувати тло і тіні. Старим уживаним пензлям можна за допомогою наждаку надавати потрібної форми, використовуючи їх для передачі яких-небудь особливих прийомів нанесення мазка. Пензлі можуть довго служити, якщо застосовувати до них правильний підхід. У наш час використовується велика кількість різних фарборозпилювачів, у деяких випадках можна їх застосовувати, але основним інструментом усе одно залишається пензель.

Для роботи і збереження живописних приладь використовуються етюдники, яких є достатня кількість за габаритними розмірами, цільовим призначенням для різних технік живопису (олія чи акварель). Існують малі етюдники для невеликих етюдів-начерків, і етюдники, які завдяки розкладним ніжкам є відразу і мольбертом, на який можна ставити невеликі полотна чи картон, з набором необхідних живописних матеріалів і приладь для живопису.

Для роботи в умовах пленеру, а також для невеликих робіт у майстерні доцільне використання етюдників на ніжках різних модифікацій. Для більш великих за розміром етюдів – переносні мольберти-триноги з алюмінію чи дерева, а також великі стаціонарні мольберти, які використовуються тільки в

умовах роботи в майстерні для великих полотен, існують і настільні варіанти мольбертів для невеликих робіт у домашніх умовах. Використання мольберта дає можливість розташовувати живописне зображення під різним нахилом і кутом до джерела світла.

На пленері в яскраву сонячну погоду часто застосовується спеціальний парасоль, який дає більш широкі можливості при виборі живописного мотиву. Етюдний парасоль має шарнір і дозволяє тримати живописне зображення в тіні, і завдяки чорній внутрішній стороні парасоля, рятує етюд від гарячих рефлексів, наближаючи світлове середовище до умов сприйняття світла в інтер'єрі.

Художники можуть використовувати й інші пристосування для роботи на пленері чи в майстерні.

Котляр Є.О.

*канд. мистецтвознавства,
професор кафедри «Монументальний живопис», ХДАДМ*

ВИСТАВКОВІ ПРОЕКТИ З СИНАГОГАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ В УКРАЇНІ: ДОСВІД ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Розписи синагог є сьогодні маловідомою та майже стертою частиною єврейської художньої культури, без якої неможливо уявити світ східноєвропейського єврейства в донацистський період. Якщо позначити на карті сучасної України відомі синагоги з розписами, які коли-небудь тут знаходилися – а в часі це, як мінімум, два з половиною століття, з кінця XVII ст. по 40-і рр. XX ст., то ми нарахуємо не менше півсотні об'єктів. Виходячи з чисельності євреїв та поширенні традиції розписів синагог протягом багатьох століть, можна припустити, що це число було більше в рази, хоча ми можемо судити про це лише побічно. У багатьох містах і містечках перебувало кілька десятків синагог і молитовень, частина з яких мала настінні розписи, як у Львові чи Чернівцях, про що збереглися свідчення і артефакти. Переважна кількість дерев'яних та мурованих синагог з розписами була сконцентрована у Правобережжі та на Заході України і відносилася до колишніх територій Речі Посполитої, Австро-Угорщини, Румунії та ін. країн Східної Європи. Культурна своєрідність цих країн вплинула на регіональні особливості живописного оформлення синагог, які в цілому відповідали єдиній традиції.

Трагічні події XX ст., включаючи війни, Голокост, атеїзм, антисемітизм радянського режиму та халатне ставлення призвели до того, що сьогодні залишилося трохи більше десяти об'єктів, де різною мірою вцілів старий синагогальний живопис¹. Частина цих пам'яток знаходиться у жалюгідному стані і приречена на зникнення. Фактично, ми можемо налічити лише п'ять колишніх і діючих синагог, де ще можна побачити живописний ансамбль декорацій в найбільшій повноті. Всі вони відносяться до першої половини XX ст. і розташовані на землях Східної Галичини (Львів), Буковини (Чернівці, Новоселиця) та Закарпаття (Ужгород, Хуст).

¹ *Всі наведені далі синагоги з розписами, що збереглися в Україні, були обстежені автором особисто у період з 2003 по 2016 рр.*

Незважаючи на те, що сьогодні ми вже практично не можемо побачити це явище *in situ* та увияти його у загальнономистецькому та регіональному проявах, ще є можливість відтворити його в інших, виставкових формах, які мають цінність як творчі, наукові та освітні проекти. Чудовим матеріалом та інструментом для демонстрації цієї спадщини в такий спосіб є старі та сучасні фотографії синагогальних розписів разом з їх дослідженнями, гіпотезами і реконструкціями. Прикладом цього став проект «“Які ж гарні шатра твої, Якове...” Настінні розписи синагог Буковини». Він був здійснений у 2015-2016 рр. автором цієї публікації спільно з Чернівецьким музеєм історії та культури євреїв Буковини (керівник проекту Микола Кушнір) при науковій підтримці провідних ізраїльських фахівців д-ра Іллі Родова (Університет Бар-Ілан) і д-ра Володимира Левіна (Центр Єврейського мистецтва Єврейського університету в Єрусалимі). Ядром проекту стали дослідження та описи восьми синагог Буковини: по чотири на землях сучасної Румунії: в Сереті («Темплул Маре»), Радівцях («Темплул Маре»), Сучаві («Хевра Гмілат Хасадім») і Гура-Гуморі («Сінагога Маре»), а також України: в Чернівцях («Бейт Тфіла Беньямін», «Гройсе Шіл», «Хевра Тегілім») і Новоселиці («Нова велика синагога»). По кожному з об'єктів було складено комплект зі схемою програми розписів, фотореконструкції та описами дванадцяти найбільш показових сюжетів. Узагальнюючі статті дали можливість представити регіональну специфіку цієї традиції. Однією з головних новацій проекту стала розробка 2-D реконструкції програми розписів та фоторозгортки. Це дозволило зафіксувати і наочно увияти комплекси збережених розписів, а у деяких випадках, наприклад у руїні синагоги «Бейт Тегілім» в Чернівцях – реконструювати частину практично втраченого стінопису. Так, на основі збережених деталей розпису стелі були відтворені окремі елементи розпису, а через них – відновлено первісний вигляд живописного плафону. Накладення на нього втрачених фрагментів з використанням фотомонтажу та комп'ютерної графіки дозволило створити розгортку стелі таким чином, щоб глядач міг увияти його первісний вигляд і сучасний стан. Подібна робота з іншими елементами розпису уможливила графічне відтворення програми розписів за винятком тих сюжетів, які були втрачені повністю. Теж саме було зроблено з іншими синагогами, які також дійшли до нас з різним ступенем втрат первісного стінопису. Підсумком цієї праці став великий виставковий каталог [4] і пересувна виставка. Цей проект був представлений автором на науковому семінарі з питань дослідження, збереження та презентації синагогального живопису, який був організований Центром єврейського мистецтва Єврейського університету в Єрусалимі 14-16 вересня 2016 р. Перші глядачі побачили виставку восени 2016 р. у Чернівцях (галерея «Art-Sweet», 2-16.10) і Харкові (Єврейський культурний центр «Бейт-Дан», 20.10-3.11; Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 21-28.11). На початку весни 2017 р. виставка перемістилася до Києва (Музей історії Києва, 3-15.03) і в подальшому буде показана в інших містах України, а також в Румунії та Німеччині. Серед здобутків проекту відзначимо те, що вдалося дослідити, увияти та показати широкому глядачеві специфіку розписів буковинських синагог в контексті загальної традиції східноєвропейського синагогального малярства.

Цей досвід дає підстави замислитися про здійснення аналогічного проекту у Галичині. Вже зараз можна говорити про регіональні відмінності, пов'язані з впливом на східногалицький ареал віденської школи декоративного живопису. [2] На її основі виникла й львівська школа, з якої вийшли місцеві майстри, які розписували синагоги² [1:29,129,166-169.]. Стилістику цієї локальної традиції можна побачити у головному збереженому зразку – в розписах синагоги «Цорі Гілад» у Львові. Хоча сам оригінал був нещодавно втрачений, а живопис повністю переписаний у 2006-2007 рр., ми можемо з упевненістю говорити про його програму, іконографію і художню манеру. Розписи створив у 1936-му р. Максиміліан Кугель, художник, який належав до кола майстерні братів Флек. Ці майстри розписували синагоги по всій Галичині [1:390-391] і залишили по себе численні ескізи синагогальних декорацій, виконаних в характерній стилістиці. Ще одним важливим об'єктом, що доповнює регіональний контекст традиції, могли б стати частково розкриті розписи синагоги Якуба Гланзера у Львові³. Вона була споруджена в 1844 р., перебудовувалася у 1912 р. і, ймовірно, зазнала капітального оновлення після погрому 1918 р. [3:95-96] До цього ж часу можна віднести і анонімні, поки ще приховані під тинькою розписи. Споруда належить єврейській громаді, і на відміну від новоселицької синагоги ці розписи не потрібно нікуди переносити або піклуватися про подальшу долю будівлі. Розчищення живописного шару з наступною консервацією може дати цінні відомості про програму розписів і показати зв'язок цієї декорації з локальною традицією. Сюди ж можна віднести і збережені розписи синагоги в Бучачі, які також потребують розчищення, наукової фіксації і консервації при загальних зусиллях. Слід підкреслити, що створення такого проекту по Східній Галичині буде можливо тільки за умови розчищення розписів згаданих синагог, що на сьогодні уявляється не простим завданням. На жаль по інших регіонах України таку роботу зробити не вдасться через брак збережених артефактів.

Література:

1. Глембоцкая Г. Художники-евреи Львова первой трети XX века. Жизнь, творчество, судьба / Галина Глембоцкая. – Львов, 2015. – 464 с.
2. Котляр Е. Восточноевропейская традиция росписей синагог и ее региональные центры на исторических землях Украины. К постановке проблемы / Е. Котляр // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків: ХДАДМ, 2010. – № 8 (Сходознавчі студії. Вип. 3 «Єврейське мистецтво і український контекст. Обрії традиційної художньої культури»). – С. 76-84.
3. Синагоги України: Вісник інституту Укрзахідпроектреставрації. – Львів, 1998. – № 9. – 180 с.
4. «Які ж гарні шатра твої, Якове...». Настінні розписи синагог Буковини. Каталог виставки / упор. М. Кушнір, Є. Котляр, А. Ямчук. – Чернівці-Київ: Чернівецький музей історії та культури євреїв Буковини, Дух і літера, 2016. – 172 с., 133 іл. (українською та англійською мовами).

² Серед них брати Флек, Зигмунт Бальк, Ерно Ерб, Максиміліан Кугель та ін.

³ Всі наведені далі синагоги з розписами, що збереглися в Україні, були обстежені автором особисто у період з 2003 по 2016 рр.

Ларионова А.А.

*ассистент-стажер,
Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского*

ИСПОЛНЕНИЕ КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЙ И.С. БАХА НА ФОРТЕПИАНО (ПАРТИТА РЕ МАЖОР)

*«...Та, что живёт в веках, всегда преломляется
сквозь призму времени, принимая на себя
его отблески; чем значительнее и глубже
произведение тем больше возможностей
предоставляет оно для своего истолкования»*

Яков Мильштейн.

В инструментальном творчестве великого немецкого композитора И.С. Баха одно из главных мест принадлежит клавирным сочинениям. В большинстве своём это — чисто светские произведения, не зависящие от духовной тематики или исполнения в церкви. Хотя по музыкальному тематизму и характеру образов в целом есть сближение пьес для клавира с духовными кантатами и интонационный строй отдельных прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» порой соприкасается с характерными интонациями из «страстей» религиозно-легендарного сюжета в страданиях о смерти Христа. Однако, даже в произведениях очень крупного масштаба, клавирные сочинения не только современников, но и самого Баха, не могли воплотить глубокие и сложные концепции «страстей» и мессы си минор.

Клавирная музыка на переломе стилей XVII и XVIII веков испытывала все сложности этого времени, продвигаясь вперёд, не порывала со старым в направлениях французской и итальянской школ. Существовая в камерной обстановке домашнего, салонного и придворного концерта, клавирные сочинения испытывали влияние оперного театра и продолжающегося развития импровизационных полифонических форм. Одновременно набирали силу кристаллизация Сюиты, циклическая Соната, Увертюра, инструментальный Концерт. Взаимодействием всех выразительных средств своего искусства, сохраняя основные грани между областями и жанрами музыкального творчества, И. Бах достиг высшего предела и в клавирных сочинениях.

Клавирная музыка Баха, так называемые «фортепианные произведения», представляют для пианиста весьма трудную задачу, целью которой является воссоздание того звучания, которое и предполагал сам композитор. Только при серьёзном подходе к изучению и самом строгом беспристрастном анализе клавирных произведений можно приблизиться к пониманию стиля, характера, эмоциональной контрастности, склада речи, широты замысла, степени выразительности, инструментальной принадлежности каждого конкретного, написанного в эпоху барокко, баховского сочинения.

Играть «фортепианные произведения» И.С. Баха в его стиле — это значит постоянно искать «вмонтированные» им в клавирные пьесы указания и ориентиры стилистически верной интерпретации и на основании этого творить темп, динамику, артикуляцию, выявлять опущенные им исполнительские указания крещендо и диминуэндо, находить нужную аппликатуру и метрономически верный пульс музыкального движения.

Нужно помнить, что законы прежнего исполнения баховской клавирной музыки в наше время полностью не восстановлены. Исполнителю-пианисту приходится на время стать исследователем изучаемого сочинения, осознать художественность намерений композитора, используя знание инструментов, для которых Бах писал, с помощью этого достичь истинного понимания содержания пьесы, т.е. той дозировки и демонстрации «романтической» чувствительности, если она есть, рассеивания трудностей при создании верного баховского стиля на фортепиано.

Восьмидесяти лет после смерти Баха оказалось достаточно, чтобы полностью растерять все знания музыки барокко и принципов её исполнения. Восстановленного из утерянного материала от Ф. Мендельсона (1829) и до А. Швейцера, Э. Бодки, А. Майкапара, Л. Ройзмана и др. ещё недостаточно для профессионально грамотной интерпретации. Нужна тщательная проработка клавирного сочинения самим инструменталистом. На этом пути у пианиста возникают определённые сложности: трудность прочтения голого текста манускрипта; «экономность в рукописях», не способствующая разделению достоверных фактов и основывающихся на личном толковании; постоянное «опущение» исполнительских указаний темпа, динамики, артикуляции; отсутствие авторских рекомендаций (например, в итальянском стиле; в стиле Менуэта и т.д.), а также скудность материала по исполнительской практике той эпохи в музыкальных трактатах, доказывающая существование написанного свода правил, передававшихся как устная традиция от одного поколения музыкантов к другому и обеспечивающих высокий уровень развития клавирного мастерства эпохи.

И.С. Бах не мог предположить, что после его смерти сочинения для клавесина и клавикорда будут звучать лишь на фортепиано. Но в нескольких пьесах всё же есть некоторые «подсказки» великого кантора. Пианисту следует внимательно ознакомиться с тремя пьесами (авторскими подсказками) для «клавесина с двумя клавиатурами», снабжёнными также копулой, позволяющей всем комплектам струн звучать одновременно. К «подсказке», помимо этих пьес — Итальянского концерта, Французской увертюры, Гольдберг-вариаций — можно отнести и баховское *alla breve*, указывающее на мышление инструменталиста полутактами, а не ускоренное движение (темп) музыки.

В истории исполнения клавирной музыки Баха «фортепианные произведения» вызвали жаркие дискуссии на протяжении многих лет. Главные их темы — принадлежность конкретных сочинений определённому инструменту (клавесин, клавикорд, орган) и возможность качественной его интерпретации на фортепиано. В этой связи необходимо совершить исторический экскурс по поводу клавирной музыки вообще, начиная от появления в литературе её терминов и заканчивая возможностями существования клавирных пьес (созданных в старину, для ушедших от широкого употребления инструментов) в современных условиях искусства.

Изначально, в XII веке, термин «клавир» обозначал слово клавиатура, т.е. совокупность в музыкальных инструментах рычагов (клавишей), основных частей клавишного механизма (*Clavier* — фр. Клавиатура). Поэтому

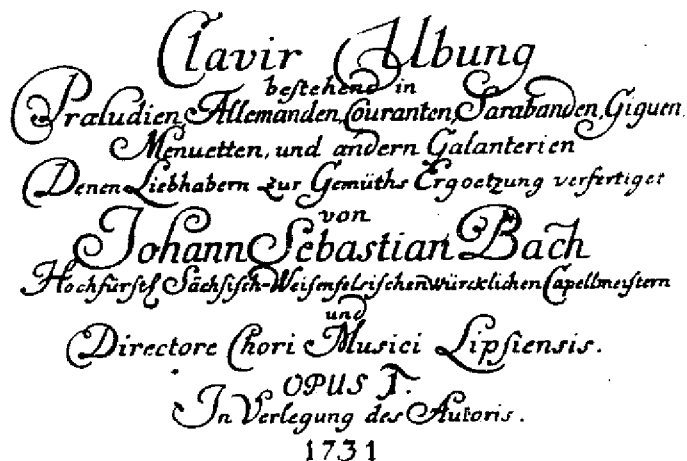
клавирные сочинения — это произведения, написанные «для инструмента с клавишами», т.е. органа, клавикорда, клавесина. Отсюда слово *Clavier* стало обозначать «клавишный инструмент», а в эпоху Баха употреблялось как общее наименование струнных — клавишных инструментов (всех трёх одновременно).

Но в 18 веке в Германии словом «Клавир» стали называть новый, изобретённый в Европе, четвёртый по счёту клавишный инструмент — фортепиано, который вначале обозначался как пианофорте (*pianoforte*). Возникли значительные лингвистические трудности с этим словом, а также путаница с названиями (Klavier, нем. — фортепиано). Так, «Хорошо темперированный клавир» Баха теперь понимали, например, как сборник, который композитор написал для фортепиано и только (?!), хотя всем известно, что этот инструмент Бах проигнорировал в своём творчестве как несовершенный.

В подтверждение вышесказанного имеется ещё пример — название первой части сборника клавирных Партит (BWV 828), где автор собственноручно в 1731 году написал: «*Clavier Ubung*, т.е. для «клавишных инструментов» (клавесин, клавикорд), и во второй части им были предложены пьесы для органа. Дальнейшее усовершенствование фортепиано не снимает этой проблемы, так как эпоху отрицать нельзя, «свет» и «тьма» от старинных клавишных инструментов должны непременно учитываться пианистом нашего сегодняшнего времени.

Партита Ре мажор

В 1731 году И. Бах приступает к осуществлению самого грандиозного из своих издательских проектов — публикации обширного труда, компедиума клавирных жанров и форм, четырёхчастной Антологии сочинений, где первая часть была представлена знаменитыми, общепризнанными среди профессионалов и любителей Партитами BWV 825-830 под названием «*Clavier Ubung*» («Клавирные упражнения»).



Титульный лист прижизненного издания Первой части сборника «*Clavier Übung*»

В построении сюитного цикла из шести партит первой части *Clavier Übung* Бахом было достигнуто наибольшее разнообразие и предложено индивидуальное решение в каждой из них. Одна из самых оригинальных образно-исполнительских трактовок представлена в Четвёртой партите (Ре мажор, BWV 828).

При первом ознакомлении с текстом, от Увертюры до Жиги, мы обнаруживаем традиционно приподнятый светлый характер Ре мажора, соответствующий духу данной Партиты. От пьесы к пьесе происходит смена настроений от задумчивого до безмятежно-праздничного, счастливого, радостного.

Уравновешенность частей цикла, соразмерность и стройность композиции, свобода и богатство фактуры (12, С. 69) резко отличает Четвёртую партиту от предыдущих партит. Новшеством в отношении расположения частей является введение нетрадиционной пьесы — Арии, помещённой перед Сарабандой, а не внутри «интермеццо», и обрамляющего Сарабанду Менуэта. Значительно расширен традиционно образный диапазон за счёт введения нетанцевального, свободно построенного Вступления перед Аллемандой. Если исключить утончённые Арию и Менуэт, то можно согласиться с Перри Ч.Х., что данная Партита «крупномасштабна, имеет более однородный вид, чем большинство этого типа» (32, С. 460), значительна и глубока по замыслу.

Ре мажорная партита открывается Увертюрой, по форме представляющей собою тип французской увертюры XVII века, который был использован композитором в сюитах (у Баха 1-я часть оркестровых сюит называлась Увертюрой) и симфониях (принцип его медленного вступления). Это величественно-патетическое медленное вступление, «интрада» (по Б. Яворскому), со взлетающими пассажами, торжественным пунктирным ритмом в первом разделе, переходящим в подвижную, энергичную фуигированную вторую часть — Allegro.

По масштабности Увертюра близка вступительной части Партиты № 7 (си минор, Французская увертюра) из второго сборника «*Clavier Übung*», а также XVI вариации (G-dur), открывающей вторую половину грандиозного цикла «Гольдберг-вариации». Но, в отличие от Французской увертюры (h-moll), в Четвёртой партите нет медленного заключения после быстрой части, которое также имеется в третьей и четвёртой Оркестровых сюитах И.С. Баха.

Первый раздел Увертюры — медленная Интродукция. В ней надо почувствовать стиль старинной французской увертюры, а затем верно отразить торжественность медленного вступления с его величавой патетикой и высочайшей ритмической устойчивостью в каждом такте, с максимальной полифонической ясностью и строгостью проведения голосов. Только при таком подходе можно добиться художественной убедительности в музыке клавирных увертюр эпохи Баха и Генделя.

Но есть ещё проблема, пожалуй, самая значительная при исполнении клавирного произведения на фортепиано. Это определение клавирного инструмента, для которого написана композитором данная пьеса. Задача не из простых. Но для постижения внутреннего духа сочинения атмосфера, которую здесь создаёт инструмент, очень важна. Так, при изучении различных типов клавирных произведений Баха выясняется, что каждое из них в своей структуре раскрывает идею инструментального предназначения. Техниче-

ский анализ Э. Бодки доказал, что клавирный стиль Баха совершеннее всех его предшественников, что существует различие между клавикордными и клавиесинными произведениями (24, С. 41), которое невозможно не заметить. Что верно выбранный инструмент для исполнения пьесы данного характера в каждом конкретном случае открывает возможность находить аналогию при воспроизведении других пьес, написанных Бахом.

Исходя из выводов видных теоретиков музыкально-исполнительского искусства 1-й половины XX в. (А. Швейцер, А Майкапар, Э. Бодки), а также тщательного анализа пианистом фактуры Четвёртой клавирной партии, становится ясно, что сочинение написано Бахом для клавиесина. Поэтому даже с первых тактов нотного текста вырисовывается ответ, какова именно должна быть динамика, темп, артикуляция при отражении замысла композитора, с какой интенсивностью и почему устремляются гаммы к мелодическим опорным пунктам построения музыки.

Темп Интродукции не обозначен Бахом. Но по характеру музыки (торжественность, величавость, патетичность) и её фактуре исполнителю можно сделать соответствующие выводы. Величественные, украшенные мордентами мелодические аккорды, способствующий музыкальному движению торжественный пунктирный ритм, взлетающие вверх, стремительные патетические тираты (пассажи), олицетворяющие ре- мажорный горделивый характер темпа — всё это можно обозначить как *Grave* или *Andante Maestoso*.

Ощущение степени тяжести, уровень торжественности Увертюры решают вопрос темпа в пользу второго указания — *Andante Maestoso* (в пер. с итал. — Спокойно величественно, Спокойно величаво, Спокойно торжественно). Такого указания темпа придерживается, например, К. Черни.

Хотя к темпу *Grave* (в пер. с франц. — важно, степенно, серьёзно, значительно) склонен, например, Л. Ройзман, подчёркивая его характер и величественные аккорды в довольно медленном темпе. Но важность музыки Интродукции больше не в тяжести, а в торжественности. Величественность, устремлённая «вперёд и ввысь(!)», присуща больше термину *Maestoso*, чем *Grave*. В этом суть черниевского указания, с которым можно согласиться.

В пользу такого темпа в Увертюре говорит и «дирижёрская» подсказка Баха *Alla breve*, когда темп не увеличивается, а характер движения и размер 4/4 ощущается полутактами и все без исключения элементы фактуры чётко просматриваются. Исходя из этого положения *Andante Maestoso* $\text{♩}^{\#}\text{♩}$ следует исполнять со скоростью движения $\text{♩} = 30-35$, если $\text{♩} = 60$, 69.

Проблема динамики Увертюры также тесно связана с выбором инструмента (клавиесин, с его тремя звуковыми уровнями). Поэтому, рассматривая *Urtext* Интродукции, мелодические аккорды в широчайшем расположении, пунктирный ритм с подчёркнуто спокойными восьмыми и шестнадцатыми нотами, пассажи тридцать вторых, переходящие от голоса к голосу и настойчиво ведущие к энергичному *Allegro*, приходим к выводу, что звучание фортепиано в Интродукции должно соответствовать уверенному F, т.е. многоголосному tutti на клавиесине.

Для художественно выразительного исполнения Интродукции на фортепиано большое значение имеет правильная артикуляция. Она предполагает

отчётливое произнесение мелодии на инструменте в соответствии с её смыслом и посредством применения различного туше (от *legatissimo* до *staccatissimo*). В баховских произведениях эпохи барокко обнаруживается очень мало артикуляционных обозначений. Со временем истинное значение терминов «артикуляция» и «фразировка» стало смешиваться, хотя фразировка — это всего лишь ясная передача фраз мелодии в музыкальном исполнении. Если в клавирной музыке поначалу лига была символом связной игры (*legato*), то в дальнейшем и в наше время она стала обозначать фразировку, показывая границы музыкальной мысли.

Проанализировав баховский подход к обозначению лиг в оркестровых (Гендель, Вивальди) и клавирных (Бах, Гендель) произведениях, а также несколько важных аутентичных лиг в Итальянском концерте и Гольдберг-вариациях (Тема; вар. 2, 5, 7 13, 15, 16, 20, 25, 30), мы считаем, что относительно артикуляционных штрихов в партите нужно подчиняться требованиям исполнительской практики баховского времени. Для этого использовать также скрипичные, оркестровые произведения, в которых Бах *расставил тысячу лиг и знаков staccato*.

Из трактатов баховского времени выясняется (К.Ф.Э. Бах, И. Кванц), что, уяснив истинное содержание пьесы и её аффект, пианист может сделать выводы не только относительно темпа, но и артикуляции. Он узнаёт, что следует исполнять слиганно, а что — *non legato*. Обычно оживлённость *Allegro* передаётся нотами *de-tache*, а нежность, грусть *Adagio* — широкими, слиганными нотами. И эти характерные черты *allegro* и *adagio* необходимо учитывать даже при отсутствии таких указаний в произведении, как в тех случаях, когда исполнитель ещё не пришёл к адекватному пониманию аффекта пьесы.

Для постижения содержания Интродукции и её аффекта, определения правильной манеры исполнения надо обратить внимание на то, какие здесь интервалы — тесные или широкие («прыгающие»). Тесные указывают на игру *legato*, широкие — обычно исполняются *non legato* или *staccato*. От этого также зависит степень экспрессивности пьесы. Ноты с точками и выдержанные ноты в интродукции говорят о серьёзности и патетике, а длительности в полтакта, на фоне которых бегут тридцать вторые ноты, рисуют пышность и *grandezza*. Преобладающий аффект обозначен в начале пьесы ремарками *Andante maestoso*, отражающими смысл музыки и тип исполнения (торжественно, величаво). Умение выразить этот аффект очень важно при исполнении Увертюры, и существенно для определения её правильной артикуляции.

Прояснить тайны артикуляции в Увертюре помогают сведения, полученные из «темповых ремарок» Ф. Куперена Великого и Марпуг — списка групп аффектов, которые может выразить музыка. Как и при анализе темпа, играющие важную роль аффекты выходят на первый план и активно влияют на артикуляцию.

В основе артикуляции Интродукции — *quasi legato*, шестнадцатые и восьмые в пунктирном ритме; тридцать вторые гамм *poco legato*; четверти — *tenuto*.

The image displays two systems of musical notation, each with a treble clef and a key signature of one flat. The first system contains six measures with the following labels: 'trillo', 'mordent', 'trillo mit mordent', 'cadence', 'doppelcadence', and 'idem.'. The second system contains six measures with the following labels: 'doppelcadence mit mordent', 'idem.', 'accent steigend', 'accent fallend', 'accent mit mordent', and 'accent mit trillo'. Each measure shows a specific musical ornament or technique applied to a melodic line.

Существенным моментом для понимания истинного духа Интродукции является и точное исполнение украшений. Л. Ландскоф доказал, что они передают как раз тот стиль, в котором, соответственно пожеланиям Баха, эти пьесы должны исполняться. Что касается орнаментики в Увертюре, она не составит трудности, для расшифровки её предлагается таблица И. Баха из «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха». По её указаниям все «короткие трели» («полутрели»), *Pralltrillen*, *Schneller*) начинать надо с верхнего вспомогательного звука. Апподжиатура должна исполняться (форшлагги) в соответствии с «её реально выписанной длительностью» (26, С. 29).

При исполнении мелизмов следует руководствоваться помещённой ниже таблицей, которую И.С. Бах вписал в «Нотную тетрадь Вильгельма Фридемана Баха».

Второй раздел Увертюры — это жизнерадостное, звонко фугированное *Allegro* 9/8, начинающееся с затакта, демонстрирующего внезапность волевого решения, когда с первых нот мажорного эпизода проявляется иной, чем в интродукции, характер. Помня о руководящих принципах исполнения баховских сочинений, указанных выше, а также о том мире фантазии, в котором в ту эпоху жило художественное воображение профессиональных исполнителей и «знатоков», пианист обязан проявить максимум выдержки, чтобы не увлечься слишком быстрым темпом и чрезмерно острым *staccato*, излишними акцентами на первых долях мотивов.

Темп *Allegro* по законам французской увертюры и с «поправкой на эпоху» должен быть таким, чтобы каждый из голосов (фуги) не потерял свою самостоятельность: чтобы он обновлялся как на общем содержании раздела, так и на самых быстрых нотах и пассажах, тогда *Allegro* не будет торопливым (а, например, *Adagio* — слишком затянутым). Главное же — это характер движения второго художественного образа увертюры. Пианисту надо не только уметь точно и ровно отразить такт, но и быть в состоянии готовности, исходя из самой пьесы, определить, какого она требует движения — медленного или более оживлённого. Поскольку слово «быстро», как и слово «медленно», в музыке имеют свои градации, то тип движения, настроение, которое

по замыслу должно быть выражено интерпретацией, невозможно в точности пояснить дополнительными ремарками (например, *allegro* — это весело, *adagio* — грустно, медленно) и описательными словами. Только сам пианист после раздумий обязан обнаружить настроение в фуге Аллегро и то, где он будет «искать», покажет — «знаток» он Баха или ещё «любитель», не рано ли взялся за изучение 4-й партиты, и сколько ещё широкого опыта и способности суждения понадобится ему для приобретения такого рода эрудиции!!!

При характере движения *Allegro*, единице движения ♩ , и в соответствии с доктриной Баха по теории аффектов «Одна пьеса — одно настроение», скорость движения во втором разделе, на наш взгляд, должна быть $\text{♩} = 92$, хотя есть и другие позиции учёных-музыковедов: К. Черни — $\text{♩} = 92$; Бишофа — $\text{♩} = 80$; Г. Келлера — $\text{♩} = 76$; Э. Бодки — $\text{♩} = 60$.

Значительное по масштабу и сложное по форме *Allegro* требует от пианиста чёткой, ясной артикуляции с учётом законов полифонического развития. По принципу артикуляции в пьесах аллегро наиболее вероятно исполнение *non legato* (соответствующее характеру и стилю музыки барокко) должно быть у восьмых от (фигурации по аккордовым звукам) больших интервалов. Четверти — *tenuto*; шестнадцатые — *quasi legato*. По всей орнаментике *Allegro* представлено пральтриллерами (в 9-ти т.т.) и апподжиатурой (т.т. 36, 40): правые начинать с верхнего звука, вторые — как указано в тексте.

В динамическом отношении музыкальный материал, исполняемый, на фортепиано, должен зависеть от анализа фактуры и возможного количества исполняемых регистров у клавиатура. Значимость музыкального материала, насыщенность фактуры интермедийными и тематическими фрагментами позволяют говорить о двух динамических уровнях P и F.

Allegro Увертюры — это блестящая концертная пьеса с художественно-выразительным и отчётливо-дикционным воспроизведением на фортепиано загадочно выющихся узоров мелодического рисунка голосов, ясно произносимых, грамотно сочетаемых и бережно завершаемых по воле гениального Баха. Его исполнение требует от пианиста необходимого чувства меры, для обретения естественного музыкального движения. *Allegro* завершает Увертюру как отражение настроения великодушного благородства. А согласно мнению Т. Ливановой (12, С. 69), французская «Увертюра в Четвёртой партите не вызывает никаких сомнений как центр тяжести в цикле».

Вторая часть партиты — *Allemanda*, по мнению многих исследователей, пожалуй, наиболее красивая и стилизованная из всех аллеманд Баха. Она как бы задумана «для сольной партии с basso continuo» (27, С. 197). Новые тенденции достигают в ней своего апогея. Характер изменяется так кардинально, что из конструктивной основы И. Я. Фробергера (1616-1667), т.е. первой части не только немецкой, но французской и итальянской танцевальных сюит, Аллеманда превратилась в настоящее Ариозо, которое можно сравнить лишь со второй частью Итальянского концерта Баха. Величественно, плавно разворачивается в ней мелодическая линия. Разнообразная (сольная партия) метрические фигуры в этой лирической арии — чередование триолей и дуолей шестнадцатых в сочетании с мелодическими ходами тридцать вторых. Очевидно сходство настроений и характера фактуры с некоторыми прелю-




диями из «Хорошо темперированного клавира» (A-dur, *fis mol*) господствует общий колорит спокойной грусти, человеческой печали, пронизывающий музыку от начала до конца. Следует также отметить в Аллеманде великолепные, выписанные автором мелодические обороты, являющиеся, по сути, расшифровками мелизматических знаков, исключаящие мельчайшую «романтичность». Они — нить к познанию искусства мелизматики.

Как цветистость изгибов архитектурных линий барокко резке контрастировала с Ренессансом, его стилем, такова была и роль, которую сыграли в музыке Баха мелодические украшения. Во времена Баха все знали, что упразднить украшения — это значит разрушить самую суть произведения искусства этого стиля, ибо в украшениях заключена истинная жизнь музыки.

Но было время распространения убеждения некоторых «авторитетов», что композиторы барокко выписывали свои украшения лишь для того, чтобы предохранить быстро замирающий звук клавесина от слишком скорого затухания, а так как на современном фортепиано этой опасности нет, то и многие редакторы стали советовать опустить значительную часть этих украшений как «временную одёжку», несущественную для понимания истинного духа этой музыки. Этот предрассудок был присущ даже издателям Баховского общества, утверждающих, что большинство мелизмов добавлено «не авторской рукой», и чем больше в рукописи украшений, тем больше сомнений в её аутентичности...

К счастью, справедливость восторжествовала. Людвиг Ландстоф, редактор уртекста, впервые доказал, что множество украшений точно передают как раз тот стиль, в котором эти пьесы — в соответствии с пожеланиями Баха — должны исполняться. Барокко с его мелодическими украшениями был не эпохой упадка, а естественной реакцией на Ренессанс.

В Аллеманде, как и во всей 4-й партите, мелизмы связывают и оживляют звуки, подчёркивают, акцентируют их. Они делают музыку привлекательной, возбуждают к ней наше большое внимание. Благодаря им усиливается выразительность. Без них самая прекрасная мелодия покажется пустой, самое ясное содержание — невыразительным, туманным.

Множество мелодических оборотов Аллеманды являются выписанными автором расшифровками мелизматических знаков, то и долгие форшлагги (апподжиатуры в одну , одну , одну ) и трели и нехарактерные расшифровки перечёркнутых мордентов. Обычные способы указаны самим Бахом в его «Таблице украшений» (см. выше). Примеры других решений в нашей Аллеманде: т.т. 3, 38, где перечёркнутый мордент выписан за счёт предыдущего времени; в т.т. 2, 6, 9 — шестнадцатые, долгие форшлагги, которых нет в таблице и которые как бы «говорят» от имени Баха, что традиционное исполнение не должно догматически следовать «правилам», и могут быть различные толкования мелизма в пределах меры вкуса и уровня знаний пианиста...

Темп Аллеманды спокойный, обеспечивающий плавные движения, включающий любую «романтичность». Он ближе к *Andante cantabile*. Яворский Б. определяет характер этой части партиты как *Larghetto* (22, С. 21). При единице движения, которой являются четверть, скорость движения в

пьесе у К. Черни — $\text{♩} = 32$, у Бишофа — $\text{♩} = 69$, у Келлера — $\text{♩} = 63$, у Бодки — $\text{♩} = 60$. На наш взгляд, $\text{♩} = 72$.

Динамический план пьесы предполагает чёткую дифференциацию солирующего и сопровождающих голосов, соблюдение законов регистровки клавесина. Солирующий голос надо играть певуче, глубоким F , выявляя необычайно богатую мелодику. Остальные голоса как мягко звучащие струнные, можно в духе цифрованного баса (*basso continuo*) — tr (или p). Такая динамика на фортепиано соответствует звучанию двух регистров на верхнем и нижнем мануалах клавесина, в отличие от Увертюры, где используются четыре регистра двухмануального инструмента в этой монументальной пьесе.

Для определения в Аллеманде правильной артикуляции пианисту нужно принять во внимание истинный аффект пьесы — *Andante cantabile*, сознавая, что всякая пьеса может содержать в себе разнообразные соединения патетики и нежности. «*Cantabile* следует интерпретировать точно так, как спел бы его хороший певец, а поэтому не упускать малейшего шанса слушать художественное пение, самому петь инструментальные мелодии. Судя по интервалам и преобладающему в пьесе аффекту, артикуляционным приёмом Аллеманды, способствующим Кантабельному плавному характеру части, является, прежде всего, *molto legato*.

Куранта (*courante*, от фр. *courir* — бежать) — третья часть Ре-мажорной партиты; пьеса более старинного типа в движении $3/2$, отличающаяся от значительно энергичных, подвижного характера, современных Баху курант (на $3/4$). Название Куранты по-французски — не случайно. Оно использовано Бахом и во второй партите, ориентируя исполнителя на определённый (первого типа) характер пьесы, в то же время, как в первой, третьей, пятой и шестой партитах, Куранта названа по-итальянски (*Corrente*).

Трансформация из сольного танца в одну из основных частей инструментальной сюиты сказалась на характере, темпе, структурах метро- ритма Куранты. Художественный облик её отличается бодрой энергией, полон внутреннего достоинства, степенного движения, активности коротких мотивов, заполняющих музыкальную ткань метрической фигурой от начала до конца и отражающих её жизнерадостный дух ♩ , ♩ , ♩ . Приступая к изучению пьесы, исполнителю непременно следует обратить внимание на скрытое чередование $3/2$ (указанных Бахом) с ощущаемым в музыке $6/4$ размером, когда единицей движения в тактах становятся то половинные ноты, то четвертные. Судя, например, по первой странице нотного текста, основной метр чаще $6/4$, чем $3/2$. Пьес для сравнения нет; Куранта из Французской сюиты III не в счёт, поскольку в ней нет шестнадцатых

Но при всём при этом цельность пьесы не должна нарушаться, а метрические смены осуществляться очень естественно, без подчёркиваний, формируя как бы особые, Ж. Шамбоньеровские свойства придворного, но уже танцевального произведения.

Куранта должна звучать в довольно подвижном темпе. Исследователи определяют его по-разному: Бодки — *Allegro*, $\text{♩} =$ около 120; Бишоф $\text{♩} = 120$ —130; Черни $\text{♩} = 138$; Келлер $\text{♩} = 152$. На наш взгляд, скорость движения *Al-*

legro $\text{♩} = 132$ т.е. чтобы смогли прозвучать с достаточной артикуляционной, ритмической и смысловой активностью все долгие апподжиатуры, имитации в среднем и нижнем голосе, морденты, трели.

Артикуляция в Куранте: оживлённость Allegro передавать нотами *detach!*, *non legato* для четверти и *quasi legato* для восьмых и шестнадцатых длительностей. Танцевальную характерность пьесы следует «сглаживать», исходя из руководящего принципа артикуляции, в пьесах Allegro более вероятна игра *non legato* (или *staccato*). Надо при этом настойчиво стремиться к адекватному отражению АФФЕКТА в них.

Теорию аффектов и её связи с артикуляцией в мельчайших оттенках и подробностях изучали авторы 18 века (см. списки Ф. Куперена, Марпуга и других исследователей). Надо всегда помнить ещё одно правило — непременно учитывать характерные качества клавесина, в данном случае — инструмента, для которого написано произведение. Одно желание представить («услышать») пьесу на этом инструменте в темпе Allegro увеличивает вероятность исполнения и *non legato*, и *quasi legato*.

Для расшифровки данной Бахом орнаментике в Куранте (морденты, трели, апподжиатуры, двойная каденция) надо вновь обратиться к таблице украшений (см. ранее). Во всех случаях здесь просматривается идентичность расшифровкам современных Баху французских композиторов, хотя язык обозначений (будьте внимательны!) представляет собою смесь немецкого, французского и итальянского. Выполняя обязательные украшения, записанные самим Бахом, и помня о произвольных (т.е. добавляемых самим исполнителем), пианист в Куранте должен добиваться такого артистизма, как это было в искусстве импровизации украшений у итальянских певцов эпохи барокко.

Стилизованный Бахом танец с прыжками (16 в.), салонный придворный танец Куранта превратился в торжественное и плавное (17 в.) шествие, в динамике которого этот характер должен быть полностью отражён пианистом (учесть звучание 2-х регистров верного мануала клавесина), как устойчивое *mezzo F* на фортепиано.

Предваряющая Сарабанду Ария (от ит. *aria* — «воздух») — это самостоятельная концертная пьеса в характере оперной арии. Термин употребляется и при игре на всевозможных духовых инструментах, пьесы которых не имеют ничего общего с типом кантабильных арий и их вокальной манерой исполнения мелодии, перенесённой на инструмент. Это тип барочной инструментальной Арии для клавесина, унаследовавший из вокальных истоков итальянскую лёгкость, лиризм, а также демонстрирующий камерную «выразительность» музицирования перед небольшой аудиторией и характерное для деревянных духовых инструментов «изложение» инструментальной фактуры (22, С. 27); ансамблевую интермедийность четырёхголосной миниатюры среди главных (куранта, сарабанда) частей партиты.

Несмотря на склонность к вокальному способу изложения пьесы, наподобие кантат, ораторий (по Бодки), Ре-мажорная Ария имеет мало общего с названными выше произведениями, а гораздо больше природного с изложением,

характерным для деревянных духовых инструментов. Так, обозначенный Бахом небывстрый темп указывает на сложное сочетание украшений, требующих даже при минимальном количестве звуков сверхотчётливого их проговаривания и исполнительской техники именно на деревянно-духовом инструменте.

Точку зрения Б. Яворского поддержал и проф. Л. Ройзман, не одобряя чисто вокальной манеры исполнения мелодии Арии. По мнению Л. Ройзмана, исполнение её должно отменить весёлое, почти юмористическое воспроизведение музыки, подачу этой миниатюры как интермедии среди «серьёзных» частей партиты с её синкопированным ритмом, динамическими контрастами эпизодов, разнообразием штрихов и акцентов, подтверждающих эту роль.

В отношении темпа Арии у исследователей Партиты нет единодушия. При единице движения — четверти, скорость его равняется у Бишофа — $\text{♩} = 84$ у Бодки — $\text{♩} = 80$, Черни — $\text{♩} = 76$, Келлера — $\text{♩} = 69$. Обозначения Ройзмана и Черни наиболее убедительны. Подвижный, но не слишком быстрый темп у них — *Allegretto* или *Allegretto moderato* (Черни). На наш взгляд, характер музыки требует темпа $\text{♩} = 72$.

Артикуляция Арии весьма разнообразна. Пьеса уникальна тем, что не требует сплошного *legato* (по Черни). Способ певучего вокального исполнения мелодии при помощи скольжения от звука к звуку (*portamento*) здесь следует изменить на *portato* — переносить (от ит. *portare* — нести; выражать, утверждать) — играть, как бы отделяя звуки один от другого в легато и выразительно подчёркивая их «смычком». Портато в данном случае придаёт исполнению на фортепиано как бы декламационную выразительность.

Затакты в Арии надо исполнять *portato*; синкопы — точно по длительности и ровно по силе, т.е. *tenuto*; нисходящие секунды — *quasi legato*; большие интервалы восьмыми — *portato*; остальное движение — шестнадцатыми — *legato*. Исключение составляют завершающие Арию аккорды, которые следует играть *portato*.

Динамика Арии — этой почти «юмористической» миниатюры — в полном соответствии с характером и фактурой произведения должна быть в основном *mf*, но при повторении надо использовать — *p*. Завершающие последние аккорды исполняются светлым *portato* и *mf*.

В расшифровке орнаментики Арии ориентация должна быть на «Клавирную книжечку Вильгельма Фридемана Баха», хотя были и другие рекомендации. Так, Швейцер А. (21, С. 255), а также Бейшлаг А. (2, С. 124), например, советовали начинать мелизмы с основного звука. Следует также знать, что «короткую трель» («полутрель», *Praltriller*) К.Ф.Э. Бах называл самым очаровательным мелизмом, вносящим в исполнение жизнь и блеск. Одновременно это одно из наиболее трудных украшений, где верхний звук должен щёлкнуть с такой быстротой, чтобы отдельные звуки едва можно было различить. Он также считал невероятно трудным воспроизвести *Praltriller* в быстром темпе на фортепиано.

Лирическим центром Четвёртой партиты является Сарабанда. В этой красивой пьесе Бах вновь использует технику «арии», т.е. главенствующего голоса с аккомпанементом. Сарабанда представляет собой ариозо с сопровождением *basso continuo*, где мелодия солирующего голоса изложена в обяза-

тельной для сарабанд трёхдольности и по своей интонационной выразительности близка речитативному характеру Аллеманды из данной партиты.

В характере Сарабанды просматривается лёгкая мелизматичность, импрессионность, баховская инструментальность и патетичность; экспрессия высокого пафоса — эпизод си минор как сфера скорбных образов альтовой арии № 47 из «Страстей по Матфею» (т. 15-20). Сочетание свободного развития мелодии и строгой ритмичности, выразительности мелодического рисунка с дифференциацией звуковых планов, отчётливое представление музыкальной формы всего произведения с его не принадлежащим к танцу композиционным стержнем (вступительные два такта) — всё это непременно должно быть отражено в исполнении пианистом этой лирико-кульминационной пьесы.

Выполнению художественно-технических задач Сарабанды способствует её Темп. Это спокойное *Andante* с единицей движения, равной четверти, где скорость движения от $\text{♩} = 60$ не должна превышать $\text{♩} = 66$ (Бодки, Черни). Следует помнить, что со времён Баха темповые рекомендации нужно воспринимать не метрономически, буквально, а с «поправкой на эпоху», когда внутренний пульс человечества стал быстрее, и особенно, когда баховские клавирные произведения исполняются на фортепиано. Хронометр Лувье (1698) и метроном Мельцела (1816) лишь помогали в выборе темпа ($\text{♩} = 60$ или 66). Главное же и до сих пор — найти «истинный аффект» сочинения, исходя из разнообразных длительностей нот, и, помня слова Л. Бетховена, адресованные Шиндлеру, что, кто обладает верным чувством, тому он (метроном) не нужен, а тот, у кого этого чувства нет, не извлечёт из него никакой пользы, и всё равно будет расходиться со всем оркестром. К исполнению Сарабанды на фортепиано эти слова имеют прямое отношение.

При нахождении динамического плана Сарабанды пианист должен исходить из структуры клавишного произведения и формы пьесы. По всей видимости, это был двухмануальный клавесин с четырёхфунтовым и шестнадцатифунтовым регистрами, звучащими различно (октавой выше и октавой ниже от основного строя). «Лёгкий, яркий и сумрачный» — так называли эти регистры. В громкости они не очень отличались друг от друга. Зато в звуковой окраске различие было очень большое. Поэтому правая рука в первом и во втором периоде должна исполнять партию более звучно (верхняя клавиатура как бы), а левая — контролируя басовый голос на нижней клавиатуре (без 2-х вступительных тактов) — звучать менее звонко. Особое внимание надо обратить на вступительные в каждом периоде двухтакты, «направляющие» основные мысли к середине пьесы (второй период) и как бы выстраивавшие «восходящий» и «нисходящий» разделы Сарабанды в единое стилизованное, далёкое от собственно танцевальности сочинение. Основные нюансы — *mf*, *P* — это противопоставление декламационно-ариозного интонирования и линии сопровождения, а вступительные двухтакты — концентрированное привлечение к себе внимания в более ярком *mf* или *meno F*.

Исполнительский план Сарабанды выполним лишь при правильной артикуляции у пианиста. Изложенная фактура и указанный темп *Andante* однозначно подтверждают, что это может быть *molto legato* в верхнем голосе, *legato* — в аккомпанирующих голосах, *portamento* — в широких интервалах восьмыми

нотами. Но точная артикуляция невозможна без истинного понимания аффектов Сарабанды, без умения сознавать содержащиеся в пьесе разнообразные соединения лирики и патетики. Умение выразить различные аффекты — грусть, серьёзность, радость и др. — чрезвычайно существенно для правильной артикуляции в исполнительстве и для Сарабанды Ре мажор, в частности.

Орнаментика пьесы несложна, и ограничена трелями в 1, 13, 15, 29 т.т. и апподжиатурой в т. 20, длительность которой может быть только шестнадцатая длительность.

Миниатюрный Менуэт — изящная пьеса, полная грации и изысканности (по Л. Ройзману). В ней присутствуют знаки, проставленные композитором (*staccato* на третьей четверти верхнего голоса, т.т. 1-й и 5-й). Также тщательно выписано автором сопоставление триольного и дуольного метров точными длительностями группетто в т.т. 1, 5, 21, 25 и движение басового голоса в т.т. 7, 14, 23, 24. Они создают впечатление изящества во французском вкусе.

Из всех танцев партит и сюит времён Баха менуэт был самым распространённым во всех слоях общества Франции и Германии. Он сохранил черты наибольшей танцевальности в сюитных циклах, а также менее других частей подвергся инструментальной стилизации. Лёгкая танцевальность по этой причине лежит и в основе исполнения Менуэта в партите Ре мажор.

Темп Менуэта, исходя из танцевальности его партит и радостной мажорности, не должен быть слишком быстрым, а соответствовать характеру движения в музыке. Из пяти темпов, наиболее употребляемых Бахом, мы выбрали не *Andante con moto*, а *Allegretto grarioso* (по Ройзману), т.к. термин *Allegretto*, хотя и наименее употребляем автором в клавирной музыке, но смысловой акцент которого приходится, скорее, на настроение или «аффект» пьесы, чем на прямое указание скорости.

При единице движения — четверть, — скорость движения ♩ = 120 указывают Бодки и Бишоф; ♩ = 116 — у Черни; ♩ = 104, рекомендует Келлер. Мы считаем ♩ = 108.

Динамический план исполнения Менуэта, похоже, исходит, из представления в двух различно звучащих мануалах клавесина, когда правая и левая руки играют вместе лишь при повторениях в верхней клавиатуре. Если бы обе они играли на нижнем мануале, то аккорды в левой руке затмевали бы мелодию. Играть следует в основном на *p-mp*, при повторении *PP*, не забывая о стилизации танца.

Артикуляция — в основном следует играть *legato*, большие интервалы — *portato*, четверти — *portamento*; шестнадцатые после восьмых с точкой надо исполнять вместе с последней нотой триолей, а в 14 т. левой руки нота «ре» вместе с *gis* в правой. Также следует обратить внимание на обозначенное автором *staccato* на третьей доле тактов 1-й и 5-й, без которого тонкости и изящества в Менуэте не будет.

Орнаментика в пьесе представлена мордентами и авторскими группетто. Она просто расширявается и совсем несложна. Разве что трель с надшлагом в 4-м такте требует внимания. В отличие от Бейшлага А. (2, С. 125), её не следует мельчить в длительностях (тридцать вторые в подвижном темпе), а стараться «проговорить» ясно, певуче, что при темпе $J = 108$ вполне

достигаемо. Что касается сочетания триольного и пунктирного ритма (7, 14, 23, 24 т.т.), то мы считаем, что следует согласиться с точкой зрения Бодки Э. (24 С. 317), которую мы изложили выше, говоря об артикуляции.

Заклочительной пьесой, достойно завершающей семичастную Четвёртую партиту, является Жига. Это бытовое название средневекового струнного смычкового музыкального инструмента, имеющего форму «окорока» (франц. значение слова), так шутливо называли старинную скрипку за её форму. Отсюда Жига, собственно, и означает «танец скрипачей» (по А. Швейцеру; 21, С. 236).

Прародительницей Жиги была «джига» (*jig*) — английский старинный народный парный или сольный (у матросов) танец кельтского происхождения (Ирландия, Шотландия), известный под разными названиями, в том числе и «рил» (англ. *reel*, буквально — вихрь), народный хороводный танец.

К 17-18 вв. Жига становится салонным танцем, но в дальнейшем главным образом сохраняется в качестве народного. В этот же период Жига как музыкальная форма основательно демонстрирует характерные черты в инструментальной сюите, как правило, в музыкальном размере 6/8, 9/8, 12/8 (А. Корелли, И. Кунау, И.С. Бах).

Интересно, что из пяти жиг в I части *Clavier Übung'a* четыре названы Бахом по-французски (*Gigue*) и лишь первая — по-итальянски (*Giga*). Сравнив В-dur первую Жигу с D-dur 4-й, быстрый темп первой, её почётность, непрерывное, пульсирующее триольное движение восьмых с достаточно сдержанным потоком триольных шестнадцатых, звучащих значительно, ясно и весомо при всём интонационном и динамическом их разнообразии во второй, можно с уверенностью сказать, что названия даны композитором не случайно. Это доказательство определённой характеристики танца. Более того, пианист должен учесть, что образцы заглавий жиги есть первый признак «ухода» автора от «вихревого», очень быстрого комического матросского сольного танца (2i, С. 238) к стилизованной пьесе.

Особенностью ре мажорной Жиги является также её необычный размер — 9/16. Если жига французского склада с традиционным размером в 12/8 говорит о сдержанности темпа для качественного выигрывания восьмых нот уже в знаменателе, о менее подвижном темпе (по сравнению с 3/4 размером), то 9/16 — это, тем более, далеко не трёхдольность. Использование французского плана жиги в 4-й партии доказывается и её фугированной манерой изложения, которой нет в других типах жиг, например, в итальянской).

Судя по размеру, темп данной Жиги должен быть достаточно сдержан, шестнадцатые — лишь напоминать английскую прародительницу и звучать серьёзно, ответственно. Народный характер заметен лишь в акцентах — то нарочито угловатых, то закигательно весёлых, в непредвиденных остановках — основной темы. Баховский ритмический пульс Жиги динамически насыщен энергично организован, отражает радость движения. А большие скачки (сектмы) в т.т. 38-41 с неожиданными остановками на долгом звуке, подтверждают его, подчёркивая ощущение весомой силы.

Уходом от «классической» жиги к более современной, необычной, новым в стилизованной партите является у Баха появление 2-й темы во второй

половине пьесы вместо обращения основной темы. Построенная на непрерывных шестнадцатых триолей, новая тема затем будет контрапунктически сочетаться с первой (основной).

Все перечисленные особенности великолепной пьесы, завершающей одну из самых ярких партит, на наш взгляд, должны быть отражены в исполнении этой «гигантской» (по Бодки Э.) Жиге. При единице движения — ♩ скорость движения $\text{♩} = 120$, т.е. не должна превышать Allegro. Хотя у Черни, Ройзмана — это *Vivace giocoso*. Темп у Бишофа $\text{♩} = 144$, у Келлера и Черни $\text{♩} = 152$. Артикуляционная отчётливость ближе к *quasi legato*, обеспечивающая достаточно сдержанный темп.

Следует обратить внимание на динамику Жиги. Она целиком и полностью зависит от полифоничности, насыщенности ею музыкальных эпизодов, а с учётом регистровки клавесина должна не превышать фортепианные *f* и *mf*.

Очень сложная в техническом отношении Жига требует полифонической точности, особенно в среднем голосе, дифференциации звучания голосов фактуры в т.т 74-85, ответственного отношения к выдержанным звукам. А в целом, блестяще венчая ре-мажорный цикл партиты, неуклонно движущейся по пути от сюиты к сонате-симфонии, Жига требует от пианиста понимания всех инструментальных особенностей, свойственных исполнительскому искусству баховской эпохи, и необходимого высочайшего уровня клавирного мастерства для их отражения в наш «фортепианный» век.

Исполнителю клавирной музыки Баха на фортепиано нужно иметь в виду, что авторам не только литературных, но и музыкальных произведений был свойственен приподнято-риторический стиль, общий для той эпохи. В заглавии сборника клавирных партий композитор употребляет немецкий язык вместе с величественной латынью (Директор хора музыки Лейпцигского). В названиях танцев партит Бах обращается и к французскому, и к итальянскому языкам, где куранты — «итальянские», а жиги — «французские».

Но было время, уже в конце XVIII столетия, когда Партитам Баха пытались придать заголовок «Немецкие сюиты», очевидно, по аналогии с его «французскими» и «английскими» циклами. Даже в первом каталоге баховских произведений партиты были именно так названы (18 в.), а некоторые музыковеды именовали партиты «немецкими сюитами» длительное время в своих трудах 19-го и начала 20-го веков (например, К. Венцман, Ф. Вольфрум и др.). Но в отличие от других клавирных произведений Баха, в Партитах очень мало «немецкого», а характер музыки, исключая некоторые структурные черты «старо-немецкой сюиты», коренным образом отличен от английского и французского содержания сюиты. Поэтому усилиями многих исследователей (А. Швейцер, Г. Келлер, Э. Бодки, Б. Яворский, М. Друскин и др.) распространение необоснованных мнений было приостановлено, а первоначальное баховское название — ПАРТИТЫ — возвращено на своё законное место.

Некоторые сложности возникли с переводом названия сборника партит на русский язык и его немецким аналогом — *Clavier Ubung*, «*Klavierubung*». В эпоху творчества Баха слово *Ubung* соответствовало термину «упражнение», значение которого имело более широкое применение. Так называли сюиты, партиты, сочинения других жанров и форм. Даже в ранее изданных,

подобних Баху, збірниках «*Clavier Ubung*» Й. Кунау, Г. Кастелл, Й. Кребса, наряду з інструктивними (етюди), имелись пьєси, требуючі високої ступені виконавчого майстерства клавіриста.

Трудно представити інтерпретацію Четвёртої партити, наприклад, 'в виді «клавирного упражнення» і тільки. Каких тільки різноманітних знань і умінь вона (інтерпретація) не потребує від піаніста в наше время (?!). В німецькому мові термін «упражнення» применієн єдинственному числу — *Ubung*. Но єго происхождение — от **німецького** *Uben*, т.є. совершенствовацца, занимацца. Й, можливо, буквальный перевод збірника лучше замінити «Клавирное совершенствовање».

В отечественній практиці предпринимались спробы по-іному назвати *Clavier Ubung*: «Высшая художественная школа клавирного искусства», «Клавирная школа», «Клавирные упражнения» (М. Друскін) і т.д. Последнее название общепринятым считают Б. Гольденвейзер, Т. Шабалина, Л. Ройзман, Т. Воронина, т.є. большинство музыковедов современности. Хотя у М. Друскина єсть єщё одно название — «Клавирная практика», которым можно воспользоваться, на наш взгляд, ибо в нём єсть наибольшее отражение содержательного замысла композитора.

Литература:

1. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. — М., 1978.
2. Брудо И. Об органной и клавирной музыке. — М., 1976.
3. Вольфрум Ф Иоганн Себастьян Бах. — М., 1912.
4. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-И. Шульце; пер. с нем. и комментарий В.А. Ерохина. — М., 1980.
5. Друскін М. Иоганн Себастьян Бах. — М., 1982.
6. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Баха. — М.-Л., 1940.
7. Фишер Э. Иоганн Себастьян Бах // Исполнительское искусство зарубежных стран. Сборник статей. — Вып. 8, — М., 1977.
8. Форкель И. О жизни, искусстве и произведениях И.С. Баха. Пер. с нем. Е. Сазоновой. Редакция, послесловие, коммент. Н. Кокачевского. — М.: Музыка, 1974.
9. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. — М., 1974.
10. Яворский Б. Сюита Баха для клавир. — М.-Л., 1948.
11. Bodky E. Interpretation of Bach's Keyboard: Works. Cambridge, Massachussets, 1960.
12. Emery W. Bach's Ornaments. — London, 1953.
13. Keller H. Die Klavierwerke Bach's. — Leipzig, 1950.
14. Perry C.H.H. Johann Seb. Bach. — New York, 1909.

Олексієнко А. М.

професор, ХДАДМ

РІШЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ЗАДАЧ БЛАГОУСТРОЮ ПАМ'ЯТНИХ МІСЦЬ ХАРКОВА В ПРОЕКТАХ СТУДЕНТІВ «ДИЗАЙН ІНТЕР'ЄРУ» ХДАДМ

Багатовікова історія людства визначила певні віки пам'ятними спорудами, меморіальними парками, скульптурами, спорудами, в яких відображені великі історичні події, видатні особи, учасники і лідери цих подій. У багатьох випадках історія Харкова та його пам'ятних місць залишається відображеною лише на папері. Невідзначеними засобами архітектури, міського

дизайну і монументального мистецтва залишаються ділянки і куточки міста, пов'язані з діяльністю філософа Г. Сковороди, письменника П. Гулака-Артемовського. Непоміченими залишаються ділянки міста, пов'язані з заснуванням театрів та діяльністю наукових центрів, життям та здобутками багатьох видатних людей міста. Виникла потреба розкрити засобами тематичного благоустрою пам'ятних місць, формування сучасного архітектурно-художнього обличчя міста з урахуванням його історичного минулого. До сучасних засобів може бути віднесено один із останніх напрямків постмодерну в архітектурі, що будується на архітектурному сюжеті. Використання принципу архітектурного сюжету дозволяє розкрити зміст історичних подій, збагатити художній образ споруд, будівель, малих архітектурних форм.

Кафедра «Дизайн інтер'єру» Харківської державної академії дизайну і мистецтв прагне здійснити свій внесок в цю важливу, благородну справу: включити в програму підготовки магістрів розробку проектів тематичного благоустрою на основі певних архітектурних сюжетів пам'ятних місць м. Харкова. На основі цієї програми за останні роки студентами Н. Світлою, О. Сухотеріною, Л. Садчиковою, Г. Майдановичем, М. Лободюком і Д. Любодюк, Г. Пасічною, Т. Таранник, Д. Гладковим, Н. Хмільською була розроблена низка проектів. У даній статті наводиться короткий аналіз проектів, виконаних за останній рік. Архітектурно-художній благоустрій території у підніжжя Лисої гори між Сковородинівкою і Чистоклетівськими вулицями, де біля стародавнього колодязя в хаті пасічника жив Г. Сковорода, автор проекту В. Дрібноход запропонувала створити як пам'ятний куточок міста, а саме тематичний парк у структуру якого повинні були увійти історичні складові цього місця, такі як старий колодязь, залишки вікового дубу, ділянка, на якій знаходилась хата пасічника, у якій жив філософ. Концептуальне рішення меморіальної території базується на створенні трьох тематично-сюжетних зон, що поєднані поміж собою, які у свою чергу повинні відтворити ідею «трьох світів», що належить філософському вченню Г. Сковороди. Теми цих ділянок такі: «Всесвіт», «Світ людини», «Світ символів» з яким Сковорода асоціював Біблію. Розробляючи цю історико-філософську тему, автор проекту знайшла сучасне трактування в розкритті архітектурно-художнього образу.

Розроблений студенткою Я. Кошубою проект благоустрою скверу на колишньому Гончарівському бульварі присвячений темі творчої діяльності харківських ремісників-гончарів. Сюжети комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання та Гончарівці» надихнули на певне художньо-образне рішення. Концептуальна ідея базується на створенні на цій території фольклорного містечка. Планувальне рішення нагадує гончарне коло. Кожне концентричне коло в подальшому має нести своє функціональне призначення, на яких будуть розміщені: виставкова зала, дитячий майданчик, майстерні ремісників, зона відпочинку, кафе, ресторан, павільйон продажу сувенірів. Характерні особливості рішення простору парку визначаються через цікаву стилізацію мотивів слобжанської дерев'яної архітектури та вірно визначений масштаб декоративних керамічних композицій, які знаходяться на усіх його куточках. Спорудження такого тематичного парку з такою цікавою історією може стати привабливим місцем відпочинку не тільки для харків'ян, але й гостей міста.

Вирішення складної задачі дизайну архітектурного середовища присвятила свій проєкт Т. Мартинюк. Як об'єкт тематичного благоустрою була обрана територія Бурсацького узвозу, яка розташована у старому історичному центрі міста і являє собою своєрідний бульвар. Назва вулиць Харкова, які збереглися до цього часу, вказують на різні професії їх мешканців. Вироби харківських ремісників цінувались далеко за межами міста. Вшанувати культурну спадщину, підняти її значення для сьогодення і на майбутнє є головною задачею, яку ставив перед собою автор. Складність проєктного рішення надає рельєф території, який має великий перепад висот і складає більш ніж десяти градусів. У свою чергу така ситуація може привести до нестандартного планувального рішення, який обрав автор. Центральна частина узвозу будуватиметься з системи п'яти терас кожна з яких присвячена одному із видів народних ремесл. Композиційна система формоутворення складається з геометричних форм, оригінально поєднаних поміж собою, які також мають нести функціональні призначення: лав для сидіння, озеленення, невеличких фонтанчиків, інформації і т. інше. На підлогових покриттях розміщені зображення геральдичних символів ремесл, які виконані в техніці мозаїки. Проєкт відзначається сучасним рішенням історичної теми.

Архітектурно-художній благоустрій в'їзду на вул. Чайковського перед прохідною і територією Харківського фізико-технічного інституту де в 1932 році вперше було розчеплено атомне ядро. До проєктного рішення увійшли зони перед прохідною, ділянки, між житловими будинками, що формують територію в'їзду. Прийняте відповідно концепції студенткою Д. Пусан планувальне рішення підпорядковане просторовій концепції, домінанта якої розміщена у невеликому сквері. Завдяки системі, яка нагадує молекулярну структуру, поєднується вся територія в'їзду, створюючи на окремих її ділянках кінетичні композиції. Центром просторової композиції має бути пам'ятний знак, що символізує процес розщеплення атома і вивільнення внаслідок цього величезної енергії. Світлові ефекти доповнюють виразність художнього образу цього процесу. Від центральної композиції розходяться асиметричні просторові конструкції, які допомагають поєднати простір скверу. У цілісному стильовому і пластичному рішенні запроєктовані прохідна, огорожа території інституту, а також системи озеленення зон відпочинку, мощення, штучне освітлення.

Висновки: розроблена на кафедрі програма проєктних рішень благоустрою території пам'ятних місць Харкова мала на меті розкрити культурний спадок Харкова. Важлива вимога до рішення цієї задачі полягала у поєднанні всіх складових середовищного дизайну. В подальшому створивши такі місця у місті можна одержати чудові зони відпочинку, а також пропагувати історичний і екологічний туризм.

Література:

1. Багіна Е. Ю. Архитектурный сюжет. Границы понятия / Багіна Е. Ю. –Сборник «Вопросы композиции» – Ижевск, 1992. – С. 16.
2. Лазарев А. Г. Ландшафтная архитектура. / Лазарев А. Г., Лазарева Е. В. – М. : Феникс, 2005. – 285 с.
3. Лейбфрейд А. Ю. Харьков. От крепости до столицы: Заметки о старом городе / Лейбфрейд А. Ю., Полякова Ю. Ю. – Х. : Фолио, 1998. – 395 с.

4. Сычева А. В Ландшафтная архитектура: учебное пособие для вузов / Сычева А. В. – М. : ОНИКС 21 век, 2004. – 84 с.
5. Тиц А. А. Харьков: архитектурно-исторический очерк / Тиц А. А., Шпара П. Б. – К.: Будівельник, 1993. – 230 с.

Пригодін М.Д., ст. викладач кафедри «УДПМ та графіки», член Спілки дизайнерів України

Дубров А., магістрант

Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди

ВПРОВАДЖЕННЯ СКУЛЬПТУРИ В КЛАСАХ ДХШ

Постановка проблеми. Впровадження художніх дисциплін, у тому числі скульптури, в класах дитячої художньої школи – ДХШ, полягає в тому, щоб учні отримували грамотні, професійні знання, уміння й навички на рівні євростандартів, оскільки Україна інтегрується до європейської освіти. Кращім показником – є фінська школа, як європейський освітній пріоритет. Розмова про скульптуру, як її викладати, як професійно ліпити в дитячих художніх школах, не пускаючи заняття на “самоплив”, тому що не завжди потрібна при вступі в художній заклад. Особливо це стосується вивченню художніх дисциплін, у тому числі скульптури, в сільських школах де повільно вони вивчаються – це наша біль. Така недбалість непедагогічна, тому що майже відсутній художньо-естетичний аспект, який задовольняє духовні й естетичні потреби, як гармонійно-цілісний організм розвитку учня.

Мета статті: Впровадження художніх дисциплін, у тому числі скульптури, на новому європейському пріоритеті цінностей є важливим аспектом художньо-естетичного виховання в дитячій художній школі.

Стаття виконана за планом НДР ХНПУ ім. Г.С. Сковороди.

Виклад основного матеріалу. Впровадження художньо-естетичних аспектів реалізуються малюнком, живописом, скульптурою у конкретні твори. Буває, що дисципліна з скульптури називається «неголовною», тому що незадіяна при вступі на художньо-графічний факультет педагогічного вузу. Скульптура своєрідний предмет, має власні властивості з методики викладання та виготовлення продукту. На її заняттях вивчаються всі засоби гармонізації композиції: динаміка, ритм, пропорції, об’єм, простір, рельєф (високий, середній, низький), пластика, фактура й текстура поверхонь тощо. Спілкування з педагогами, аналіз творів скульптури, які розкривають секрети пластики, дозволяє критично оцінювати художньо-творчі досягнення [1].

Слід зауважити, що в реальному житті скульптурні твори не розфарбовуються, а виконуються з природного матеріалу (мармур, деревина, бронза тощо). У дитячому садочку ліплять кольорові іграшки у примітивних формах, як перші кроки в мистецтві, але в реаліях рекомендується пластилін одноколірний, так як колір не “ліпить” форму, а визначає його різні ознаки.

Порада щодо перемішування кольорового пластиліну. У неспоживчий для їжі посуд з теплою водою занурюють шматки різного кольорового пластиліну, одягають промислові рукавиці, щоб не пекло руки, послідовно розминають його, отримуючи однорідний колір пластиліну.

І так, ми приготувалися до ліплення. Процес ліплення здійснюється за принципами й закономірностями науково обґрунтованої методики, складеної із п'яти послідовних етапів, які перевірені на практиці. Пропонуємо п'ять етапів академічної методики ліплення реалістичного стиля зображення.

Перший етап роботи – композиційна компоновка узагальнених форм, доведених до простих формоутворень (куб, циліндр, коло, овоїд тощо).

Другий етап роботи – визначення головного, другорядного, характеру форм предметів зображення, аналіз й синтез цілого та складових його частин.

Третій етап роботи – об'ємно-конструктивна побудова форм, “обрубков-ка”, пропорції, профільні лінії, силует, композиційний центр.

Четвертий етап роботи – пластична моделювання форми, проробка деталей, схожість, передача психологічного та емоційного стану.

П'ятий етап роботи – передача матеріальності, побудова гармонійно-цілісної композиції, створення художнього образу й скульптурного твору [2].

Почнемо вчитися пластики рельєфів та круглої скульптури, використовуючи академічну методику ліплення – реалізм. Кожній техніці відповідає власна пластична мова й функціональне призначення. Визначивши розмір зображення, по-перше, треба виліпити плінт або п'єдестал під фігуру. П'єдестал у скульптурі невинятковий елемент, він органічно пов'язаний з композиційною побудовою міцності. Деякі закономірності ліплення рельєфу потребують пояснення. Річ у тому, що барельєф, горельєф виконуються скороченим за об'ємом та простором. Засвоєння рельєфу заставляє відмовитися від бездумного копіювання об'єму. У барельєфі розміри рельєфності над поверхнею фону виступають менше половини існуючого предмета і зображення з одної точки зору. У горельєфі – зображення трохи більше половини предмету і з двох точок зору. Вирішенню цих складних задач допомагає викладач-фахівець.

Отже, перші ліпні завдання умовно прості за формою зображення: листя дерев, квіти, гіпсові орнаменти. З яким задоволенням ліплять діти листя дуба, горобини і багато іншого, а далі композицію з природних рослин.

Другі завдання ліплення простих за формою предметів кухонного побуту - натюрморт, що означає художній жанр (перекл. з француз. “мертва натура”). Ліплення натюрморту – це оволодіння методикою академічного ліплення “від загального до часткового” і “від часткового до загального” але в гармонійному зображенні, створюючи художній образ нового натюрморту.

Засвоєння методики ліплення: листя, гіпсових орнаментів, натюрмортів, ускладнюючи завдання, переходимо до ліплення тварин.

Щоб точніше й більше пізнати особливості динаміки рухів опорного апарату тварин, птахів малюємо спочатку начерки, далі провадимо ліплення етюдів з істот по 30-40 хвилин. Перед кожним начерком будь-то малюнок чи ліплення провадимо обов'язково аналіз та синтез, тобто, вияв пропорцій, характер поведінки звіра або птаха, індивідуальні риси пластики. І як завершена стадія – фігура тварини відтворена в природному стані й русі. Без методичного й гармонійно-цілісного ліплення етюд не буде досконалим.

Поряд з цим, хочеться відзначити вдалі скульптурні композиції учнів. У повсякденній суєті ми привикли кидати на речі легкі й бігли погляди не за-

*Скульптурні роботи виконані учнями художніх шкіл м. Харкова:
Натюрморт у скульптурному зображенні*



Реалістичний натюрморт



Декоративний натюрморт

Зображення тварин у скульптурі



Веселий баранчик



Ведмежа з дороч



Лев у роздумах

думуючись, але гарний твір повертає нам втрачену увагу, і тоді здійснюється чудо, – зусиллями дитячих рук передається художня краса.

Оволодіння умінням професійно ліпити розширює можливості художніх мистецтв. Відомий живописець Микола Миколайович Ге згадає працю над ескізами знаменитої картини «Тайна вечеря», що вдача прийшла тільки після того, як він виконав ліплення цієї драматичної сцени. Великий майстер живопису виконав ліплення всіх персонажів біблейського змісту, скомпонував відповідно задуму і знову освітлив вже скульптурну композицію. Успіх був наяву. Світло озорило яскраво Христа з учнями і зловісними тінями й силуетом обрисувало зрадника Іуду. Це було якраз те, що художник так довго шукав. Саме завдяки ліпній композиції живописець М.М. Ге вирішив з успіхом тему, зміст, художні образи біблейського твору.

Діалектичний розвиток навчально-виховного процесу за терміном часу постійно змінюється й морально старіє, потребує пошуків творчих шляхів навчання. Кожен навчальний рік зумовлює вдосконалювати педагогічні методи, переосмислювати або змінювати завдання.

Висновки. Аналіз наукових досліджень, насамперед, публікація О.Щолокової [3] де відтворюються художньо-естетичні аспекти, які творчо переосмисливши, можуть бути застосовані в художній школі. Що можна порадити? Активно впроваджуйте художні дисципліни, водночас, скульптуру, які причетні до розбудови цінностей національної освіти. Наша скульптура в сьогоденній шкільній освіті нагадує мені дерево, що протискується крізь асфальт. Якщо потужні коріння, то дерево буде рости. Давайте берегти корні, скарби культури, питати її соками народної творчості.

Література:

1. Бурдель Е.А. Искусство скульптуры. – М., 1968.
2. Лантери Э. Лепка. – М., 1963.
3. Щолокова О.П. Научно-методичні засади удосконалення процесу навчання учнів на уроках світової художньої культури. Мистецтво та освіта, № 1, 2016. - С, 2-5.

Пузур М.В.

ст.преподаватель кафедры дизайна, ХГАДИ

МИМЕТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ПЛАСТИКИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ПРЕДМЕТНОГО МИРА

Пластика форм предметного мира — это продукт человеческой деятельности, основанной на миметическом процессе формообразования; это суть взаимосвязи форм природы и рукотворных предметов и является важным аспектом самопознания человека. Пластика форм предметно-пространственной среды человека есть его воплощение и измерение себя во всех культурных слоях — утилитарно-бытовом, производственном, социальном, духовном и т.д. [11].

Экологический подход в дизайне, который возник как реакция на стихию научно-технической революции, сформировал два взаимосвязанных направления: проектирование с учетом охраны природы и ее ресурсов (т.е. оптимального соотношения затрат на изготовление и продолжительности жизни

изделия) и проектирование с учетом сохранения существующей материальной культуры. Таким образом защита природных и культурных ценностей обеспечивается гуманизирующей функцией дизайна, при этом воспитывается современное экологическое проектное сознание, учитывается накопленный опыт, свойственный культурному богатству традиционных предметных форм и стилей [8]. Проектная культура миметического дизайна описана О. Генисарецким [2]: «это культурно-экологический вариант дизайна, цель которого состоит в способности воссоздать в облике среды, в ее социально-функциональном устройстве те образы жизни человека, те ценности и стили жизни, которые свойственны той или иной региональной, этнокультурной традиции». «Центральной проблемой экологического дизайна» является человек, создающий предметный мир. Необходимо развитие проекторной культуры дизайна на основе концепции «человека экологического», «т.е. человека, обладающего развитым экологическим сознанием» [10], в системе «гуманитарной и культурно-экологической переориентации профессии» [8].

Признавая предметы ремесла частью культуры общества, мы открываем путь для изучения многовековых слоев знаний, накопленных предыдущими поколениями в процессе развития ремесленного производства [5]. Постигание закономерностей развития ремесленного предметного мира позволит истинно понять процесс формообразующего синтеза при создании форм современных изделий.

Духовная культура общества и созданный социальный организм, как показывают естественные науки, генетически обязаны своим происхождением окружающей среде и процессам человеческого труда. Из этого следует, что, создавая предметный мир, который является частью культуры, ремесленник использовал в своей практике законы природы и общества [4, 6].

Возникновение и развитие традиций формообразования предметного окружения, свойственных региональным культурам, по мнению С. Хан-Магомедова [12], базируются на выработанных веками неодинаковых представлениях об одних и тех же явлениях окружающего мира носителями культур разных народов.

Закономерности изучения природного формо- и структурообразования и базирующиеся на них особенности развития пластики формы предметно-пространственной среды рассматривает Т. Фурсова [11]. На основе теории подражания природе рассматривается специфика понятий: заимствование, переосмысление, переработка «бионических аналогов», а также «механизм, структура природных явлений».

Сегодня возникла необходимость не только в сохранении для будущих поколений самих предметов утвари как этнографических объектов. Уже осознана потребность в изучении процесса развития формообразования ремесленного предметного мира и в использовании этих знаний на новом этапе развития проектной культуры [1]. В настоящее время большую ценность представляет осмысление, среди прочего, накопленного опыта изготовления предметов руками, т.е. практика создания пластики формы «со следами присутствия человека» [9].

Обращение к истокам пластики формообразования, характерного для наиболее ранних ремесленных изделий, выявление того, чем руководствовались первые творцы, по мнению Г. Земпера [7], позволит истинно понять процесс формообразующего синтеза и использовать эти знания при создании пластики форм современных изделий. В.Гропиус [3] подтверждает ценность этого синтеза и его изучения. Он пишет, что подлинные традиции — это результат непрерывного развития, чутко отзывающийся на социальные и технические изменения.

Закономерности развития формы предметного мира, в рамках миметических традиций, открывается в результате выявления наложенных веками культурных слоев пластики формообразования ремесленного предметного мира, что открывает обзор к пониманию поэтапного развития пластики форм, под влиянием множества факторов.

Литература:

1. Генисаретский О. И. Методологические заметки о концептуальных основах регионального дизайна / О. И. Генисаретский // Региональные проблемы жилой среды. — М.: Труды ВНИИТЭ, 1988. — Вып. 55. — С. 9–21. — (Сер. «Техническая эстетика»).
2. Генисаретский О. И. Проблемы исследования и развития проектной культуры дизайна: автореф. дисс... канд. искусствоведения: 17.00.06 [ВАК РФ] / Генисаретский О. И. — М., 1988. — 22 с.
3. Гропиус В. Границы архитектуры / В. Гропиус ; пер. с нем. — М.: Искусство, 1972. — 287 с.
4. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Л. Н. Гумилев. — М.: Айрис-пресс, 2004. — 560 с.: ил.
5. Джонс Дж. К. Методы проектирования / Дж. К. Джонс ; пер. с англ. ; 2-е изд., доп. — М.: Мир, 1986. — 326 с.
6. Дорогова Л. Н. Специфика художественной образности в промышленном искусстве: автореф. дисс... канд. философ. наук / Л. Н. Дорогова. — М.: АН СССР, ин-т философии, Мысль, 1967. — 16 с.
7. Земпер Г. Практическая эстетика / Г. Земпер ; пер. с нем. — М.: Искусство, 1970. — 320 с.
8. Кондратьева К. А. Проблемы этнокультурной идентичности и современный дизайн / К. А. Кондратьева // Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды. — М.: Труды ВНИИТЭ, 1989. — Вып. 58. — С. 26–39. — (Сер. «Техническая эстетика»).
9. Рыбалко С. Б. Эпоха Остапенко / С. Б. Рыбалко // Объект. — К.: ООО «Триада – Принт». — 2011. — № 4 (14). — С. 6–15.
10. Сидоренко В. Ф. Взаимосвязь проектной идеологии, методологии и стратегии (к вопросу о программе развития дизайна) / В. Ф. Сидоренко // Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды. — М.: Труды ВНИИТЭ, 1989. — Вып. 58. — С. 9–25. — (Сер. «Техническая эстетика»).
11. Фурсова Т.Н. Природные формо- и структурообразования: (Анализ закономерностей и возможности их освоения в художественном конструировании): автореф. дисс. канд. Искусствоведения: 17.00.06 [ВАК РФ] / Т.Н. Фурсова — М., 1987. — 27 с.
12. Хан-Магомедов С. О. К проблеме национального своеобразия предметно-пространственной среды / С. О. Хан-Магомедов // Региональные проблемы жилой среды. — М.: Труды ВНИИТЭ, 1988. — Вып. 55. — С. 21–35. — (Сер. «Техническая эстетика»).

Сталінська Г.Д.

викладач кафедри «Дизайн інтер'єру», аспірант, ХДАДМ

ПРАКТИКА СТАРІННЯ МЕБЛІВ ЯК ІНСТРУМЕНТ СТВОРЕННЯ СУЧАСНИХ ВІНТАЖНИХ ІНТЕР'ЄРІВ

Одним з методів створення вінтажних інтер'єрів в сучасній дизайнерській практиці стало використання штучно постарених речей поряд з автентичними старовинними предметами. Для цього до нових меблів застосовують спеціальні техніки старіння. У цьому випадку предмет претендує не на справжність, а на право бути історичним. Дизайнери охоче користуються цим прийомом для двох цілей: по-перше, щоб облагородити серійний стандарт і здешевити об'єкт, замінивши ним коштовний оригінал, і по-друге – створити симулякр, який втілює ідею постмодерністської «гри в минуле».

Мистецтво старіння меблів зросло з практики підробок, що стала частиною антикварного бізнесу ще з другої половини XIX ст. За тих часів для задоволення попиту на меблі XVII–XVIII ст. відомі майстерні Парижа, Венеції і Петербурга почали масштабне виробництво фальшивок, які згодом наводнили багато аристократичних домів. Зразком для створення таких імітацій ставав антикваріат, який був представлений в салонах, а також артефакти з художніх музеїв, в т.ч. предмети обстановки, зафіксовані у живописних творах. Сьогодні це окрема лінія ручного виробництва, що стала базою для дизайну. Так, голландська фабрика Theodore Alexander тиражує предмети антикварних меблів після придбання відповідного дозволу у їх власника. Її колекція Replica подає копії найбільш відомих і ексклюзивних виробів, які коли-небудь продавалися на аукціонах. Готовій основі майстер «додає» вік за допомогою техніки рустикаль (спеціальне ошкурювання поверхні), нанесенням спеціальної фарби для просвічування текстури дерева, емалі або позолоти з ретельним покриттям поверхні кракелюрами (техніка кракле). Для нанесення лиску використовують тільки матові лаки і натуральний віск; для декору – різьблені дерев'яні або латунні накладки. Також імітуються різноманітні «відмітини часу», такі як червоточини, сліди від гарячих чашок, відколи й подряпини.

Виробництво меблів в стилі вінтаж є прерогативою французів і британців. У Франції визнаний лідер – сімейне підприємство Grange, що пропонує колекції від спальних гарнітурів до кабінетів, в яких традиції сплелися з сучасними тенденціями. Витончені меблі класичних форм декоровані золотими окантовками в дусі гламурного шику, на обивках застосовують бароковий мотив пишних квітів. Фабрика Moissonnier випускає меблі, які цитують зразки доби Просвітництва з деякою модернізацією прототипів за рахунок використання невластивого для класики яскравого кольору або декору. Для любителів розкоші випускаються комоди і столи, прикрашені різьбленням і позолотою. Інша фабрика, Labagere, девіз якої «Від батька до сина – з 1870 року», спирається на досягнення минулого, використовуючи ескізи і креслення старих майстрів, куди привносить сучасні яскраві кольори в несподіваних комбінаціях. Фірма спеціалізується на стилізації різних історичних епох, пропонуючи замовникові самому визначити ступінь

«состаренности» меблів. Фасади багатьох предметів виконані в техніці інтарсії та прикрашені розписом на пасторальні сюжети або з портретами.

Серед британських фабрик відзначимо Bevan Funnell, яка почала з реставрації вінтажних меблів, але згодом відкрила власне виробництво «якісних підробок» – копій традиційних меблів вікторіанської епохи. Майстри компанії Royal Oak вручну виготовляють дубові меблі під старовину, керуючись девізом: «Ми використовуємо технологію, яка була б зрозуміла теслі, що жив 400 років тому». Предмети меблів Old Charm – це вишукані речі з епохи династії Тюдорів, коли меблі з предмета побуту перетворилися на мистецький твір.

На батьківщині вінтажа, в США, у галузі репродукції старовинних речей здобула славу компанія E.J. Victor та її дизайнер Керол Болтон, який створив унікальні зразки класичної розкоші в сучасному звучанні. Його колекція Couture виготовлена з екзотичних порід деревини, цінних металів, каменю, скла і оббита розкішними тканинами. Колекція Richard's Trunks компанії Restoration Hardware представляє серію унікальних вінтажних меблів, виконаних із старої деревини корабля, що належав британському мандрівникові Тому Річардсу. Скрині, столи, книжкові стелажі, кабінети, ліжка і дивани, виготовлені за допомогою фрагментів цього раритетного об'єкту, здійснюють фантастичний ефект. Вони доносять енергетику та історію свого минулого життя. При цьому естетика не заважає колекції бути ергономічною та функціональною.

Слід відзначити, що який би принцип створення вінтажної атмосфери не використовував дизайнер: від автентичних артефактів до постарених копій, впізнаваність меблів в її приналежності до певної доби і країни є головним завданням роботи. Саме меблі несуть основне смислове навантаження в такому інтер'єрі і дають відправну точку для асоціативного сприйняття простору. Такі відчуття завжди посилюються обстановкою, якщо вона правильно відтворює епоху, близьку людині по духу та історії. Однак сучасна людина, що живе в постмодерністську епоху, жадає трохи більшого, аніж точної чи спрощеної копії минулого: якоїсь «добавки свого часу» в предмет історії, його осучаснення. Такий предмет повинен містити родзинку, яка переносить його з категорії «чарівності минулого» до сфери ексклюзивності та художності. Сучасні мебелі компанії по-різному вирішують задачу посилення ефекту минулого, різноманітними засобами вступаючи з ним у діалог. Відповідно, і предмети меблів, зроблені ними «під старовину», дають можливість дизайнерам в різний спосіб оперувати цим минулим задля створення вінтажних інтер'єрів: від відтворення точної копії до «гри з емоціями»: театралізації, гротеску, іронії, сарказму тощо. Лише в цьому, другому, випадку вінтаж отримує можливість стати повноцінним креативним інструментом в руках сучасного дизайнера.

Література:

1. Егорова Н. Стиль в интерьере: Винтаж / Н. Егорова. – К.: ООО «Издательский дом Украинский Медиа Холдинг», 2010.
2. Кес Д. Стили мебели / Д. Кес. – Будапешт: Издательство Академии наук Венгрии, 1981.

3. Курамшина Ю.В. «Вперед, в прошлое!»: Мода на винтаж в современной культуре / Ю.В. Курамшина // Ученые записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского. Т. 27 (66), 2014. – № 1. – С. 119-124.
4. Пайл Дж. Дизайн интерьеров: 6000 лет истории / Дж. Пайл. – М.: АСТ Астрель, 2006.
5. Fontaine L. Alternative Exchanges: Second-hand Circulations from the Sixteenth Century to Today / L. Fontaine. – NY: Berghahn Books, 2008.

Супрун О.Д.

доктор філософії, доцент кафедри графіки, ХДАДМ

ФОТОГРАФІЧНІ СЕРІЇ. ФОТОНАРИС

Поширеністю за популярністю та уживаністю в щоденній пресі та періодичних виданнях, окрім фоторепортажів, користується і інший різновид фотографічної серії, котрий має назву «фотонарис». На відміну від серій-фоторепортажів, котрі документують конкретні події чи явища, зміст фотонарисів містить узагальнені відображення тих чи інших подій або явищ, тобто висвітлює типові проблеми актуальні для суспільства в конкретний час і конкретному місці. В фотографічних нарисах головними серієутворюючими (поєднуючими) чинниками, нарівні з їх темою, може стати, як і в фоторепортажних серіях, чинник часу. Слово «нарис» присутнє в назві «фотонарис» свідчить не тільки про витоки джерела походження, але й про співпадання що до застосування в тих же ситуаціях, що і його літературного аналогу.

При створенні фотонарисів фотографи використовують здебільшого репортажний підхід за для виконання окремих фотографій у складі нарису. Що стосується нарису як твору цілому, то він не може виступати ланцюговою послідовністю однієї конкретної (нехай і надважливої) події. Особливості вимог до змісту окремих світлин фотонарису полягають в тому, що вони мають бути відображенням певного кола споріднених подій, тобто мають узагальнювати ті тези, що окреслені темою серії, символізуючи таким чином одвічну філософську дилему із взаємодії між одноосібним і загальним. То ж обумовлені вимоги що до підходів у створенні змісту фотонарису мають сприяти створенню відповідного художньо-образного вирішення теми фотонарису. Актуальність окреслених таким чином явищ в свою чергу має впливати на силу художнього впливу на глядачів.

Чим ще обумовлено силу впливу конкретного нарису на коло його глядачів? Звичайно ж темою серії, а саме її актуальністю чи затребуваністю в суспільстві. Цікаво відзначити, що так буває не завжди, бо часто саме фотограф своїм фотонарисом «розкриває очі» глядачів на важливість того чи іншого питання, тієї чи іншої теми для суспільства. В цьому випадку саме від здатності фотографа визначати, обирати та зосередувати увагу суспільства на певних потенційно важливих для нього питаннях (чи то для сьогоднішнього, чи може для майбутнього) залежить оцінка значущості такого фотонарису для громадскості. Свою частку в означеній силі впливу вносить репортажний підхід до виконання окремих світлин фотонарису завдяки фактору документальності, що завжди притаманний фотографії. Само собою зрозумі-

ло, що своя і досить значна частка впливу належить хисту, професійності і майстерності фотографа при втіленні як документальної переконливості, так і художньої виразності створеного ним фотонарису. Кінцевим чином виходить, що вирішальними факторами за для створення серій слід вважати не тільки і не стільки гостроту мислення та світосприйняття фотографа, а перш за все майстерне володіння мовою творчої фотографії при мистецькій візуалізації виразного втілення та знайдених образів.

Що стосується інших чинників, на котрі слід звертати увагу створюючи фотонариси, то серед них потрібно враховувати насамперед ті, що мають відношення до гуртування світлин в серію. Такі чинники забезпечують сприйняття фотонарису як єдиного витвору, наприклад, це однакова стилізація окремих світлин або це композиційна побудова фотонарису вцілому.

В числі інших чинників важливих для побудови нарисів з фотографії можна перелічити: повноту розкриття теми за умови її всестороннього охоплення; лаконічність композицій створюваних світлин за умови відсутності повторів; максимальна виразність сюжету (сценарію) нарису в цілому; обраторворче різноманіття в виконанні окремих світлин та інші.

При виборі чинника часу для поєднання окремих світлин в фотонарис будова сценаріїв фотонарису нагадує будову сценарію фоторепортажу, але з урахуванням всього сказаного на початку цього повідомлення. В тому випадку коли тема фотонарису не вимагає обов'язкового зв'язку з фактором часу можлива інакша побудова сценарію з іншим підходом, наприклад, по «просторовому» принципу, тим паче, що по чиннику «час» організована галузь відео з його відеорепортажами та відеонарисами.

Все вищезазначене підсумовуємо таким чином. Фоторепортаж розкриває тему (явища чи події) в серії унікальних і конкретних зображень (моментів життя). Художнє чи суспільно-політичне узагальнення подій, процесів та явищ відбувається через відображення унікально-ексклюзивного прояву теми явища. Фотонарис досягає розкриття теми поєднанням в серію світлин обраних з різних проявів втілення тієї ж теми явища. Вважається, що нарисні серії виникли практично одночасно з серійними-фоторепортажами [1] за для задоволення не тільки інформаційних, але й суспільно-естетичних потреб суспільства.

Література:

1. Супрун О.Д. Фотографічні серії. Фоторепортаж// Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу ХДАДМ за підсумками роботи 2015/2016 навчального року. — Х: ХДАДМ, 2016. — С.74-78.

ВСЕУКРАЇНЬСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ СТУДЕНТІВ ХДАДМ за підсумками роботи 2016/2017 навчального року

Акіньшина Ю.В., 4 курс, спеціалізація «Графічний дизайн»
Керівник: канд. мистецтвознавства, професор Сбітнева Н.Ф.

КАССАНДР І ЙОГО ВКЛАД У РОЗВИТОК СВІТОВОГО ПЛАКАТНОГО МИСТЕЦТВА

Адольф Жан-Марі Мурон (Adolphe Jean-Marie Mouron), більш відомий під псевдонімом А. М. Кассандр (А.М. Cassandre, 1901-1968), народився у французькій родині в Харкові. Плакатист першої половини ХХ століття і творець логотипу Ів Сен-Лоран надихнув не одне покоління графічних дизайнерів, а його роботи і сьогодні, без сумніву, заслуговують на увагу. Кассандр заслужено вважається одним з найбільших успішних комерційних ілюстраторів ХХ століття. Він займався графічним дизайном, літографією, створенням шрифтів і, звичайно, ілюстрацій. Але перш за все Кассандр знаменитий тим, що йому вдалося об'єднати в одне ціле й адаптувати до запитів жанру комерційного дизайну такі художні напрями, як кубізм, сюрреалізм, конструктивізм та авангардизм.

Кассандру — визнаному майстру графіки, засновнику мистецького стилю арт-деко — рівних не було. Популярність прийшла до француза завдяки плакату під назвою «Лісоруб», який він створив 1923 року: в 1925-му ця робота отримала першу премію на відомій Міжнародній виставці сучасних декоративних і промислових мистецтв у Парижі, після якої в ужиток увійшов термін «ар-деко». Кассандр вважається видатним представником цього стилю в мистецтві та дизайні. Хоча цей плакат здавався заклик до зброї для робітничого класу, насправді це була реклама столарів.

А. М. Кассандр говорив: «Живопис — не самоціль, і плакат — лише засіб зв'язку між підприємцем і публікою, як телеграф. Плакат грає роль телеграфіста: послання не йдуть від нього безпосередньо, він лише передає їх, ніхто не питає його думки, від нього вимагають лише встановити ясний, міцний та чіткий зв'язок» [1, с. 58]. Улюбленим жанром Кассандра протягом усієї його творчої кар'єри був плакат. Його роботи охоплюють найрізноманітніші теми: від війни і мистецтва до реклами.

Переглядаючи графічні твори майстра, звертаєш увагу на зважену композицію і гармонійне поєднання рекламної типографіки з елегантною графікою. Ще однією відмінною рисою всіх його робіт завжди було те, що він використовував типографіку не як незалежний від графічної композиції елемент, а як невід'ємну частину роботи, гармонійно вписуючи текст у композицію. Незвичайні на перший погляд композиційні рішення при пильному розгляді виявляються приголомшливо логічно збудованими. Ідеальний баланс графічних елементів, тексту та фону робить його твори пізнаваними і самотніми. Велика емоційність, динамічність та водночас строгість у його

роботах завдала новий темп розвитку плакату та змінила стереотипність мислення людей.

Окрему увагу в його роботах слід приділити кольору. Роботи художника можна навіть ідентифікувати за колірною гамою. Велика кількість темних плям, найчастіше, на тлі яких виділяються найголовніші об'єкти, надає їм певного «сіяння». Найчастіше художник у своїх плакатах використовував такі поєднання кольорів: охра-чорний, блакитний-чорний, бірюзовий-чорний. Раніше, якщо й використовували такий прийом «виділення», то, скоріш, випадково, ніж усвідомлено, на відміну від Кассандра. Сам він вважав: «Постер змушує відмовитися художника від свого «я». Він не може виразити себе таким шляхом, і навіть якщо б міг, не мав права. Картина — самодостатня. Але не постер. Це засіб, як міст між торгівлею і потенційним покупцем. За принципом телеграфу. Художник-графік, як оператор, він не створює повідомлення, він просто передає його. Ніхто не питає його думку. Очікується, що він тільки встановлює зв'язок, чистий, потужний, точний» [1, с. 60].

Таким чином, завдяки роботам Кассандра вперше в Європі з'явився певний зв'язок між образотворчим і комерційним мистецтвом. На відміну від сучасної реклами, яка далеко не завжди може стати зразком графічного мистецтва, комерційні роботи французького художника — щось більше, ніж просто рекламні плакати. Його принципами побудови плакатів користуються дизайнери сьогодні, на його роботах вчать студенти. Легко пізнаваний стиль, часто повний динаміки і руху, композиційні і колірні рішення А.М. Кассандра зробили величезний вплив на розвиток європейського плакатного мистецтва ХХ століття, а його ім'я стоїть поряд з найвидатнішими графічними дизайнерами Європи.

Література:

1. Клиффорд Д. Иконы графического дизайна / Д. Клиффорд. — Л.: Эксмо, 2014. — 238 с.
2. Розенсон И. Основы теории дизайна / И. Розенсон. — СПб.: Питер, 2006. — 224 с.
3. Райн Х. Самый полный справочник. Графический дизайн / Хембри Райн / Хембри Райн. — М.: АСТ Астрель, 2008. — 358 с.
4. Пиксанова Т. Александр Родченко: жизнь и творчество: [Электронный ресурс] / Татьяна Пиксанова // ФБ.ру. — Электрон. дан. — М., 25.01.2016. — Режим доступа: <http://fb.ru/article/226188/aleksandr-rodchenko-jizn-i-tvorchestvo>.

Алексєєнко В.Д., 4 курс, спец. «Графічний дизайн»

Керівники: доцент Більдер Н.Т., професор Векленко О.А.

КАЛЕНДАР ДОСЯГНЕНЬ З ОЗДОРОВЛЕННЯ ЖИТТЯ

*«Здоров'є може бути таким саме
заразним, як і хвороба»*

Роллан Р.

Останнім часом зростає актуальність теми здорового способу життя (рос. ЗОЖ), зростає потік переконливої інформації про те, що незбалансоване харчування, шкідливі звички, величезна кількість стресу, відсутність достатньої кількості фізичних навантажень негативно позначаються на

самопочутті, кількості захворювань, тривалості життя. Природно, що люди хочуть довше жити і відчувати себе при цьому добре. Гарне самопочуття – один з показників «якості життя» [3].

В останні роки відзначається збільшення зростання захворюваності хребта, що пов'язано перш за все з малорухливим способом життя, гіподинамією, відсутністю адекватного фізичного навантаження, неправильним харчуванням. В епоху тотальної комп'ютеризації, різкого переходу від фізичної праці до розумової відбувається зменшення рухової активності людини.

Аналіз публікацій у пресі, обговорень тематики ЗОЖ у соціальних мережах дозволив дійти висновку про те, що люди (особливо молодь) на даний момент дійсно прагнуть до ведення здорового способу життя, але не завжди розуміють, що підхід має бути комплексним і не складатися з одного чи двох пунктів, наприклад, тільки правильно харчуватися, чи занять спортом. Важливим є також забезпечення психічного, соціального здоров'я [2].

Людина має важливу потребу у структуруванні реальності [1]. Цей процес дозволяє орієнтуватися у часі та просторі. Дану функцію вона може задовольнити за допомогою зокрема, друкованих календарів. Незважаючи на численну кількість способів отримати інформацію про важливі дати (різна сучасна техніка, в т.ч. комп'ютери, мобільні телефони), календар з роками не втрачає своєї актуальності. У багатьох офісах і будинках календар досі висить на самому видному місці.

Таким чином, розробка друкованого календаря та його графічного супроводження актуальна, та надасть можливості допомогти у фіксації та контролі завдань для досягнення успіхів у веденні здорового способу життя.

В ході проектного дослідження було розглянуто існуючі типи календарів та описана конкурентна ситуація на ринку даного товару, проведено вивчення цільової групи споживачів і прийнято рішення зосередитись на сегменті ринку, який представляють собою жінки 20–50 років, переважно зайняті навчанням чи роботою. Жінки заклопотані, не вміють планувати час. Хочуть зайнятися своїм здоров'ям, але потребують у цьому допомоги. Навчання та робота частіше за все пов'язані з монотонністю та статичністю (сидіння за комп'ютером). Одним із критеріїв сегментування ринку було обрано «стан здоров'я», який включав у себе показники за найрозповсюдженими захворюваннями серед населення України: остеохондроз, захворювання ЖКТ та онкологія. Отже, жінка, що має хоча б одно з цих захворювань, або належить до групи ризику відповідає обраному сегменту споживачів.

При аналізі ринку існуючої продукції було виявлено, що даний сегмент ринку не має подібних пропозицій, а якщо і має, то продукт націлено на задоволення потреб інших цільових груп. Отже, конкуренція незначна, і було прийнято рішення зайняти дану нішу і допомогти жінкам, які прагнуть вести здоровий спосіб життя.

Складноструктурний календар-щоденник вирішено позиціонувати як засіб, що допоможе споживачу швидко реалізувати свої плани з приводу оздоровлення та зміни образу життя, навчитися відчувати себе повним сил та бадьорості. Концепція проекту: складноструктурний календар досягнень з оздоровлення життя, за допомогою якого людина візуалізує і фіксує свої

завдання, цілі, що в результаті формує звичку до ведення здорового способу життя. Було виявлено основні структурні одиниці проекту, а саме: перекидний настінний календар, з місцем для записів ; так звана «карта бажань» для візуалізації довгострокових цілей; книжка-помічник, що містить інфографіку корисності сезонних фруктів/овочів та вибірку фізичних вправ. Графічна частина проекту виконана у мануальній техніці: ряд зображень представлено авторськими акварельними ілюстраціями, назви місяців виконано у каліграфічному стилі.

Тестування концепції дизайну проводилося за методом фокус-групи. Десятьом представникам цільової групи споживачів, а саме жінкам 20-50 років, була словесно описана концепція дизайну календаря-щоденника та представлені ескізні варіанти дизайн-проекту. Після цього кожному представнику фокус-групи було запропоновано відповісти на низку питань щодо сприйняття представленої інформації. В результаті не стандартизованого опитування було виявлено, що обране концептуальне рішення проекту, при реалізації, сприятиме задоволенню вимог споживача, а художньо-пластичне рішення викликає асоціації свіжості, легкості та бадьорості.

Одна з потреб, яку буде задовольняти складноструктурний календар-щоденник для ведення здорового способу життя — самоменеджмент кожного дня, з метою покращення самопочуття, за рахунок моніторингу графіка фізичних навантажень (відповідно стану здоров'я), слідкування за харчуванням, знаходження часу на відпочинок.

Отже, складноструктурний інфографічний календар буде спрямовано на допомогу людині у структурування свого дня, знаходженні та відведенні часу на оздоровчі заходи: спортивні тренування, чи спортивний відпочинок, приготування корисних страв, що дозволить виділити час і на забезпечення психічного здоров'я.

Новизна проекту – це звернення уваги на працюючих жінок, які не звикли витрачати на себе багато коштів, соромляться зайвої ваги, недоглянутості. Структура проекту враховує схильність саме жіночої аудиторії до ведення записів та заповнення щоденників. Ведення реального (а не електронного) щоденника підвищує шанси на виконання поставлених завдань та скорішого досягнення мети – покращення якості життя.

Література:

1. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности /П. Бергер, Т. Лукман, перевод с англ. Е. Руткевич — Москва: «Медиум», 1995. — 323 с.
2. Коробка Л. «Психологічне здоров'є людини в контексті здорового способу життя», Український науковий журнал «Освіта Рєгіону» [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://social-science.com.ua/article/489> — Загол. з екрану. — мова укр.
3. Neo Sports «Главные принципы здорового образа жизни человека» — [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://neosports.ru/osnovnoe/glavnyye-principy-zdorovogo-obraza-zhizni-cheloveka.html> — Загол. з екрану. — мова рос.

Алексеев В.Д., 4 курс, заочное отделение, спец. «Графический дизайн»
Руководитель: канд. искусствоведения, профессор Сбитнева Н.Ф.

ВЛИЯНИЕ ТЕХНОЛОГИИ НА РАЗВИТИЕ ДИЗАЙНА

Возникновение дизайна как особого вида проектно-художественной деятельности относят к концу XIX в., связывая его появление с промышленной революцией — повсеместным развитием массового машинного производства и возникшим вследствие этого разделением труда. В условиях индустриального производства, товарного наполнения рынка внимание производителей все больше обращалось на привлекательность и разнообразие внешнего вида выпускаемых изделий, а также на потребительские качества продукции, удобство ее эксплуатации [3, с. 12].

Типографика является неотъемлемой частью графического дизайна. От самого зарождения книгопечатания и вплоть до настоящего времени типографика представляла собой борьбу с материалом в попытках воплотить человеческие мысли с помощью ограниченных технических средств.

Первая технология печати появилась в древнем Китае в конце II века. Примерно в 1041–1048 гг. китайский алхимик Пи-Шен создал первый в истории сменный шрифт, сделав его из обожженной смеси глины и клея. В Корее технология печати, появившаяся в первой половине XIII века, получила интенсивное развитие по инициативе короля Хтаи Тъёна, который в 1403 году издал указ об отливке из бронзы 100 тысяч литер шрифта [5]. Революция в печатном деле наступила благодаря Иоганну Гутенбергу, который придумал печатный пресс, типографскую краску, специальный сплав для отливания литер: гарт. «Гарт» — сплав свинца (около 80%), сурьмы (около 5%) и олова (около 15%), из которого отливали литеры, в нужной степени мягкий и легкоплавкий» [2, с. 68]. В конце XIX века появились машины, позволявшие упростить процесс изготовления пуансонов и автоматизировать процесс набора. Так в 1889 году Оттмар Мергенталер запатентовал линотип — машину, отливавшую сразу целую строку набора. Машина предназначалась для отливки текста из типографского сплава, из которых формировались макеты страницы. Страница могла быть напечатана методом высокой или глубокой печати.

С появлением фотонабора процесс верстки перестал быть материальным. Это позволило добиться многого из того, что в металлическом наборе было невозможно. Теперь стало возможным произвольно менять расстояние между знаками (в том числе ставить отрицательный кернинг, что было невозможно при ручном наборе) и вносить изменения в набор и верстку. Однако широкое распространение настольных издательских систем привело к появлению большого количества непрофессионально оформленных изданий и к тому, что принято называть «плохим дизайном» [2, с. 81]. Изобретение фотографии упростило набор, чем значительно облегчило и ускорило процесс создания типографических работ, точность знаков стала еще выше. Были все еще определенные недочеты, но с появлением компьютеров и современных принтеров их вовсе не стало.

90-е гг. XX века — эпоха мелкосерийного производства. Компании обнаружили, что разработка форм, лекал и прототипов для новых моделей об-

ходится дорого. Это стало предпосылкой к появлению 3D принтеров. Отцом-изобретателем 3D-печати является американский исследователь Чак Халл. В 1986 г. он представил миру «установку для стереолитографии» для трехмерной печати. В 1988 г. Скотт Крамп изобрел абсолютно новую технологию: FDM (моделирование путём декомпозиции плавящегося материала). Сегодня на основе этой технологии работают все 3D-принтеры, предназначенные для выпуска малой продукции в небольших количествах [1, с. 97]. Изначально 3D принтер помогал сократить затраты на производство малых партий товаров, которые разрабатывались промышленными дизайнерами. Далее, с расширением границ графического дизайна, они стали верным помощником дизайнера-графика (флаконы духов, упаковка для эксклюзивных украшений, сувенирная продукция). Сейчас 3D-печать широко применяется в строительстве и медицине по изготовлению протезов. А в 2010 г. медицинская компания Organovo Inc. объявила о создании технологии 3D-печати искусственных кровеносных сосудов.

Таким образом, наука и дизайн переплетается с каждым витком истории все сильнее. Как и раньше, графический дизайн помогает продвигать продукты технологического прогресса. Но если в самом начале это делалось лишь для увеличения доходов производителя, то сейчас дизайн помогает продвигать науку в массы, привлекать обычных людей к участию в научных исследованиях. Это стало возможным благодаря появлению нового направления в искусстве «сайт арт», на базе которого художники, дизайнеры, и обычные люди, сотрудничая с учеными, создают удивительные инсталляции.

Литература:

1. Акбутин Э., Доромейчук Т. 3D-принтер: история создания машины будущего / Э. Акбутин, Т. Доромейчук. – Казань: Молодой ученый, 2015. – 156 с.
2. Королькова А. Живая типографика / А. Королькова. – Москва: ИндексМаркет, 2012. – 224 с.
3. Михайлов С., Кулеева Л. Основы дизайна / Учебник / С. Михайлов, Л. Кулеева. – Казань: Новое Знание, 1999. – 240 с.
4. Сбітнева Н.Ф. Історія графічного дизайну / Н.Ф. Сбітнева. – Харків: ХДАДМ, 2014. – 224 с.
5. История печатного дела: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://mrprint.com.ua/istoriya-pechat>, – Загол. с экрана. – язык рус.
6. Пурьжинский Н. Как научные исследования становятся объектами современного искусства: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.furfur.me/furfur/culture/culture/160988-science-art> – Загол. с экрана. – язык рус.

Андривевский В.М., 4 курс, специализация «Графический дизайн» {UFLB

Руководитель: канд. искусствоведения, проф. Сбитнева Н.Ф.

БАУХАУЗ СЕГОДНЯ

Ни для кого не секрет, что именно немецкая школа Баухауз (Bauhaus) задала для всего мира вектор направления в архитектуре и дизайне в 20-х годах прошлого века. Именно там сформировалась система обучения студентов, которая не утратила свою актуальность, и которую ВУЗы используют по сей день. Простое и емкое название «Bauhaus» (bau — «строить», haus — «дом») отражало ясные и одновременно с этим амбициозные цели создателей школы —

понять, по каким законам работает архитектура, которая охватывает собой все проявления жизни и диктует логику и эстетику частных и общественных пространств.

Но что же представляет собой легендарная школа дизайна и архитектуры сегодня? Многие считают, что Баухауз был стерт с лица земли во времена правления Гитлера и нацистской партии. Действительно, этот период положил конец школе в ее традиционном представлении. Многие преподаватели эмигрировали в США и Великобританию, а само здание было частично разрушено во время Второй Мировой. Но в 1960 году архив Баухауса начал собирать все работы и документы самой значимой школы XX века через бывших выпускников в Германии, Европе и Америке и членов их семей.

Сегодня здание Баухауза стоит на своем историческом месте, в городе Дессау (Германия) в своем первоначальном виде. И совсем не складывается впечатление, что это белоснежное строение пережило бомбардировки и пожары. Здание находится практически в центре города, в тихом и спокойном районе, но от центральной части его отделяет железнодорожный вокзал. Когда выбирали место для строительства, проектная группа во главе с Гропиусом так и задумывала: разместить его вблизи от центра и вокзала, но при этом не в особо людном месте, так сказать, «спрятать» его от городской суеты. Рядом располагаются корпуса Hochschule Anhalt (высшая школа Анхальт), где обучают архитекторов и дизайнеров. Корпуса этого учебного заведения были построены в стиле, подобном Баухаузу. Благодаря этому весь район выглядит как единый комплекс и смотрится очень гармонично. Он является местом постоянного скопления студентов и туристов.

Внутри здания находится «Фонд Баухауз-Дессау» — центр исследований, обучения и экспериментального дизайна, а также офисные помещения, концертный зал, где часто устраиваются различные мероприятия. Конечно же в Баухаузе действует постоянная выставка, но экспозиции все время сменяются. Мне посчастливилось попасть на выставку работ второго директора Баухауза — Ханнеса Майера. Здания, спроектированные им, были представлены в виде чертежей и макетов. Также на экспозиции были показаны его эскизы, фотографии и разные материалы из его творческой коллекции.

Также внутри Баухауза находится гостиница. Любой желающий может остановиться и провести ночь внутри легендарного учебного заведения, снять себе номер с дугообразными балконами, которые являются одной из «фишек» фасада здания. Еще одной особенностью Баухауза является дизайнерский магазин, который действует на постоянной основе внутри главного корпуса. Там любой желающий может приобрести аналоги известных разработок мастеров Баухауза. Среди них: шахматы Джозефа Хартвига, которые полностью иллюстрируют принципы Вальтера Гропиуса о том, что объект должен быть практичным, прочным, недорогим и красивым. Все шахматные фигуры состоят из простых геометрических форм — шара, цилиндра и куба; легендарное кресло «Василий», на создание которого Марселя Бройера вдохновил Кандинский. Это кресло являлось частью коллекции, созданной для интерьеров здания Баухауза в Дессау. Книги «Искусство цвета» Иттена, «Графический дизайн» Байера и другие.

Литература:

1. Иттен И. Искусство цвета [Электронный ресурс]/ Переклад на російську мову: Д. Аронов. — 2010. / Режим доступу: <http://etextread.ru/Book/Read/38532> , вільний. — Загол. з екрану. — Мова рос.
2. Гропиус В. Круг тотальной архитектуры [Электронный ресурс] / Переклад на російську мову: А.С. Пинскер, В.Р. Аронова, В.Г. Калиша.— Искусство. 1971. — Режим доступу: <http://gestaltung.ru/index.php/main/item/16-waltergropius.html> , вільний. — Загол. з екрану. — Мова рос.
3. Лаврентьев А. Н. История дизайна [Электронный ресурс] / Учебное пособие. — М.: Гардарики, 2007. — Режим доступу: <http://www.twirpx.com/file/323249/> , вільний. — Загол. з екрану. — Мова рос.
4. Кандинский В. Точка и линия на плоскости [Электронный ресурс] / Переклад на російську мову: Е. Козина. — Азбука-Аттикус, 2015. — Режим доступу: <https://www.litres.ru/vasily-kandinskiy/tochka-i-liniya-na-ploskosti-4/chitat-onlayn/> , вільний. — Загол. з екрану. — Мова рос.

Асаян А.А., 4 курс, спеціалізація «Графічний дизайн»

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

ШРИФТ «ГЕЛЬВЕТИКА» И ЕЕ АКТУАЛЬНОСТЬ

XXI век характерен своим стремительным развитием и быстрыми переменами во всех областях. С появлением цифровых технологий и средств коммуникации меняется мир человека, в свою очередь, и технологии графического дизайна. Шрифты также отражают модные тенденции. Каждый год меняются тренды в использовании тех или иных гарнитур, стиля написания, декоративных элементов. Но, невзирая на это, Гельветика остается одним из самых используемых шрифтов на сегодняшний день, хотя был спроектирован в 50-х годах прошлого века.

Каждая история имеет свои предпосылки и последствия. Чтобы разобраться в секрете такой устойчивой популярности Гельветики, надо обратиться к истории возникновения и дальнейшего развития этого шрифта. Гельветика возникла в середине XX века, в послевоенный период, когда Европа постепенно становилась на ноги и требовала новых, простых, демократичных и нейтральных коммуникационных средств [5, с. 8]. «По всему миру и, конечно, в Европе был дизайн, часть которого нуждалась в реконструкции, чтобы сделать всё более открытым, движение более плавным, а всё вместе более демократичным. Среди дизайнеров было развито чувство социальной ответственности. Это было время, когда эксперименты позднего модернизма начали преломляться, рационализироваться и кодифицироваться, что и привело к появлению так называемого «международного» стиля в типографике.

Тогда была необходимость в рациональном шрифте, который мог быть применен для всех видов информационных сообщений, будь то указатель или фирменный стиль и мог представить их современному обществу в интеллигентном, удобочитаемом виде», — отмечал Рик Пойнор [2]. Именно швейцарские дизайнеры в 1950-х активно занимались разработкой типографских шрифтов. Гельветика появилась в 1957 году, изначально она называлась Neue Haas Grotesk (сделанный на основе Berthold Akzidenz-Grotesk — традицион-

ного немецкого шрифта XIX века без засечек). Но название не подходило для продаж в США, поэтому было выбрано древнее римское название Швейцарии — Гельвеция (Helvetia), так в 1961 году и появилась Гельветика [5, с. 9].

В то время швейцарский стиль был лидирующим в мире графического дизайна, а Гельветика стала одним из главных элементов этого стиля. Словами А. Джонстона: «Гельветика стала национальным брендом, лицом популярного «швейцарского стиля» [4]. Таким образом, Гельветика распространилась по всему миру. Ее популярность была настолько высока, что большое количество логотипов компаний были спроектированы на ее основе. И так она закрепилась до сегодняшнего дня в многих крупных кампаниях (Airlines Apparel, Knoll, AGFA, Skype) [5, с. 14]. Правительство США (использующее его для форм налоговых деклараций и другой официальной печатной продукции) выпустило директиву о применении этого шрифта для нанесения информации на упаковку в 1984 году [4]. М. Мидингер предпочитал нейтральность и полагал, что шрифт не должен нести в себе смысл, — смысл должен был быть в содержании текста. С. Локсли также говорит, что шрифт Гельветика был популярен из-за двух основных факторов. Во-первых, он был простым; во-вторых, не получил каких-либо отличительных особенностей, поэтому он кажется «дружественным» [5, с. 9].

Гельветика — рациональный шрифт, который может быть применен ко всем видам информации от городских знаков до корпоративной айдентики [5, с. 8]. М. Паркер охарактеризовал его как «нейтральный, эффективный, официальный, который имеет человеческое лицо»[2]. Шрифты можно поделить на те, что свободно интерпретируются, и те, которые вызывают лишь одну определенную ассоциацию. Гельветика говорит обо всем, определенно, это одна из сторон ее привлекательности. Она работает больше 50 лет, и становится все лучше. Она остается такой же свежей и современной, какой и была раньше. Очевидно, она не создавалась, чтобы быть модной [5, с. 9, 14].

«К началу 70-х годов, особенно в Америке, начала зарождаться реакция против того, что казалось дизайнерам конформизмом, этой монотонной завесы одинаковости, которую навязывал миру дизайн тех лет. Поэтому то, что когда-то вышло из идеализма, стало к тому времени обычной рутинной, и нужны были перемены», — рассказывала Пола Шер в интервью. «А в 80-х, когда их разум был совсем сбит с толку болезнью, называемой «постмодернизм», люди просто слонялись, словно курицы без голов, и использовали все новые шрифты, которые нельзя было отнести к несовременным. Они не знали, что их заботит, они только знали, против чего они выступают. И этим была Гельветика», — добавил М. Виньелли. Загмайстер, представитель постмодернистской культуры, объяснял это тем, что ему казались очень подозрительными использующие только 3-4 вида шрифта. Он сравнивал это с писателем, который использует 3-4 слова, который, возможно, и справился бы, но сделало бы это его карьеру интересней на всей протяжении жизни? Но, несмотря на это, Гельветика продолжает жить, так как уже успела превратиться в бренд, в самостоятельную единицу [2].

В своей статье А. Джонстон обвинял Гельветику не только в своей близости, но также утверждал: «В этом шрифте буквы квадратные и пухлые, они ни-

как не связаны с соседними. В их замкнутых частях больше места, чем между словами, что в итоге дает не очень приветливые силуэты слов. Я пытался объяснить, что разборчивость требует визуального баланса между «внутренними» и «внешними» отступами слов, некой аэродинамики. Это физическое свойство, и такие шрифты как Syntax или Frutiger гораздо лучше Helvetica, которая выглядит замкнутой. Свойство разборчивости работает не на уровне отдельных букв, а на уровне концептуальных блоков. Взрослые одновременно прочитывают кластер букв, например «the», воспринимая его как один блок, или мозг просто группирует буквы в эти кластеры для ускорения восприятия. Чем яснее эти блоки, тем лучше разборчивость (если нашей целью является скорость и понимание). Шрифты с похожими буквами или символами (как “a” “s” и “e” в Гельветике) мешают читателю, как замкнутые контуры букв препятствуют слиянию их в более сплоченные блоки. Эти принципы, которые являются по сути научно обоснованными, должны исключать Гельветику из арсенала любого, кто пытается составить разборчивое послание. Коммуникация — это наука, и у нее мало общего с эстетикой, разве что комфорт читателя в силу того, что ему уже знаком тот или иной шрифт» [4].

Таким образом, в середине XX столетия Гельветика стала одним из главных атрибутов швейцарского стиля, универсальным шрифтом, благодаря своему нейтральному и гуманистическому облику, который способен гармонично вливаться в любой стиль, не привнося при этом своих поправок. Этот шрифт не несет в себе ассоциативного ряда, его нельзя отнести к какой либо группе шрифтов. Он подчиняется любой информации, обретая новые качества. Сегодня, когда с каждым днем увеличивается арсенал графических средств, не все шрифты могут гармонично влиться в среду, но Гельветика универсальна. Гельветика обрела статус модного и хорошего шрифта и до сих пользуется популярностью среди графических дизайнеров.

Литература:

1. Вашук О.А. Швейцарская школа графического дизайнера как явление проектной культуры XX. – Автореферат диссертации по спец. 17.00.06: «Техническая эстетика и дизайн» / О. А. Вашук. – Санкт-Петербург, 2009. – 22 с.
2. Хастуит Г. Гельветика / Гари Хастуит: [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://cinematext.ru/movie/gelvetika-helvetica-2007/> свободный. – Загл. с экрана. – Язык рус.
3. Филлер М. Гельветика / Майкл Филлер: [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.indiana.edu/~iucdp/michaelfont.pdf> свободный. – Загл. с экрана. – Язык рус.
4. Johnston A. Why Won't Helvetica Go Away? / A. Johnston: [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <https://www.smashingmagazine.com/2012/12/why-wont-helvetica-go-away/> свободный. – Загл. с экрана. – Язык рус.
5. Kreklova V. Myth of Helvetica / V. Kreklova: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://vladanakreklova.com/files/vladana-kreklovadissertationba.pdf> / свободный. – Загл. с экрана. – Язык англ.

Атабалова Л.С., 3 курс, спец. «Ді»
Керівник: професор Бондаренко В.В.

ДЕРЕВ'ЯНІ КОНСТРУКЦІЇ СТЕЛІ

Серед сучасних віань в дизайні інтер'єру можна побачити прагнення людини знов стати ближчою до природи. Дуже популярним є так званий Еко дизайн, що базується на спокійних, природних кольорах та, авжеж, на натуральних матеріалах. Основним серед таких матеріалів є деревина. Вона застосовується не лише в конструюванні меблів, а й безпосередньо у самому інтер'єрі. Прикладом такого застосування деревини є конструкції стелі. Основною перевагою таких конструкцій є можливість не тільки підкреслити оригінальну архітектурну форму даного приміщення, а іноді й можливість відійти від цих форм та створити щось своє неповторне. Але зовнішня краса стельового покриття лише декоративна його частина. Для комфортного проживання в приміщенні треба, щоб дерев'яна стеля була зроблена за всіма правилами. Так, вона повинна бути утепленою, мати звукоізоляційний шар і захищена пароізоляцією. Все це забезпечить довгий термін служби і правильний мікроклімат в будинку.

До особливостей дерев'яної стелі відносяться:

- відмінна теплова та звукова ізоляція;
- величезний вибір порід деревини: від найпростіших і дешевих до цінних і дорогих; це дозволяє підібрати матеріал в залежності від бажання та можливостей заявника;
- найголовніша особливість дерева в тому, що це природний матеріал, екологічно чистий, який дихає, має свій унікальний аромат і текстуру;
- дерево має цікаву здатність розсіювати світло; багато дизайнерів використовують цю особливість для створення ефекту затіненості, де гра світла і тіні стає основним прийомом декорування;
- треба пам'ятати, що деревина відноситься до класу пожежонебезпечних матеріалів.

Різновид дерев'яних елементів

Вагонка — це обрізні дошки однакового розміру, стругані і шпунтовані. Шпунтовані дошки мають кріплення «шип-паз», що дозволяє проводити швидкий і якісний монтаж і підсилює загальну міцність. В основному для виробництва вагонки використовують сосну, кедр, модрина, дуб, бук, червоне дерево і так далі.

Дерев'яні панелі. Цей декоративний оздоблювальний матеріал виготовляється переважно з цінних порід дерева, але не повністю. Як правило, з дорогих порід робиться тільки лицьова сторона, а для решти двох шарів беруть менш дорогі і більш поширені — ялину і сосну. Ці шари склеюються під дією високої температури і шляхом великого тиску. Дерев'яні панелі популярні високою якістю, довговічністю, ефектним виглядом, а також тим, що їх досить швидко і просто монтувати.

Дерев'яні шпалери. Даний оздоблювальний матеріал вважається досить перспективною інновацією, що об'єднала в собі стандартні шпалери і панелі, що безмежно розширило можливості дизайнерів. Дерев'яні шпа-

лери мають витончену фактуру. Є шпалери з шпона і з пробки. Для шпалер зі шпону використовують цінні породи деревини, які наклеюються на паперові шпалери. Листові або рулонні шпалери з пробки стійкі до запаху, легко очищаються від бруду і мають гарну звукоізоляцію. Також існують такі різновиди як: облицювальні плити, фанера, стельова гантель, фальш-балки та авторські матеріали.

Як висновок можна відмітити, що деревина не лише природний, теплий та фактурний матеріал. Він також має великий потенціал у використуванні його для здобуття абсолютно нового дизайну стелі, що може зробити навіть найпростіший інтер'єр неповторним.

Джерела:

1. <http://www.remontbp.com/derevjannyj-potolok/>
2. <http://strport.ru/potolki/ustroistvo-derevyannogo-potolka>
3. <http://www.remontbp.com/jeko-stil-v-interere-ujut-ot-prirrody/>

Бабушко Ю., 4 курс, спеціалізація «Графічний дизайн»

Керівник: канд. мистецтвознавства, професор Світнєва Н.Ф.

КІНОПЛАКАТИ МИКОЛИ ІВАСЮКА

Колекція українського радянського кіноплаката 1920–1930-х рр. є оригінальним та своєрідним графічним кінолітописом, який через творчість окремих художників знайомить нас з кінематографічним репертуаром окресленого періоду, а також наочно демонструє тісний взаємозв'язок двох мистецтв — плакатної графіки і кіно [2, с. 203]. Власне, становлення й бурхливий розвиток кіномистецтва створили сприятливі умови для виникнення, розвитку та вдосконалення мистецтва кіноплаката. Метою цієї статті є дослідження творчого доробку Миколи Івасюка в мистецтві кіноплаката.

Відомий у світі український художник Микола Іванович Івасюк народився 14квітня 1865 року в Заставні. Після закінчення школи Івасюк вступив до Чернівецької вищої реальної школи, де професором живопису був перший на Буковині український художник-професіонал Юстин Пігуляк. У 19 років Микола Івасюк став студентом Віденської академії. Після успішного закінчення Віденської академії, Миколу Івасюка рекомендували, як одного з кращих художників історичного жанру, до Мюнхенської Академії мистецтв для подальшого вдосконалення майстерності. Окрім живопису Івасюк звертався до створення кіноплакатів до фільмів і публікував малюнки для журналу «Кіно» [3, с. 76]. Його плакати повідомляли про вихід на українські екрани американських кінострічок — «Скарамуш», знятого у дусі «Плаща та шпаги», та мелодрами «Двійник проти волі». З притаманною автору реалістичною подачею зображень, він передає атмосферу фільмів і розкриває їхню головну ідею. Ці афіші тяжіють до живопису.

У плакаті до української кінокартини «Сорочинський ярмарок», прем'єра якої відбулася у Києві та Москві 1927 року [1, с. 130], Івасюк окреслює тему та зміст кінострічки, застосовуючи пластичний прийом відтворення кількох окремих кадрів з портретними зображеннями героїв, які дають уяву про

головних персонажів та їх взаємини. Згадані фільми були чорно-білими й створені в епоху німого кінематографа. З огляду на це набирає значення колористичне вирішення аркушів Івасюка.

Особливе місце у плакатній графіці Миколи Івасюка посідає твір «Волзькі бунтарі». Він є знаковим у творчості митця з огляду на тему та її мистецьке втілення. Цей кіноплакат Івасюк створив до першої чуваської ігрової кінострічки звукового періоду для прокату в Україні [1, с. 131]. Цікаво розглянути образно-пластичне вирішення кіноплаката «Волзькі бунтарі». Натхненного борця за національне відродження художник зобразив крупним планом на тлі фрагмента храму. Його постать промовисто височіє над загоном озброєних поліцейських. Саме ефект крупного плану є характерною рисою цієї яскравої композиції. Вона динамічно перегукується із притаманною для німого кіно пластиною: пафосною жестикуляцією, красномовним виразом очей і підвищеною емоційністю. Virізняє цю роботу і такий психологічний плакатний прийом як зображення героя та антигероя, що більш наочно розкриває зміст стрічки.

У мистецькій спадщині Миколи Івасюка плакатна графіка складає групу творів, які збагачують нашу уяву про талант художника. Деякі з плакатів набирають цінності документів, коли стосуються вже втрачених кінострічок. Ці роботи є частиною творчого надбання митця та водночас і складовою різноманітного мистецтва кіноплаката раннього українського кіно.

Література:

1. Гутник Л.М. Науковий каталог українського кіноплаката 1960–1990-х років: проблеми створення і використання (на матеріалах колекції НБУВ) / Л.М. Гутник // Наук. пр. НБУВ. – Вип. 13. – Київ, 2004. – С. 265-274.
2. Закович М.М. Культурологія: українська та зарубіжна культура / М.М. Закович. – К.: Знання, 2007. – 567 с.
3. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття / Ольга Лагутенко. – К.: Грані-Т, 2006. – 240 с.
4. Шевченко В.Я. Композиція плаката: навч. посіб. / В.Я. Шевченко. – Х.: Колорит, 2007. – 133 с.

Бартош О.В., 4 курс, заочне від., спец. «Графічний дизайн»

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

ПЛАКАТ ЯНА ЛЕНІЦИ

Плакат - це графічний спосіб передачі інформації, що виник приблизно в другій половині ХІХ ст. Його тематика і стиль відображають епоху, в якій він створюється. Від заповнених орнаментами театральних афіш модерну, до мінімалістичних агітаційних чи рекламних композицій сьогодення. В даній статті мова піде про особливий період в історії плакату, а саме – польський плакат 1960-70 років. Це явище стало особливим через те, що польські художники, в повоєнний період, в повній мірі скористались сприятливими умовами для того, щоб плакат не просто виконував комерційну функцію, а став мистецтвом.

Цими сприятливими умовами була державна підтримка, велике державне замовлення на кіноафіші, численні конкурси, відкриття музею плакату. Поряд із закостенілістю і відсталістю в інших сферах художнього мистецтва, саме плакат давав відчуття нескutoї свободи; в плакаті вони шукали нові засоби вираження, використовували метафору, сюрреалізм, гіперболу, незвичайні ракурси, алегорію і навіть еротичу. «Раз побачені, ці плакати залишаються в пам'яті. Вони синтетичні, недомовлені. Вони сповнені художнього змісту і подекуди дотичні до живопису, але вони не є ані живописом, ані ілюстраціями, хоча їх не можна відділити від фільмів. Мабуть, у цьому полягає секрет», – написав В. Шевченко [3].

Одним з найяскравіших представників школи польського плакату був Ян Леніца. Саме він ввів визначення «польська школа плакату» [1], хоча це й не варто сприймати буквально, оскільки вона не мала типових рис школи, надто в ній неоднорідний стиль і художня манера. Леніца поєднував живопис із графічною лаконічністю. Його роботи високо цінувались, він отримав декілька премій. Одна з робіт, що виборола йому Гран-прі на першому Бієнале плаката, була афіша «Воцтек» (1964) до опери Альбана Берга [1]. Зображення на плакаті наче поглинає нас у багатошаровість історії і проблем головного героя. Хвилясті лінії, наче звукові вібрації, та обмежена кольорова гамма - стали прийомами, які можна прослідкувати в багатьох роботах Леніца.

Інша робота художника – «Блакитний птах» (1957), яку критики засудили за нечитабельність. «Звичайно, все можна пояснити за допомогою толерантної метафори, навіть те, що птах-страшидо на плакаті має відтворювати виконавця головної ролі, або ідею цього образу. Пересічний глядач, подивившись на плакат, може лише утвердитися в переконанні, що «Блакитний птах» – це освітній фільм про незвичайні явища орнітології» [2]. Але світова спільнота не погодилась з рецензентом, і ця робота у 1961 році виборола Гран-прі ім. Тулуз-Лотрека на II Міжнародній виставці кіноплаката у Версалі [1]. Польський плакат вирізнявся неповторною «некомерційністю», часто він розкривався вже після перегляду фільму. «Блакитний птах» завоював «атмосферність», важкою кольоровою гаммою і виразністю.

Отже, Леніца акцентував увагу на ключовій домінуючій плямі, часто не лишаючи «повітря» в своїх роботах. Він полюбляв складні кольори і контрасти форм, використовуючи їх з динамікою ліній в гіпотичних ритмах, обирав сміливі форми для передачі не стільки сенсу, скільки настрою. Шрифт майже завжди був лише доповненням в його роботах і не суперечався з основним об'єктом.

Література:

1. Сбітнева Н.Ф. Історія графічного дизайну / Н.Ф. Сбітнева - Харків: ХДАДМ, 2014. – 224 с.
2. Агнешка А. Польська школа плакату / А. Агнешка - опубліковано на сайті [etnolog.org.ua](http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2008/3/118.pdf) - Режим доступу –<http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2008/3/118.pdf>, вільний доступ
3. Шевченко В.Я. Композиція плаката / Навчальний посібник / В.Я. Шевченко. – Харків: Колорит, 2007. – 133 с.

Башлыкова А. Н., 3 курс, спец. «Станковая живопись»

Руководитель: доцент кафедры СГД Бильдер Н. Т.

ПУТИ ОСВОБОЖДЕНИЯ ОТ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ СОЗАВИСИМЫХ МОДЕЛЕЙ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТОВ

Деятельность студентов проявляется в различных творческих проектах. У многих вызывает трудность создание чего-либо нового, выражения своих идей в картине, иногда, даже объяснения преподавателю своих мыслей, которые могли бы воплотиться в проекте. Студенты во многом зависят от мнения преподавателя, от оценки близких, даже на выставке или конференции, от оценки комиссии.

Зависимость от поведения, оценки, привычек другого могут повлиять на творческий потенциал личности, креативное мышление, создать индивидуальные созависимые модели. Выходит, что отказ от созависимости — актуальный вопрос для студентов академии дизайна и искусств.

Цель работы - выделить в тексте книги Б. Д. Уайнхолд «Освобождение от созависимости» описание возможных путей освобождения от созависимости для развития творческого потенциала студентов ХДАДМ.

Артемцева Н. Г. утверждает, что поведение, мотивированное какой-либо зависимостью от значимого зависимого другого, принято называть созависимостью, а созависимым — того, кто позволяет поведению другого человека влиять на свою жизнь и пытается контролировать это поведение. По мнению данного автора, одним из факторов становления личностной модели созависимости есть отказ от своего Я, то есть от фундамента, без которого невозможно самопринять себя как уникальную и целостную личность, быть независимым и психологически автономным, выражать свои чувства и эффективно справляться со страхом и тревогой и т. д. [2, с. 71].

По мнению Уайнхолда Б. Д., созависимость — это приобретенное дисфункциональное поведение, возникающее вследствие незавершенности определенных критических стадий развития личности в раннем детстве, в частности, стадий соединения и отделения. При нарушении их будут происходить повторные процессы, ведущие к завершению стадий психологического развития [4].

К примеру, студент, разрабатывая свою композицию, все время ожидает подсказок со стороны преподавателя, боится сделать самостоятельные действия без его ведома. Можно сделать вывод, что подобное поведение (ожидание, что будут управлять его действиями) — результат неуспешно завершенных стадий развития, из-за чего человек не может полагаться на свою внутреннюю силу, он психологически зависим от других и не имеет своего четко ощущаемого «Я», которое выделяло бы его среди других.

Следовательно, созависимость представляет собой состояние, приводящее к деформации духовной, психической и творческой сферы, которая выражается в том, что у человека могут быть плохо развиты навыки целеполагания, креативное мышление, он не сможет рефлексировать состояние своего сознания.

К основным симптомам созависимости относятся: ощущение своей зависимости от людей, пребывания в ловушке унижающих и контролирующих взаимоотношений, низкая самооценка, потребность в постоянном одобрении и поддержке со стороны других, ощущение бессилия что-либо изменить

в деструктивных отношениях, неопределенность психологических границ, ощущение себя в роли мученика [4].

Уайнхолд Б. Д. — один из немногих, кто предложил программу, основанную на 12-шаговом процессе выздоровления от созависимости, которая может быть проработана самостоятельно человеком. Один из первых шагов выздоровления есть осознание созависимых моделей. Существует множество факторов, которые не позволяют индивиду осознать, что у него выражено дисфункциональное поведение. Для некоторых подавление и отрицание своих чувств и потребностей может быть усвоенным механизмом выживания или безопасности [4]. К примеру, учащийся не согласен с высказыванием преподавателя. Вместо того, чтоб выразить свои мысли по этому поводу, он боится, что ему за это снизят баллы, то есть он переживает за свою безопасность.

Контролируя свои повседневные действия, можно осознать и изменить выработанные годами модели поведения. Одним из способов «понимания существующей проблемы является временная смена ролей в семье на противоположные». [1] Например, можно начать с семейных отношений, в быту поменяться своими обязанностями, что повлияет на созависимого и соответственно отразится на его отношениях в учебном заведении.

Важно понять, что созависимость обусловлена эволюционно и это усвоенное дисфункциональное поведение. Одновременно это системная проблема, связанная с воспитанием в дисфункциональной семье и в дисфункциональном обществе [4].

Методика разрыва созависимых моделей предполагает осознание своих упущенных этапов развития, распутывание созависимых взаимоотношений, устранение ненависти к себе, силовых игр и манипулирования, изменение ложного представления о своем «Я», изучение новых форм взаимоотношений. Емельянова Е. В. Утверждала: «В отношениях же, которые мы называем созависимыми, пространства для свободного развития личности практически не остается... У него нет собственного развития: его мысли, чувства, поступки, способы взаимодействия и решения двигаются по замкнутому кругу, циклично и неотвратно возвращая человека к повторению одних и тех же ошибок, проблем и неудач» [3].

Один из важных шагов разрыва созависимых моделей — отказ от своих проекций. Вы можете исказить действительность таким образом, чтобы она соответствовала вашей потребности всегда быть правым, и оправдывать свое поведение, считая неправыми других. Одной из часто используемых фраз у художников есть: «Я так вижу». Это попытка оправдать действия и свое искаженное представление о том, что изображаешь.

Уайнхолд Б. Д. сказал: «Проекции — строительные блоки в стене отрицания. Они имеют тенденцию медленно падать до тех пор, пока значительная часть стены отрицания не будет разрушена и не обнажится, наконец, правда о том, кто есть вы и кем являются другие» [1].

Для поддержания полноценных взаимоотношений с остальными, нужно проявить любовь к своим проекциям путем усиления любви к самому себе, и определить утерянные или «отделенные» части своего «Я», чтоб интегрировать их в свою жизнь. Так как многие из этих утерянных частей связаны с чувствами, они помогут стать богатой, полноценной, тонко чувствующей

личностью, проявляющей в жизни весь спектр человеческих реакций. Напряжение, которое использовалось для подавления определенных частей, уйдет. Возникнет чувство удовлетворенности, появится гораздо больше энергии для творческой деятельности.

Никакой другой элемент исцеления не обладает такой большой силой, как ваша собственная работа над собой. Выполнение письменных упражнений — один из распространенных способов работы над собой. К ним относятся заполнение опросников или составление перечней, которые могут помочь студенту художественной академии более четко идентифицировать свои проблемы. Т. к. академия дизайна и искусств выпускает специалистов художественной направленности, полезными будут упражнения рисования, если подойти к ним с точки зрения психологии творчества, чтобы помочь студентам найти способы самовыражения.

Таким образом, предложенная Уайнхолдом Б. Д. 12-шаговая программа выздоровления включает в себя возможные пути освобождения от индивидуальных созависимых моделей. Пользуясь практическими средствами самопомощи, индивид может осознать свое дисфункциональное поведение, изменить созависимые отношения, устранить ненависть к себе, создать полноценное представление о своем образе «Я», отказаться от своих проекций и восстановить личную целостность, что поможет студенту в максимальной степени реализовать возможности своего творческого развития.

Литература:

1. Артемцева Н. Г. Созависимость как возможная угроза психологическому здоровью субъекта [Электронный ресурс] // Н. Г. Артемцева, Т. В. Галкина / Знание. Понимание. Умение. 2014. № 4. – 220 с. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/zpu/contents/2014/4/Artemtseva_Galkina_Psychological-Health/21_2014_4.pdf, свободный. – Загл. с экрана.
2. Артемцева Н. Г. Экзистенциальные корни «созависимости» // Психологические и психоаналитические исследования. 2010-2011; под ред. Н. Л. Нагибиной. – М.: Институт Психоанализа, Издатель А. В. Воробьев, 2011. – 268 с. – Электрон. аналог печ. изд.: режим доступа: <http://www.studfiles.ru/preview/5535031/> (дата обращения: 13.05.17). – Загл. с экрана.
3. Емельянова Е. В. Кризис в созависимых отношениях. Принципы и алгоритмы консультирования. – СПб.: Речь, 2004. – 368 с. – Электрон. аналог печ. изд.: режим доступа: <http://www.myword.ru> (дата обращения: 12.05.17). – Загл. с экрана.
4. Уайнхолд Б. Освобождение от созависимости [Электронный ресурс] / Б. Уайнхолд, Дж. Уайнхолд // Пер. с англ.; под ред. В. М. Бондаровской, Т. В. Кульбачки – М.: Независимая фирма «Класс», 2002. – Режим доступа: http://belyanino.ru/books/osvobojudenie_ot_sozavisimosti.pdf, свободный. – Загл. с экрана.

Бездельна З.Ю., 3 курс, спец. «ГД»

Наук. керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М. І.

ПРОСВІТНИЦТВО

В середині ХХ ст. французький дослідник Мішель Фуко писав: “Від Гегеля до Хоркхаймера або Хабермаса, через Ніцше або Макса Вебера, немає такої філософської системи, що рано чи пізно не намагалася б відповісти на запитання чим є подія, яку прийнято називати “Просвітництвом” і яка, принаймні частково, визначає і нас самих і наші думки, і наші теперішні дії”

[1, с. 15-17]. В сучасній гуманітаристиці поняттям “просвітництво” зазвичай позначають три історико-культурні явища.

Не важко переконатися у тому, що в усіх трьох випадках йдеться про культурно-історичні явища, пов’язані в одне ціле протидією т.зв. “Старому режиму”. Натомість, різниця у способі тлумачення Просвітництва не знімає з порядку денного його трансформаційної сутності, що, вочевидь, і слід розуміти як основну природну рису “Епохи Розуму”. [1, с.62].

Вагомим прикладом наслідування та джерелом натхнення для просвітників виступала також антична культурна спадщина, що в окремих сферах діяльності Просвітництва (приміром, в історіософії, в осмисленні ціннісних змістів мистецтва XVIII століття) підносилася до рівня «парадигми для всіх часів та народів» [2, с.23].

В цілому, за популярною сьогодні у середовищі західних дослідників точкою зору, до головних джерел Просвітництва можна віднести “античну традицію, культуру Відродження та “натуральну філософію” XVII ст.”, які у сукупності й визначають сутність “нової інтелектуальної системи”, що її один з найвідоміших західних дослідників Просвітництва П. Гей сформулював як “класицизм плюс наука” [3, с.46-47].

Новонароджена просвітницька культура існувала в історичних координатах “Старого порядку”. Саме несумісність цих двох явищ і спричинила у подальшому найбільший соціальний вибух “довгого” XVIII століття: Велику Французьку революцію. Проте, причинно-наслідковий зв’язок між цими двома подіями не є остаточно з’ясованим. Приміром, італійський вчений Джузеппе Рікуператі наголошує на “неспівпадінні” інтелектуальних та культурних витоків революції із Просвітництвом, що стало, “скоріше, жертвою, ніж джерелом поширення революційних моделей”: “Звісно, Революція наслідувала у філософів ідеологічний матеріал, проте використовувала його опосередковано, змінивши все те, що було у ньому загальним та універсальним” [4, с.36-37].

Література:

1. Фуко М. Что такое Просвещение? / Пер. с фр., вступ. и коммент. Н.Т. Пахсарьян // Вестник МГУ. – М.: Издательство Московского университета, 1999. – Серия 9: Филология. – № 2. – С.133.
2. Кожурин А. Традиция и принципы Просвещения // Инновации и образование: Сб. мат. конф. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – Серия: “Symposium”. – Вып. 29. – С.97-104; Історія сучасного світу: соціально-політична історія століть: Навч. посіб. / Ю.А.Горбань, Б.І.Білик та ін.: За ред. Ю.А.Горбаня. – К.: Вікар, 2003. – С.80.
3. Історіографія Просвітництва чудово викладена у навчальному посібнику Наталі Яковенко “Вступ до історії”. Яковенко, Наталя. Вступ до історії / Ред. А.Мокроусов. – К.: Критика, 2007. – С.114.
4. Книга Д.Локка “Досвід стосовно людського розуму” справила значний вплив на просвітників. Приміром, Сен-Ламбер, перший біограф Клода Адріана Гельвеція, зазначав: “Ця книга [“Досвід стосовно людського розуму”. – В.Т] викликала революцію у його (Гельвеція) думках. Він став щирим учнем Локка, але учнем таким, яким був Аристотель для Платона, учнем, здатним додати до відкриттів вчителя свої власні”. Див.: Момджян Х.Н. Клод Адриан Гельвеций // Клод Адриан Гельвеций. Сочинения в двух томах. – М.: “Мысль”, 1974. – Т.1.

Безкровна В.А., 4 курс, заочне відділення, спец. «Графічний дизайн»
Керівник: канд. мистецтвознавства, професор Світнева Н.Ф.

ОСОБЛИВОСТІ ТИПОГРАФІКИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Сучасний графічний дизайн тісно пов'язаний з поняттям «типографіка». Дизайнери активно користуються різними типографічними прийомами для кращої візуалізації своїх ідей та проектів. Постмодернізм все ще є актуальним у сучасному графічному дизайні, використання його проявів можна помітити переважно в плакатах, в яких основним прийомом є саме типографіка. Метою статті є дослідити вплив естетики постмодернізму на сучасний український графічний дизайн та виявити його особливості у межах типографіки.

У книзі Е. Рудера «Типографіка» приведена основна термінологія і методи типографіки, описана велика різноманітність ідей та композиційних можливостей. Велику увагу приділено роз'ясненню значення типографіки як засобу проектування в графічному дизайні. М. Григорян у роботі «Постмодернізм у графічному дизайні» пояснює основні ознаки постмодернізму і розповідає про проникнення постмодернізму в різні області графічного дизайну. У статті викладено інформацію про сучасних діячів графічного дизайну, які працюють у постмодерній стилістиці. В цілому аналіз робіт з даної тематики показав, що постмодернізм у графічному дизайні ефективно і часто використовується, але особливості його застосування повноцінно не визначені.

На початку 1970-х на зміну модернізму, головним принципом якого була простота і функціональність, прийшов новий напрям у дизайні та архітектурі, що одержав назву «постмодернізм» [2]. Постмодернізм у всіх своїх проявах був, у першу чергу, протиставленням модернізму. Філософи постмодернізму заперечували раціоналістичну класичну школу [3], дизайнери відмовлялись від функціональності, утилітарності та стандартизації. Вторгнення постмодернізму у 1970-ті рр. було справжнім шоком: він руйнував всі основоположні уявлення про дизайн того часу. Зараз же постмодернізм вже став класикою графічного дизайну.

У сучасному суспільстві відбувається швидкий розвиток інформаційно-комунікативних технологій, а постмодернізм постійно привносить нове в стилістику і технологію продуктів графічного дизайну. Співзвучність із сучасною візуальною культурою — важливий фактор успішного графічного продукту. До графічного дизайну висуваються вимоги віддзеркалювати проблеми людей, відображати дух сучасності, відповідати на найактуальніші питання сьогодення.

Постмодернізм змінює й ставлення до шрифту. Стало нормою використання непрофесійної шрифтової творчості у професійній типографіці. Шрифти виконуються пензлем, пером, пальцем, нерідко букви з'єднуються з живописом, малюнком, фотографією, різними предметами [1]. Оскільки постмодернізм спрямований на руйнування канонів, то і тут основні умови друкованого виконання навмисно порушуються. Така найважливіша умова, як зручність читання рекламного тексту, може бути принесена в жертву з міркувань стилю реклами, створення спеціальних ефектів [4].

Для наших днів характерний пошук нестандартних рішень, постійна гра навколо шрифтової форми; особливо це проявляється в плакаті. Якщо в упаковці й етикетці композиційним акцентом і головною ланкою часто є шрифт, то в плакаті — це зображення. Значну частину сучасних плакатів складають типографічні рішення, і в цьому випадку інформаційний текст повинен мати емоційну образність і виразність картинки. Зараз дизайнери все частіше використовують шрифт як образотворчий матеріал. Малюють буквами і словами ніби абстрактну графіку, свідомо не розраховану на читання, де шрифт виконує функцію декоративного елемента або абстрактного зображення. Заходами шрифту створюються і конкретні пізнавані образи, наприклад, фігури й обличчя людей, предмети, тварин, рослин і т.д.

Висновки. Постмодернізм вплинув на сучасний графічний дизайн. Відбулося ускладнення виразної мови дизайну, змінилося ставлення до зображуваного простору всередині листа. Варіативні можливості застосування шрифту постійно розширюються. Текст все частіше бере на себе функції зображення, сам стає образотворчим матеріалом. Удосконалюється і розширюється виразна мова типографіки.

Література:

1. Затуловська Г.А. Актуальні особливості розвитку сучасного шрифтового художнього плакату / Г.А. Затуловська / Вісник Київського національного університету технологій та дизайну, 2015. – 66 с.
2. Григорян М. Постмодернізм у графічному дизайні: [Електронний ресурс] / М. Григорян // Компьюарт. – Електрон. дан. – М., 2005. – Режим доступу до журналу: <http://compuart.ru/article/8992/>, вільний. – Загол. з екрану. – Мова рос.
3. Кирилова Н.Б. Медіа культура — від модерну до постмодерну / Н.Б. Кирилова. – К.: Академічний проект, 2006. – 275 с.
4. Прищенко С.В. Прояви постмодернізму у рекламі [Текст] / С.В. Прищенко // Науковий огляд: міжнародний наук. журнал / РІНЦ SCIENCE INDEX. – К.: Інститут наук. прогнозування, ТОВ «Меганом», 2014. – Вип. 1. – С. 179–184.

Belka Kate, a 2-nd year student of Fine Art faculty

Scientific adviser: Kuznetsova V. M.

SISTINE CHAPEL CEILING

The Sistine Chapel in the Vatican is a chapel in the Apostolic Palace. The chapel was built in 1479 under the direction of Pope Sixtus IV, who gave it his name. It has tremendous importance to Catholicism. This is where the Pope leads mass, but most famously this is the room where the college of cardinals uses to decide the next Pope.

Also the Sistine Chapel is one of the most famous painted interior spaces in the world. Every surface of this space is decorated. There are beautiful mosaics on the floor. The walls are painted with frescoes by early Renaissance artists while the wall behind and the ceiling were painted by Michelangelo.

Michelangelo was an Italian sculptor, painter, brilliant colorist, architect and poet. Even during his lifetime he was described as one of the greatest artists of all time. In the Sistine Chapel he created two of the most influential frescoes in the history: *The Last Judgment* on its altar wall and the scenes from Genesis on the ceiling.

Michelangelo began to work on the frescoes for Pope Julius II in 1508, replacing a blue ceiling dotted with stars. The pope asked Michelangelo to paint the ceiling with a geometric ornament, and place the twelve apostles around the decoration. Instead of this artist proposed to paint the Old Testament scenes.

The composition stretches over 500 square meters of ceiling and contains over 300 figures. Across the central panel there are probably the most important series of nine scenes from the Book of Genesis, divided into three groups. The sequence begins with Creation of the world and God separating light from darkness. It is placed above the altar and progresses towards the entrance of the chapel on the other side of the room. Second group shows us God's creation of humankind and their fall from God's grace. And lastly, the state of humanity as represented by Noah and his family.

The scenes are divided by the fictive architecture and borders. These architectural elements look like three-dimensional objects despite the fact that they are painted. In the pendentives we find scenes depicting the Salvation of Israel - twelve men and women who prophesied the coming of Jesus, seven prophets of Israel, and five Sibyls, prophetic women of the Classical world.

Among the most famous paintings on the ceiling are *The Creation of Adam*, *Adam and Eve in the Garden of Eden*, *the Deluge*, *the Prophet Jeremiah*, and *the Cumaean Sibyl*.

All the figures are full of strength and elegance at the same time. They have a massiveness and a presence but there is also a sense of elegance and beauty. The light is diffused and it makes those frescoed figures feel very dimensional. Sometimes they feel like a sculpture.

The Renaissance was a period of extensive scientific and cultural production. When you look at the ceiling you see the optimism, the intellectual and emotional power that characterizes the high Renaissance.

Michelangelo completed the Sistine Chapel in 1512. Its importance in the history of art cannot be overstated. The Sistine Chapel ceiling is a work of unprecedented grandeur, both for its architectonic forms and also for the wealth of its inventiveness in the study of figures.

The chapel recently underwent a controversial cleaning, which has once again brought to light Michelangelo's jewel-like palette, his mastery of chiaroscuro, and additional iconological details which continue to captivate modern viewers even five hundred years after the frescoes original completion.

Бережна О.В., 3 курс, спец. «ПД»

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

ПОХОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Сьогодні в світі існує 13 живих мов слов'янських народів: українська, білоруська, російська, польська, чеська, словацька, верхньолужицька, нижньолужицька, сербська, хорватська, словенська, македонська, болгарська.

Усі слов'янські мови мають спільне джерело — праслов'янську або спільнослов'янську мову, яка існувала у вигляді слов'янських племінних мов приблизно з середини III тисячоліття до н.е. до V століття н.е. Процес пере-

творення і формування слов'янських племен в окремі народності призвело до формування й слов'янських мов.

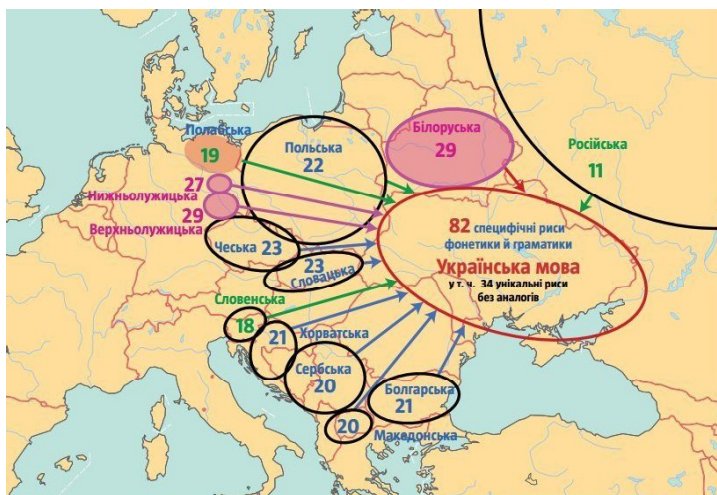
Українська мова є спадкомицею мов тих слов'янських племен, що належали території сучасної України, — полян, древлян, тиверців, угличів та інших. Сама назва української мови походить від топоніма «Україна», який уперше зустрічається в Київському літописі 1187 р. для позначення земель на межі Переяславського князівства й Степу, в якому кочували половці.

На різних етапах мову наших предків називають іншими назвами:

- Спільнослов'янська мова (III тис. до н.е. – VI ст. н.е.). Це наукова назва. Наші предки у ті часи користувалися племінними назвами;
- Давньоруська мова. Становлення усної форми (VII – IX ст.);
- Давньоруська мова (X – перша пол. XIII ст.);
- Староукраїнська мова (друга пол. XIII – XVIII ст.);
- Нова українська мова (XIX – XXI ст.);

Українська літературна мова, якою ми користуємося сьогодні, є однією зі старописемних мов індоєвропейської сім'ї.[4]

Слов'янські мови належать до центральної групи «сатем» індоєвропейських мов, від яких відокремились на початку нашої ери. Спільна мова слов'ян існувала імовірно до VII ст. (або лише до III ст.), коли внаслідок діалектного подрібнення і міграцій почали формуватися сучасні окремі слов'янські мови. [2] Проте є всі підстави ствержувати про хибність теорії щодо єдиної слов'янської прамови. Її не вдається узгодити з отриманою етимологічною картиною реконструйованої слов'янської лексики. Тобто монолітності праслов'янської мови не було. Праслов'янська мова була «живою мовою з усіма атрибутами складності живої мови, а, значить, був і діалектний поділ. Праслов'янська мова також не має територіально обмеженої «прабатьківщини». Тобто праслов'янська мова сформувалася «не на одному місці». Поряд зі слов'янськими завжди були присутні й неслов'янські етнічні елементи.[2]



Сучасна українська мова, крім писемної форми, має й усну форму, яка не відрізняється від писемної ні фонетикою, ні граматичною будовою, але має дещо відмінні засоби комунікації, куди, крім мовних, входять ще й позамовні чинники виразності (екстралінгвістичні), напр., міміка й жести

Загальнонаціональна українська мова має територіальні різновиди усного мовлення – діалекти. Є три наріччя: північне, південно-східне й південно-західне. Кожне з них ділиться на говірки. Північне має 3 групи говірок: східнополіські, середньополіські та західнополіські. Південно-східне наріччя ділиться на середньонаддніпрянські, слобожанські та степові говірки. Південно-західне наріччя має у своєму складі: подільські, волинські, наддністрянські, буковинсько-покутські, гуцульські, бойківські, лемківські, а також середньозакарпатські говірки.

На великому просторі від Сяну до Дону сучасна українська мова виявляє однак одну єдність. Представники різних говірок без труднощів розуміють один одного. Відбувається процес нівеляції діалектів, які все більше наближаються до норм сучасної української літературної мови. Цьому сприяють школа, преса, книги, радіо, телебачення.

Сьогодні українська літературна мова є державною. Вона використовується у правознавстві й навчанні, законодавчих і виконавчих актах, в культурі й побуті.

Знаведеного вище можна зробити наступний висновок, що безперервність історичного розвитку стосу на українських землях від середини I тис. н. е. до нашого часу може свідчити про те, що після розпаду праслов'янської мовної спільності в цьому ареалі почав формуватися український етнос і, відповідно, — українська мова. Вона перейняла від праслов'янської значний специфічний лексичний фонд і чимало фонетичних та граматичних (насамперед, морфологічних) рис, які в інших слов'янських мовах замінилися новими, а в українській мові вони склали найдавнішу групу мовних особливостей. Старослов'янська мова довгий час виконувала функції писемної мови. Нашому поколінню випало складне, але почесне завдання — відродження української мови, держави, нації. І виконати його — наш громадянський обов'язок.

Література

1. Іван Огієнко (Митрополит Іларіон) Історія української літературної мови / Упоряд., авт. іст.-біогр. нарисів та приміт. М. С. Тимошик. — К.: Наша культура і наука, 2001. — 440 с., іл. (Видавничий проект Фондації імені митрополита Іларіона (Огієнка) «Запізніле вороття»).
2. Спадщина Предків [Електронний ресурс]: <http://spadok.org.ua/> (Дата звернення: 22.12.2016).
3. Студентський портал [Електронний ресурс]: <http://uastudent.com/> (Дата звернення: 22.12.2016).
4. Українська ділова мова [Електронний ресурс]: <http://dilomova.org.ua/?p=45> (Дата звернення: 23.12.2016).
5. Шевельов Ю. Історична фонологія української мови. — Х.: Акта, 2002. — 1066 с.

Бетліємська Б.Ф., 3 курс, спец. «Графіка»
Наук. керівник: к.і.н., доцент Чадаєва К. Ю.

КУЛЬТУРНІ ДОСЯГНЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Багато діячів української культури у час, коли ситуація в Україні не сприяла піднесенню культурного рівня, емігрували за кордон у Канаду, США та інші країни. Українські митці-емігранти сьогодні знані в усьому світі завдяки своїм досягненням в образотворчому мистецтві, скульптурі, архітектурі.

Мета дослідження - визначити найбільш яскравих представників української діаспори у Канаді та США; розглянути їх творчі досягнення.

Еміграція українців до Канади почалася наприкінці XIX століття. Канадський уряд активно заохочував масштабну еміграцію, щоб залюднити безмежні прерії Канади аграріями, здатними ці землі обробити. Також сприяла еміграції невлаштованість та злидні в Австро-Угорщині, звідки виїжджали українці, шукаючи кращої долі в Новому Світі.

Чимало українських канадців здобули визнання в мистецтві, сфері культури, спорті. Художник Василь Курилик – один з тих, хто приніс канадському мистецтву світову славу. Він створив понад 7000 картин. Відома серія «Український піонер», де художник відтворив життя українців в Канаді. Також у його творчій спадщині 160 картин із серії «Страсті Христові». Відомий В. Курилик своєю пророчою картиною «Чорнобильська мадонна», написаною задовго до трагедії на Чорнобильській АЕС. У 1970 р. В. Курилик відвідав Україну і подарував Державному музею Т. Шевченка (Київ) картину «Дух Шевченка витає над Канадою».

Українці дбали про рідну культуру та мистецтво і зуміли зберегти її неповторність у багатонаціональному середовищі США.

Перші українські художники розписували церкви. Пізніше з'являється ціла плеяда майстрів графіки, живопису, дизайну, яка здобула освіту в США. Серед них Мирослав Мирон, Василь Танчак, Джон Россолович, Яків Гніздовський, Юрій Соловій та багато інших.

Всесвітнє визнання здобув Олександр Архипенко (1887-1864), який прибув до США у 1923 році. Він один з основоположників і яскравих представників кубістичної скульптури. О. Архипенком у США було створено понад 750 композицій, серед них скульптури князя Володимира Великого, Тараса Шевченка, І. Франка, М. Грушевського та інших діячів історії та культури України, що свідчить про нерозривний зв'язок скульптора з рідною країною. Американський дослідник Д. Каршан акцентував: «За неповних сім років він вніс настільки радикальні зміни в скульптуру, яких вона не знала протягом багатьох століть».

Отже, багато українських митців, емігрувавши за кордон змогли не тільки зберегти культуру та мистецтво своєї рідної країни, але й підняти їх на якісно новий рівень, поширивши далеко за межі держави, яка стала для них рідною домівкою. Відомі в усьому світі, вони змогли навіть зберегти пам'ять про рідну Україну в скульптурі, живописі, архітектурі.

Борисова С., 1 курс, спец. «ПД»

Руководитель: Дерезус Ф. Н., ст. преподаватель каф. станковой живописи

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ

Эпоха Возрождения – один из самых значимых периодов в мировом искусстве XIII–XVI века. Современную живопись сложно представить без влияния на нее мастеров итальянской школы Флоренции, Пизы, Рима, Венеции. Незримый образ Италии середины XX ст. не исчезает с полотен художников и по сей день.

Невозможно переоценить вклад в историю таких гениев, как Леонардо да Винчи, Микеланджело Буанаротти, Рафаэль Санти. Эпоху делают люди, в такой же степени как и эпоха влияет на общество в целом.

Идеи гуманизма и культа личности кардинально перевернули мир в глазах людей того времени. После долгого и беспробудного сна на культурном поприще — темного средневековья, на полотнах итальянских мастеров мы уже видим совершенно иную Европу – высокую, содержательную. Через традиционные религиозные мотивы раскрыта ценность реального человека, прослеживается значительный интерес к колориту, появляется портрет. Живопись выходит на новый уровень, и помимо технических успехов, таких как внедрение воздушной и линейной перспективы, изучение композиции и подробного строения человеческого тела, мы можем наблюдать глубокий подтекст в картинах.

Шпенглер в своем философском труде «Закат Европы» все западноевропейское культурное наследие, а живопись эпохи Возрождения играет в нем не последнюю роль, объединил общей идеей — прообразом вечности. В XIV веке мастера ренессанса часто обращались к античности, однако



Шпенглер противопоставляет греческое изображение нагого тела и портрет итальянских живописцев. «...Они относятся друг к другу как тело и пространство, как мгновение и вечность, как передний план и глубина. Античная пластика пускает корни в почву, а западный портрет есть музыка, душа, сотканная из красочных тонов, — устремляется в безграничное пространство. Фреска связана, срослась со стеной: масляная живопись, как живопись станковая, свободна от ограничения местом».

Непоследнее место в творческом наследии Ренессанса отведено изображению матери и ребенка, они по праву относятся к числу лучших и самых искренних произведений

западного искусства. Ребенок связывает прошедшее и будущее. Мадонна с младенцем все чаще появлялась на полотнах Рафаэля, да Винчи, ван Эйка. В идее материнства заключается бесконечное начало. В образе матери сосредоточивается смысл последовательной смены поколений.

Эпоха Возрождения дала нам чувственный красивый реализм, динамическую композицию, таинственный портрет. Она подарила нам гениев, равных которым мир не знает до сих пор. Трудно даже представить себе путь, по которому развивалась бы мировая живопись без этой бесценной эпохи. Искусство возрождения – это признанная классика, и она всегда будет существовать в подсознании живописцев всех времен и народов.

Бородай Р.С., 4 курс, спеціалізація «Графічний дизайн»

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

КОМЕРЦІЙНИЙ СТИЛЬ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ УКРАЇНИ З 1990 РОКУ ПО СЬОГОДЕННЯ

Останнім часом проблематика аутентичного національного графічного дизайну є дуже актуальною, поширюються дискусії та суперечки на цю тему серед фахівців. Зокрема, обговорюється комерційний стиль як найбільш невідомий та неоднозначний явище у цій сфері. Завданням цієї статті є виявлення чинників, які вплинули на стан українського комерційного графічного дизайну.

Головна особливість такого стилю визначається його аматорським виконанням та несмаком. При створенні дизайну в комерційному стилі його виконавці орієнтуються на масовий ринок цільової аудиторії. Це реклама, пакування, плакати, вивіски, білборди, дешева поліграфія... Ціль такої продукції — залучити, привабити споживача до придбання товару або користування послугами конкретного бренду.

Особливості комерційного стилю 1990-х років були визначені розпадом СРСР та становленням національного графічного дизайну на теренах сучасної України. Дизайн вже набував характеристик затребуваної професії, почав заявляти про себе як повноцінний сегмент ринку послуг. Але на цей рахунок випала така іронія долі, що професія не набула відразу професійних якостей з освіченими кадрами. Так, на це значно вплинули відсутність професійно-навчених кадрів з відповідної спеціальності в стані кризової «розрухи», а також соціально-економічний чинник. «Різні імітації, підробки й просто неякісні товари турецьких і китайських кустарних підприємств (а часто й зовсім невідомого виробника) в яскравому, блискучому пакуванні, що створювало ілюзію розкоші, стали своєрідним символом «доби розвалу Союзу», — пише Н. Сбітнева [3, с. 195].

Через кризовий стан економіки, попит на товари повсякденного споживання задовольнявся завдяки імпортній продукції, часто-густо неякісній, як самої продукції, так і її пакування. Також важливим негативним чинником розвитку рекламного дизайну цього часу був неякісний друк, дешеві різновиди паперу й картону. Все це відразу позначилося на якості дизайн-об'єктів, виконаних у комерційному стилі. «Комерційна лінія дизайну 1990-х років

порівняно з рівнем 80-х демонструвала набагато нижчий рівень і дизайну, і його поліграфічного відтворення» [3, с. 195].

Дизайнери покладалися на відсутність смаку в цільових споживачів, які бачили розкіш рекламної продукції у нагромадженій композиції, у перевантаженості яскравих та насичених кольорів, використанні градієнтів, фактур тощо. У 1990-ті відбувалося активне впровадження комп'ютерних технологій в Україні, але однією з проблем стало те, що спочатку для створення об'єктів графічного дизайну більш охоче стали використовувати комп'ютер як головний інструмент не дизайнери, а фахівці, які отримали технічну освіту. Вони нехтували ustalеними законами та правилами композиції, кольорознавства та іншими знаннями, що є обов'язковими для кожного дизайнера. Аматори і дизайнери невисокої професійної кваліфікації використовували усе й відразу, щоб насолодитися цим «полегшеним» творенням комерційності графічного дизайну, доки це вже не набуло уїдливих рис. Тому впродовж 1990-х років до наших днів така характеристика комерційного дизайну почала згасати, і професіонали стали фільтрувати дизайн від таких аматорських «іграшок», та орієнтувати комерційний стиль на західну моду. Але це все ж таки залишається лише пародією на професійний дизайн.

Через перебільшене захоплення модою та тенденціями західної культури, зокрема дизайну, стан українського дизайну перестав позиціонувати себе як окрему змістовну та естетичну автентичність нашої країни. А це найбільш вплинуло на комерційний стиль, тому що він орієнтований на широке споживання, на масовий ринок. А маси, відповідно, орієнтуються на західні цінності, нехтуючи унікальністю та виходом на конкурентний рівень надбанням національного дизайну своєї держави. «...Професіонали, котрі працюють на близькому до світового рівні у ділянці висококваліфікованих повторювань західних дизайнерських надбань, не мають бажання до творення явища «український дизайн» і ніколи не переймаються думкою про виявлення у дизайнерському творі національної ідентичності», — констатує В. Даниленко [1, с. 209].

Отже, можна привести декілька чинників, що вплинули на особливості комерційного стилю нашої країни в період з розпаду СРСР до сьогодні:

- нестача професійних та освічених кадрів у сфері графічного дизайну, переповнення ринку послуг аматорами та «новачками»;
- економічна криза, що вплинула на якість друку, матеріалу, а також імпорт низькопробної продукції, що склала специфічне бачення естетичних рис пакування й рекламної продукції;
- надмірне захоплення комп'ютерними ефектами, нехтуючи залізними естетичними правилами створення дизайн-об'єктів;
- копіювання глобалізаційних рис масового дизайну сприяло затіненості національно-автентичного характеру графічного дизайну.

Література:

1. Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: Монографія / В.Я. Даниленко. — Х.: ХДАДМ; Колорит, 2005, 244 с.
2. Сбітнєва Н.Ф. Графічний дизайн України початку III тисячоліття: Проблеми та перспективи розвитку / Н.Ф. Сбітнєва // Вісник Харків. держ. академії дизайну і мистецтв. — Харків: ХДАДМ, 2011. — №6. — С. 52-55.

3. Сбітнева Н.Ф. Історія графічного дизайну: навчальний посібник / Н.Ф. Сбітнева. – Харків: ХДАДМ, 2014. – 224 с.
4. Сбитнева Н. «Коммерческий» стиль в графическом дизайне: особенности и перспективы развития // Вісник Харків. держ. академії дизайну і мистецтв. – Харків: ХДАДМ, 2007. – №6. – С. 153-163.
5. Закон України «Про рекламу» / Уклад. Н. Борщ. – Х.: Фактор, 2003. – 32 с.

Брагіна А.О., 3 курс, спец. ГД

Наук. керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М. І.

РОЗСТРІЛЯНЕ ВІДРОДЖЕННЯ

Мета цієї статті – показати та розповісти негативну сторону вузько направленого мислення та позитивну сторону репресій.

Це відродження було пов'язано з тим, що українські митці навіть за умов замовчування й заборони (пригадаймо Емський указ) створили тексти, гідні світового поцінування (М. Куліш, І. Франко, М. Коцюбинський), з довгоочікуваним набуттям Україною своєї державності, з датою українізації та різнобічних свобод, обіцянки революціями 1905–1917 рр.

Початком масового нищення української інтелігенції вважається травень 1933 року, коли 12–13 відбулися арешт Михайла Ялового і самогубство Миколи Хвильового, у недоброї пам'яті харківському будинку «Слово». [1, 305]

Досить просто визначити приблизну кількість репресованих осіб серед письменників: за наявністю їх публікацій на початку і наприкінці 1930-х. Так, за оцінкою Об'єднання українських письменників «Слово» (організації українських письменників у еміграції), яку було надіслано 20 грудня 1954 року Другому Весоюзному з'їздові письменників, 1930 року друкувалися 259 українських письменників, а вже після 1938 року — з них друкувалися лише 36 (13,9 %). За даними організації, 192 із «зниклих» 223 письменників були репресованими (розстріляними чи засланими в табори з можливим подальшим розстрілом чи смертю), 16 — зникли безвісти, 8 — вчинили самогубство. [2, 451]

У тридцять роки була також знищена і велика кількість діячів культури старшого покоління, які стали відомими ще до радянської влади, і таким чином належать до покоління діячів початку ХХ століття, а не 1920-30-х років. Це Людмила Старицька-Черняхівська, Микола Вороний, Сергій Єфремов, Гнат Хоткевич та інші. Проте завдяки політиці українізації вони активно включились в процеси з розбудови української літератури, культури, науки, що відбувались в УСРР, дехто з них задля цього повернулись з еміграції, як Микола Вороний, або спеціально переїхав з українських країв під владою Польщі як Антін Крушельницький з родиною.

Коли Комуністична партія СРСР зрозуміла свою поразку, вона почала діяти забороненими методами: репресіями, замовчуванням, нищівною критикою, арештами, розстрілами. Перед письменниками стояв вибір: самогубство (Хвильовий), репресії і концтабори (Б. Антоненко-Давидович, Остап Вишня), замовчування (Іван Багряний, В. Домонтович), еміграція (В. Винниченко, С. Маланюк), або писання програмових творів на уславлен-

ня партії (П. Тичина, Микола Бажан). Більшість митців була репресована і розстріляна.[3, 245]

Трагічна доля покоління 20-30-х років демонструє всю силу українського духу, його творчий потенціал, необхідність свого шляху й незалежності від впливу інших культур. Культурний розвиток проходив за умов повної ідеологізації всього суспільства, масових репресій, переслідувань інакомислячих, особливо інтелігенції. Політика українізації замінювалася поверненням політики русифікації. Найхарактернішою рисою, притаманною культурі України тих років, була її заідеологізованість. Культурні зрушення, що відбувалися в Радянському Союзі протягом довоєнних п'ятирічок, у тому числі оволодіння грамотою мільйонами, формування нової генерації інтелігенції, розвиток науки, літератури, мистецтва — більшовицька партія розглядала як складові так званої культурної революції, основним змістом якої вона вважала утвердження марксистського світогляду, подолання впливу несумісних з ним ідеологій.[4, 120]

Незважаючи на це, художники Розстріляного Відродження, які не знали страху і сміливо говорили правду, залишили після себе прекрасні твори, що демонструють творчий потенціал і силу думки молодого українського покоління. До нас вони дійшли різними шляхами. Багато видавалися за кордоном, а також підпільно в СРСР, деякі переписувалися вручну, частина творів стає доступною після розсекречення радянських архівів, але більшу частину — знищено.

Література:

1. Юрій Лаврінченко. Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933. Поезія — проза — драма — есей. Paris, Instytut Literacki, 1959. — Київ: Просвіта, 2001. — с. 305.
2. Іменник мартиролога українського письменства // Микола Жулинський. Безодня української печалі, посібник. — 2003. — с. 451.
3. Ільницький М. Драма без катарсису. — Львів, 2003., посібник, с. 245
4. Полонська-Василенко Н. Декілька спогадів про Юрія Клена. // Сучасність. — 1967. — с. 120.

Брудкова Є.А., спец. ГД

Наук. керівник: стр. викл. кафедри українознавства Токар М. І.

АНТИЧНЕ МИСТЕЦТВО ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

Упродовж тисячоліття на південних землях нинішньої України розвивались антична культура і мистецтво, починаючи від VII–VI ст. до н.е. — по IV ст. н.е. Тут були засновані греками-колоністами міста і селища вздовж морського узбережжя та в устьях річок. [1:152] Поступово вздовж північних берегів Чорного й Азовського морів утворилась своєрідна зона античної державності, людність якої інтегрувалась із численними місцевими осілими та кочовими племенами, що перебували на різних етапах первіснообщинного ладу. [1:154] Еміграція греків за межі батьківщини була наслідком гострої соціальної боротьби всередині самих полісів. Античні поліси привнесли в Північне Причорномор'я античну цивілізацію з усіма її досягненнями, особливостями, рабовласницьким за своєю природою соціальним устроєм. Новий соціальний порядок проіснував тут аж до IV ст. до н.е., постійно модифікуючись завдяки специфічним місцевим контактам і традиціям.

Створювану віками античну культуру греки-поселенці поширили на нові території. В характері та розташуванні міст простежувалось чимало спільного з містобудівельними традиціями античного світу. Тісний зв'язок із митрополією програмував розвиток культури. В архітектуру, що мала античний характер з деякими місцевими відхиленнями, міцно ввійшла ордерна система. Однак надавалася перевага іонічному архітектурному ордеру перед доричним та корінфським. [2:34] Грецькі поліси Північного Причорномор'я будувались на зразок міст античної Еллади з усіма притаманними їм компонентами. Найвідоміші з цих міст — Ольвія, Пантікапей, Херсонес. [3:44] Кожне з цих міст мало неповторний вигляд і захоплювало притаманною лише йому красою. У містах впроваджувалося планування за гтпподомовою системою. Вулиці перетиналися під прямим кутом. Впорядковувалися бруковані вулиці та площі, водопровідні канали. На пізнішому історичному етапі — I ст. до н.е.-III ст. н.е., в архітектурі й декоративному оснащенні переважав місцевий стиль, що склався у тісній взаємодії античних і скифо-сарматських елементів. [2:77]

Будівельним матеріалом був місцевий камінь вапняк, не дуже пластичний і гарний для скульптури, оскільки райони причорноморських міст не мали мармуру чи інших кращих порід каменю. Тому готову скульптуру, а згодом мармур, довозили з Греції й островів Егейського моря. Довозили також вироби — чорнофігурні та червонофігурні вазы із Аттики, теракотові статуетки, бронзові вироби. Незабаром більшість художніх виробів виготовлялась у містах, де панували свої традиції й працювало чимало майстерень керамістів, мозаїстів, ювелірів, різьбярів по дереву. Були свої скульптори і живописці, майстерність яких виявлялася у стелах, торевтиці, різьбі саркофагів та живописних розписах. [2:79]

Культура північного Причорномор'я у період колонізації греками – це дивовижне поєднання двох культур, двох світів, Цей «мікс» дуже вдало ілюструє як зовсім різні за розвитком, релігією світоосвідомленням культур змішуються у нову, неповторну культуру.

Література:

1. Кравич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О. Українське мистецтво: Навч. посібн.: У 3 ч.— Ч.І. — Львів: Світ, 2003. — 256 с. + 16 вкл. Іл. ІЗВК 966-603-202-3; 966-603-203-1 (ч.І).
2. Славін Л.М. (1966) Античне мистецтво Північного Причорномор'я // Історія українського мистецтва. — К, 1966. — Т. 1. — С. 31-79.
3. Шульц П.Н. (1946) Скульптурные портреты скифских царей Скилура й Палака // Краткие сообщения ИИМК. — 1946. — Выш. 12. — С. 44.

Валіахметова Д., 3 курс, факультет «Дизайн»

Науковий керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М.І.

ДІАЛЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Кожна природна мова характеризується наявністю територіальних відгалужень – наріч, діалектів, говірок. Їх виникнення сягає глибокої давнини, ще родоплемінного періоду, а територіальне закріплення сягає часів феодалізму [3,с.120].

Хронологічно першою літературною мовою України була мова моравсько-македонсько-болгарська за походженням — церковнослов'янська, в її киеворуській відміні — від часу хрещення киян у 988 році. Друга писемна мова України — це мова військової гетьманської канцелярії XVI-XVII ст., мова судочинства, згодом — адміністративна мова Гетьманщини. Третя письмова мова України (Котляревський, Квітка, Гулак, Шевченко) заступає другу майже одразу по занепаді її, причому демонструє раптом форми вдивовиж розвинені, несподівано довершені, пластично досконалі — з перших же рядків «Енеїди» І. Котляревського (1798 року)[1, с.78]. З огляду на кількаразову зміну писемної мови в Україні за довгелезний час існування українських діалектів доходимо висновку, що спадкоємність писемних норм забезпечували щоразу саме живі народні говірки — наче могутній стовбур мови. Тоді як літературна, або писемна форма мови — наче гілка, найкраща, доглянута, часом прищеплена [1, с.106].

Харків не має такого багатого діалекту, як, наприклад, Львів чи Одеса, але теж може здивувати невідготовленого візитера. Так, заряд з чорнилом для кулькової ручки тут називають не інакше як ампулки. Ну і місцева класика — «тремпель», плічки для одягу, а всьому виною назва фабрики, що належала пану Тремпелю.

Істинно харківським вважають і слово «сявка», яке вживають у значенні «хуліган», «шпана». За легендою, походить воно від назви банди малолітніх злочинців, які здійснювали набіги на фруктові сади, лідером якої вважався якийсь Сава. Бритвенне лезо тут називають «чинкою», а блискавку на одязі не інакше як «змійкою».

У Донецьку на тротуарах не бордюр і не бровка, а поребрик. Уродженці Донбасу наполягають, що слово «тормозок», яким у багатьох регіонах країни називають прихоплений з дому перекус, суто їхнє, шахтарське. Походить воно від «пригальмувати і поїсти»[2, с.1].

Галицький говір, на думку істинних галичан, — це чиста українська мова з мінімальними вкрапленням польської, німецької та угорської. Хоча для людини, котра володіє тільки літературною українською мовою, галицька мова здається майже іноземною. Адже іноземні слова, запозичені у сусідів, місцеве населення примудрилося переробити на свій, тільки йому зрозумілий, лад.

Ось з любові і почнемо. На Галичині не коханки, а любаски. І вони не цілують в губи, а цьомають в бузю. Розлючені суперниці називають цих дам шльондрами або публіками, одне слово — павшими жінками[2, с.1].

Але життя йде, і дружини продовжують своїм благовірним прасувати залізком або желіском (праскою) маринарки, ногавиці і спідні (піджаки, штани, кальсони), варити в банях зупу і драглі з когута (в каструлях суп і холодець з півня), застеляти столи обрусом (скатертинами), а канапи (дивани) красивими капамі (покривалами). Газдині (господині) завішують вікна ладними фіранками (гарними занавісками). Газдині (господині) смажать на пательні плячки з бульби (деруни на сковорідці), пуцюють виходок (чистять туалет) і вкривають своїх благовірних теплими коциками (ковдрами)[3, с.130].

Суто одеським вважається і дивне «хіміні кури», яке вживалося сто-

совно ділка, котрий пропонує сумнівну угоду або видає відбраковку за товар вищого гатунку. Покупець, котрий сумнівається, міг вимовити щось на кшталт: «Та це якісь хіміні кури!». Дуже поширений в Одесі термін «каструльщик». Для будь-якого городянина зрозуміло, що мова йде про людину, котра займається приватним перевезенням. У Києві їх називають «граками», в Москві «бомбилами». Від каструльщика бувають і похідні — «каструлити», «зловити каструлю», «їхати на каструлі». Креветки в Одесі іменуються «рачками», причому незалежно від розміру та походження, будь то королівські креветки чи виловлені в лимані крихітки[2,с.1].

Література:

1. Бабич Н.Д. Історія української літературної мови. – Львів: Світ, 1993 —с.56-107.
2. Пінчук Ж. В. Найцікавіші діалекти України: як говорять у Харкові, на Донбасі, в Одесі та Галичині [Електронний ресурс] / Жанна Валеріївна Пінчук // Рівне Вечірнє. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: <http://rivnepost.rv.ua/showarticle.php?art=037748..>
3. Івашин В., Радевич-Винницький Я. Мова і нація. – Відродження, 1994 —с.120-150.

Васьковская А.Н., 1 курс, спец. «ПД»

Руководитель: Дерезус Ф.Н., преподаватель каф. живописи

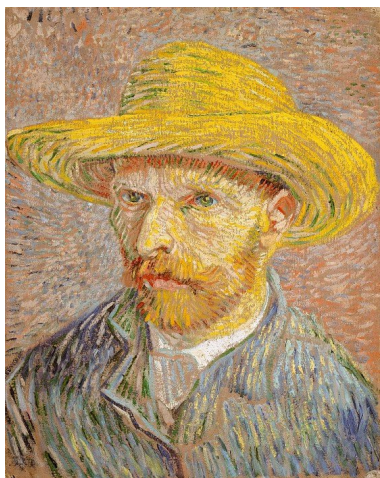
ВАН ГОГ

Винсент Ван Гог (1853-1890) , більшості відомий як художник котрий отрезав себе ухо. Но мало хто знає о его жизни и причинах такового поступка.

Проявление неординарной судьбы великого художника начинается с его рождения 30 марта 1853 года, ровно через год после смерти первенца семьи Ван Гогов , которого так же звали Винсентом. Все мужчины этой семьи так или иначе были связаны с картинами. И уже в раннем возрасте Винсент начал продавать полотна на фирме, что привило его любовь к живописи.

Творчество Ван Гога олицетворяло протест против филистерского духа Голландии. Винсент оказал сильное влияние на течение импрессионистов , у которых одним из главных объектов был человек, который взаимодействует со внешней средой, показывая только внешнюю ,зримую часть, а Ван Гог пытался изобразить основные элементы и длительное состояние окружающего мира, так же прибегая к декоративности. Художник поражает своим стилем, палитрой цветов, наложением мазка, он открывает мир в других красках.

Самому изменению стиля Ван Гога способствовало изменением его мировоззренческой позиции. Состояние души хорошо отражалось на его картинах .Когда он переехал в Арль городок Прованса, в его картинах наблюдается прежде всего праздник цвета, игра красок. Манера мазка у Винсента занимает большую роль, смотря на нее мы переживаем те же чувства ,что и сам художник, видя не само изображение ,а то, как изображено. В одной картине ,он меняет технику по несколько раз . Ван Гог будто бы хотел успеть ухватить каждый момент, спеша положить очередной мазок .Его линии, обладают точной уверенностью.



Автопортрет в соломенной шляпе



Подсолнухи

Еще более интересным чем техника является его колорит. По некоторым данным в связи с его болезнью, и постоянными лечениями Винсент видел немного искаженные цвета, видя все в более желтых оттенках. Каждый цвет имел в глазах Ван Гога свой определенный смысл, нес его душевные переживания. Многие врачи бились над вопросом, а чем же все таки болен этот художник. Анализируя письма брату, в которых он описывал свое достаточно нестабильное состояние: депрессия, боли в желудке, галлюцинации нарушение самоконтроля алкогольная и наркотическая зависимость, . Одни считали, что это диффузный менинго-энцефалит, другие — что это шизофрения, третьи — что это психическая дегенерация и конституциональная психопатия. Не смотря на все тяжести жизни Винсент находит спасение в живописи, открывая нам новый мир, в новых и неповторимых красках.

Ван Гог Обладая незабываемой самобытной индивидуальностью, смог создать собственную манеру письма. Человек напряженной внутренней жизни, обостренных чувств, художник не мог смириться с окружающим миром, полным противоречий и несправедливости. Образы его картин несут пессимистическое и тревожное настроение. Любой портрет, пейзаж или натюр-морт наполнен у Ван-Гога теми беспокойными чувствами, которые переживал и он сам. Он достиг небывалого до сих пор в искусстве эмоционального воздействия цвета, динамичности мазка и линий, острой выразительности форм. Художники занимались поисками, которые привели к возникновению различных направлений, из которых и сложился постимпрессионизм.

Ван Гог это один из родоначальников современной живописи, его последователи это экспрессионизм, модернизм, абстракционизм. Данный художник очень популярен в наши дни, не только особенностью стиля, а и как сама личность. О нем снимают фильмы, поэтов и писателей также вдохновляет творчество Ван Гога. На данный момент является одним из самых посещаемых музеев -Музей Ван Гога в Амстердаме. Ван Гогу посвящается

Коллекция Victoria & Rolf. Так же не осталось без внимания и само ухо Ван Гога, которое вырастила из генетического материала, Немецкая художница Димут Штреббе, создав инсталляцию на грани искусства и науки.

Ван Гог не был признан по жизни, но сейчас его творчество несет глобальный характер.

Вознюк К., 3 курс, факультет «Дизайн»

Наук. керівник: ст. викл. кафедри українознавства Токар М. І.

УКРАЇНСЬКА МІФОЛОГІЯ

Міфологія, за визнанням багатьох учених, є винятково цінною інформативною сферою історичної пам'яті людства [2:68]. Отримані дослідниками висновки багато в чому збігаються, і головний збіг полягає у визнанні того, що розвиток нинішньої цивілізації розпочався з території, на якій розташована сучасна Україна, а культура прадавніх предків українців суттєво вплинула на розвиток культур багатьох народів світу [2:68].

Географія широкого розповсюдження давньоукраїнської міфології – результат державницької концепції волхвів (довколишне середовище, землеробство, висока медична культура, демографічний вибух, переселення молодих общин на нові землі, перша-третья міграційні хвилі) [3:40].

Іван Огієнко вважав, що становлення давньоукраїнської міфопоетичної системи починається з персоніфікації явищ і сил природи. «Натуралізація» як основа міфосистеми язичницьких вірувань українців пов'язана з тим, що давня людина намагалася пояснити явища, які відбувалися в природі, прагнула виявити сутність природних сил. Убачаючи «динамічні» зміни в прояві дій природи (звуки грому, спалахи блискавки, краплі дощу тощо), давні українці розглядали ці явища як живі організми, наділяючи їх надлюдською силою. Давні українці передусім намагалися пояснити й зрозуміти широкий небесний простір з його сонцем, місяцем, зірками, громом та блискавками, дощем і снігом [1:88].

Сварог, на думку дослідника, був головним, єдиним богом. Це був бог Неба й Світла. Дажбога І.Огієнко кваліфікував як бога Сонця, сина Сварога, сина Неба. Велес — «це бог багатства і всякого достатку, торгівлі, опікун купців». Стрибога дослідник визначав богом вітру. Важливим фемінізованим образом І.Огієнко визначав Мокошу – богиню дощу, покровительку пологів і породіль, прялю [1:89]. Також І.Огієнко зараховував також Леля (дохристиянського бога любові взагалі й бога побрання), Ярила (бога любові, весни, сили, хоробрості та дітороддя), Купайла (бога плодючості, земних плодів, радості, згоди та любов), Дива (бога-велета), Тура (бога хоробрості та відваги), Рода й Рожаниць, Трояна, Долю (з пізнішим поділом цього божества на добру й злу (Долю та Недолю)), Переплута («зле божество, що змушувало людину плутати, блудити») та Марену (богиню весни, яка пізніше «переродилася на підступну жінку – чарівницю, а то й смерть») [1:89].

Богом родинного культу в давніх слов'ян був домовик – «постійний вартовий дому, покровитель і охоронитель родини», що в давніх літературних

пам'ятках зветься «хороможителем». Звичайно домовик своїм допомагає, а чужим шкодить, однак він може також шкодити і своїм, коли вони належно не задобрюють його [1:89].

Народ творив образи богів відповідно до свого смаку і психологічного характеру. Форми, в які склалася давня українська міфологія, були реальні образи, взяті на землі, бо земля була в давнього чоловіка, як кажуть, під носом, а небо – під лісом [3:42]. Так як давньоукраїнська мова стала матір'ю для всіх індоєвропейських мов, так і давньоукраїнська міфологія є основою для міфології всіх індоєвропейських народів. Тому рідні для нас, українців, міфічні та казкові сюжети часто-густо зустрічаються у фольклорних джерелах будь-якого народу індоєвропейського ареалу»[3:45].

Отож варто пам'ятати, що населений богами, духами, демонами, лісовиками, мавками, домовиками, русалками, вампірами, перевертнями й іншими істотами світ існує разом із світом людини – у це вірили наші давні пращури [3:46].

Література:

1. Концептосистема міфологічних поглядів Івана Огієнка/ А.М. Василенко// Вісн. Житомир. держ. пед. ун-ту ім. І.Франка. – 2002.- №9. – С. 88-90
2. Давня міфологія як інформативна сфера історичної пам'яті людства / Любов Чуб // Український науковий журнал «Освіта Регіону»– 2011.- №4. – С. 68
3. Вивчення національної автентичної міфології / Наталія Логвіненко // Науково-методичний журнал. – 2014.- №11. – С. 40-46

Воробьева И.С., 3 курс, спец. «ДИ»

Руководитель: профессор каф. «Дизайн интерьера» Бондаренко В.В.

КОВКА. КОВАНЫЕ ИЗДЕЛИЯ В ИНТЕРЬЕРЕ

Говоря о «жизненном пространстве человека, мы представляем себе помещение, где можно укрыться от агрессивной среды города, шквала информации, где можно оставаться самим собой. Это – наше жилье».

Интерьер дома отражает наш внутренний мир, должен соответствовать нашему образу жизни. Мы хотим, чтобы интерьер служил улучшению качества жизни, радовал нас, чтобы эта часть мира стала для нас родной.

Оказывается, даже от интерьера можно получать все эти важные для человека ощущения. Например, преобразует, наполняет удивительной атмосферой романтики и изыска́нностью в интерьере помещения – ковка. Именно по этой причине некоторые представители современного общества и оформляют свой дом коваными деталями. Ковка в интерьере частного дома будет одинаково хорошо смотреться в разных стилях – классическом, кантри, готике, ренессансе, модерне, хай-теке. Главное – правильно использовать металлические детали.

Славяне всегда славилась своими кузнецами, однако для украшения дома ковка использовалась редко. Все больше украшали оружие и доспехи. А вот европейские замки начали украшать коваными деталями уже с давних времен. Сейчас существует множество способов применения художественной ковки, начиная от подсвечников и заканчивая кованой беседкой.

Кованые изделия должны точно соответствовать выбранному интерьерному стилю. При этом они способны естественно вписаться практически в любой интерьер: от классического до современного. Различается лишь внешний вид «кружева». Хорошо смотрятся кованые изделия в сочетании со стеклом, деревом, камнем, зеркалами, текстилем и декоративными растениями.

Даже обычной двери можно придать лаконичность и законченный образ за счет кованых арок или козырьков. Ковка - это красивый способ оформления частного дома снаружи и внутри, это возможность создания качественного изделия с высокими эксплуатационными характеристиками.

Широко используется художественная ковка в интерьере спальни, кухни.

В спальне кованую кровать можно сделать основным акцентом, дополнив ее аксессуарами, подчеркивающими детали орнамента. К примеру, пуфом с металлическим декором либо ажурным светильником из металла. Мебель должна соответствовать выбранному стилю помещения.

На кухне акцент лучше всего сделать на кованом обеденном столе.

Процесс создания кованых предметов требует от кузнеца особого чувства вкуса и меры. Поэтому, подбирая для своего интерьера кованые предметы мебели, их нужно представить в своей обстановке и подумать не будут ли они вносить дисгармонию в дом.

Секрет воздушности и прозрачности кованой мебели кроется в растительных орнаментах. Никогда не выйдет из моды узор повторяющий виноградную лозу, цветы, побеги плетущихся растений, который уже много веков считается классикой.

Художественная ковка гармонирует со многими интерьерными стилями и ее используют, чтобы подчеркнуть индивидуальность интерьера, сделать его более респектабельным, выразительным, комфортным. Кованый металл отлично сочетается практически с любыми отделочными материалами, а многообразие форм кованых элементов, техник, приемов дает максимальную свободу творчества дизайнеру.

Кованые изделия относят к предметам роскоши и отражают вкусы и предпочтения заказчика. Конструкцию кованых элементов, узор, нюансы исполнения выбирают по требованиям клиента. Готовое изделие становится идеальным дополнением интерьера.

Воробйова І.С., 3 курс, спец. «ДІ»

Керівник: Щербина Е.Б.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕРМІНОЗНАВСТВА

Кожний народ бачить світ по-своєму, через призму рідної мови. Система понять, усвідомлена народом і закріплена в значеннях слів, має свої особливості.

Так, у мові є слова, що мають тільки одне лексичне значення, тобто називають якусь одну істоту, предмет, ознаку, дію. Такі слова однозначні. Вони не мають інших лексичних значень. Переважно більшість однозначних слів

становлять терміни. Термінами називають спеціальні слова, які вживаються для точного найменування певного поняття науки. Термін позбавлений емоційно-експресивного забарвлення. Серед термінологічної лексики багато запозичених слів.

Кожній галузі науки й мистецтва властиві свої терміни. Розвиток новітньої української термінології тісно пов'язаний з характером сучасної науки. Десь із середини ХХ століття темпи її розвитку такі, що кількість опублікованих у наукових часописах світу статей подвоюється кожні 12-15 років. Це означає, що для опрацювання нових публікацій навіть у вузькій галузі потрібні доведені до автоматизму навички перекодування наукової інформації зі світових мов, зокрема англійської, українською.

Чимала кількість українських учених, особливо в різних галузях науково-технічних знань, черпала і черпає й досі базові фахові знання з російської наукової літератури. Разом зі здобуванням нових знань учені запозичають і мовні форми, забуваючи про те, що пропонувані термін має органічно вписуватися за формою і звучанням в українську мову, підлягати внутрішнім її законам.

Найважливішою проблемою сучасного українського термінознавства залишається питання збереження національного духу української термінології за умов широких глобалізаційних процесів сучасності. Полеміка відбувається з приводу найбільш прийнятних назв спеціальних понять з низки дублетних найменувань, а також щодо способів і засобів лексикографічного опрацювання й стандартування номінацій процесових понять, словотвірна структура яких відрізняється від аналогічних термінів інших слов'янських мов, насамперед російської.

Крім зросійщення, в українському науковому мовному середовищі виникла нова загроза, яку В. Радчук з гіркотою назвав укрлиш, тобто українська інглиш, український варіант англійської мови.

Англіцизми, себто слова і словосполуки, запозичені з англійської мови або утворені за її взірцями, активно поповнили лексику української мови наприкінці ХХ століття. Англіцизм, як і будь-яке інше позичене слово, доречний, якщо він позначає поняття, що з різних причин ще не назване засобами української мови або в ній відсутній рівновартісний відповідник. У науковій сфері вони найбільше вплинули на термінологію гуманітарних наук, менше - природничих.

Берегти українське мовне довкілля сьогодні означає не тільки шукати способів і засобів уникати російськомовних термінів. Великомасштабні глобалізаційні процеси висунули на перше місце в світовій комунікації мову англійську, яка не тільки збагачує словник українського науковця, але й витісняє з нього питомі слова і вирази. Так формується почуття меншовартості рідної мови, її неспроможності обслуговувати найвищі прояви людського духу, до яких, безсумнівно, належить і наукова сфера.

Страх українського вченого перед українською мовою породжений невмінням чи небажанням засвоювати її засоби, щоб перекодувати новітні наукові інформаційні потоки. Мислення мовними кліше, відсутність опірності чужомовним словам і брак зусиль у пошуку відповідних українських мовних

засобів вираження наукової думки знижує науковий потенціал українського ученого, робить його піддатливим до наукових схем та ідей, нав'язаних іззовні.

Галаган К., 3 курс, факультет Дизайн

Науковий керівник: ст. викладач кафедри українознавства Токар М. І.

УКРАЇНСЬКИЙ МОВЛЕННЕВИЙ ЕТИКЕТ

До найкоштовніших надбань кожного народу належить мова. Тому й називаємо це надбання рідна мова. Мова – найбільший духовний скарб, у якому народ виявляє себе творцем, передає нащадкам свій досвід і мудрість, перемоги і славу, культуру і традиції, думи і сподівання. Слово – наше повнокровне життя, невмируще джерело доступу [2, с. 2].

Мовний етикет – це національно специфічні правила мовної поведінки, які реалізуються в системі стійких формул і виразів, що рекомендуються для використання в різних ситуаціях ввічливого контакту зі співбесідником, зокрема під час привітання, знайомства, звернення до співбесідника, висловлення подяки, прощання тощо.

Українській мовленнєвий етикет — це національний кодекс словесної добропристойності та правил ввічливості, що він сформувався історично в культурних верствах українського народу і передається від покоління до покоління як талон порядний мовленнєвої поведінки українця, виразник людської гідності й честі, української шляхетності й аристократизму духу. Український мовленнєвий етикет — явища прогресивне й суто національне, бо лежить рідній (материнській) мові та відображає національний характер українця, його ментальність — склад розуму, самобутній спосіб мислення й світосприймання [1, с. 20].

Між рівнем освіченості, загальної культури і рівнем мовної культури існує чітка співмірність і залежність. Це дуже яскраво відображаються не мовленнєвому етикеті молоді. Зазвичай молоді люди не вживають такі слова, як: будь ласка, попросу зробити, сердечно дякую, дозвольте запитати, прошу вибачення, приємно було з вами спілкуватися та ін. Жаргонізми і нецензурна лексика розхитують й руйнують еталони будь-якої еталони мови і мовленнєвого етикету. У нас час необхідно відроджувати втрачене у спілкування людей, відкидати невластиве українській культурі спілкування, силоміць нав'язане нашому народові або бездумно прийняти чуже. Адже за багатомісячну історію у нашого народу склалося своя власна система мовленнєвого етикету, що є свого роду феноменом то відображенням загальної культури українського народу [4, с. 159].

Мовленнєвий розвиток повинен забезпечувати досконале, повноцінне культурне спілкування людей за допомогою мови. В його основі має бути повага до співрозмовника. Визначальним елементом вияву поваги до співрозмовника, показником рівня культури мовця, його мовленнєвого розвитку виступає мовленнєвий етикет [2, с. 5].

Вміння дотримуватися етичних норм завжди високо цінувалося в суспільстві. Знання норм етики, застосування їх у поведінці та мовленні

належить до гарних манер. Дотримання етикетних норм передбачає вияв таких якостей, як ввічливість, тактовність, доброзичливість. Формування мовленнєвої культури становить складову процесу формування комунікативно компетентної особистості [3, с. 114].

Література:

1. Стельмахович М. Український мовленнєвий етикет / Дивослово. – 1998. – С. 20-23.
2. Донченко Т. Мовленнєвий розвиток як науково-методична проблема// Ди-вослово. – 2006. – С. 2-5.
3. Стахів М. Український комунікативний етикет: Навчально-методичний посібник. – К.: Знання, 2008. – С. 144.
4. Український комунікативний етикет: навч.-метод. посібник / за ред. М. Пахоменко. – К. : Знання, 2008. – С. 159.

Галкіна А.О., 3 курс, спеціалізації монументального живопису
Наук. керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М. І.

СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА ГОЛОДОМОР 1932-1933 РР.

Ключові слова: геноцид, голодомор, голод, Україна, радянська влада.

Key Words: genocide, famine, starvation, Ukraine, Soviet.

Голодомор 1932—1933 років — геноцид українського народу, організований керівництвом ВКП(б) та урядом СРСР у 1932–1933 роках шляхом створення штучного масового голоду, що призвів до багатомільйонних людських втрат у сільській місцевості на території Української СРР та Кубані [2. с 20].

Вже багато років відновлюють пам'ять про ті події. Радянська влада заважувала, що такого не було і приховувало цю інформацію: «...викликали у міську раду на допит. Перше запитання було: «Хто дозволив ставити хрести?». Відповідь була: «Для встановлення хрестів на могилах на кладовищі нічийого дозволу не потрібно»... «А звідки такі дані, що 7 мільйонів людей, з них 3,5 мільйона дітей?» Я відповів, що про це пишуть майже всі газети в Україні... Потім розпорядилися: «Написи зафарбувати!» Я зафарбував, як вимагали, білою фарбою...» [3. с 61].

Багато українців втекло від тоталітарного радянського режиму в інші країни вимушено покинувши свою Україну, бо побоювались подальшого переслідування під загрозою знищення. Але тільки з часу розпаду радянської держави на пострадянському просторі заговорили про Геноцид. Саме завдяки цьому у листопаді 2003 року 58-ма сесія Генеральної асамблеї ООН ухвалила «Спільну заяву з нагоди 70-ої річниці Великої голоду 1932—1933 років», де він визнавався національною трагедією українського народу. За ухвалення Спільної заяви проголосували 64 держави-члени ООН, у тому числі Росія.

Але не дивлячись на те що Росія була однією з країн ООН яка визна-ла голодомор геноцидом етнічних українців, це скоріш дивне виключення у поведінці цієї країни, бо головними апологетами заперечення Голодомору виступають офіційні урядові/президентські кола Росії.

За мотивацією, що дослідження українських істориків про Голодомор 1932-33 років «підривають авторитет російської влади», праці деяких укра-

їнських науковців про Голодомор 1932-33 років, зараховано в Російській Федерації до «екстремістських видань» [2. с 21].

Та все ж, голодомор був, і доведено, що це не просто «голод из-за плохого урожая», а підступне винищення української нації, шляхом примусового, під дулом автомату, забирання харчів в українських сім'ях представниками владних органів, доводячи українців до голодної смерті. Зі спогадів бабусі, її цитувала моя тітка: «Забирали все, гнилого буряка у схові не залишали!»[1. с 23]. Оглядаючись на події останніх кількох років, стає зрозумілим що треба постійно нагадувати про цю жахливу сторінку історії українського народу.

У 20-му столітті Україна пережила три голоди: 1921-1923 рр., 1932-1933 рр., 1946-1947 рр., проте Голодомор 1932-33 рр. був наймасовішим і найжорстокішим.

Голодомор в Україні тривав 17 місяців (з квітня 1932 р. по листопад 1933 р.) За різними даними, загинуло від 4 до 7 млн. осіб.

Навесні 1933-го від голоду вмирили 17 людей щохвилини, 1000 – щодня.

Голод 1932-33 рр. був штучним, влада СРСР різко підвищила плани заготівлі хліба. За невиконання плану конфіскували продукти.

Література:

1. Журнал «Наше слово» . Австралія, Аделаїда: Видавництво Союз українок Австралії, 2016 54 с.
2. Національна книга пам'яті жертв голодомору 1932-1933 років в Україні. — Київ: Видавництво Ольги Теліги, 2008 – 1000 с.
3. Голод – 33. Народна книга – меморіал. – Київ, 1991- 583с.

Halkina Anastasiya, III-Fine Arts

Hovorun A.V., scientific revisor

BORISOV ICON

The history of the village of Borisovka traces back the reign of Peter I. Borisovka was founded in 1695, and in the period from 1705 till 1917 was one of the richest estates of Count Sheremetev. It was a major center with more than 50 crafts. Icon painting, which originated just in the village of Borisovka, was the most important craft in Belgorod province.

A large number of temples were built on the territory of the province, in provincial cities and in Belgorod, so painters from Moscow and Saint-Petersburg were invited to decorate them. There was also a great need to have local craftsmen. Count Sheremetev managed to solve the problem. For icon-painting and decorating the temples the Count sent for experienced and skilled painters from St. Petersburg, who in addition to their basic work began teaching iconography to Borisovka's peasants. Icon craft was closely related to other side industries: manufacturing boards for icons, making icon kiots, gilding, icon decorating. By the end of the 18-th century iconography in Borisov province was in great demand. Many Borisovka's craftsmen gradually became notable artists. Despite the fact that the scale of icon production and the quality of Borisovka's icons seemed to be less compelling and artistically interesting in comparison with such recognized centers

of late icon painting as Mstera, Kholui and Palekh, that settlement in Graivoronsky district of Kursk province played a more than significant role in the production of icons in the second half of nineteenth century. It provided for its icons the southern and the south – western parts of the Russian Empire.

In many little Russian provinces Borisov icons were an integral part of temple decoration and objects of daily use (for praying). We also know that deliverymen and sellers of Borisov icons imported and sold them in Bulgaria and Serbia. Taking into consideration such geographical distribution of the images, we have to assume that there was quite an impressive number of artisans –icon painters with more or less high productivity. Indeed, in 1901 Borisovka’s icon-painting craft engaged approximately 800 people. Everyone, apparently, could produce up to 750 icons annually.

But among so many handicraftsmen there were quite few good artists. Therefore, most of the icons produced were nearly a conveyor work, when all of the icons were similar to each other in color and technique. The masters that could write only one type of faces were called «lichkuny».

The emergence and development of the term «lichkuny» in the 2-nd half of the XIX century was caused by several reasons. First, the abolition of serfdom, what forced non-agricultural population of Borisov province to earn their leaving as they stayed without any support on behalf of the count. Secondly, the development of the railway network significantly reduced the cost of good icons at the local and southern markets. And, thirdly, the southern Russian market, where mainly the icons were sent, reoriented from relatively expensive «colorful» icons to icons in kiots, low-valued for their inner qualities, but looking shiny due to the foil finish.

The technique of icon designing couldn’t be called very complex. Ready alder board, seldom, linden wood boards were purchased in bulk from the local manufacturers. Those were boards of low quality, carelessly made, often curved, but it wasn’t so visible in the icon-cases. The primer was applied by the painter only in those places where the face, hands and feet were supposed to be drawn. Then dark brown, almost black color was used to make a rough sketch of the figure, and then with more or less care, depending on the skills of a craftsman, the icon was drawn. They used oil paints purchased in Borisov’s shops where those were brought from Kharkov or Moscow. Not using gold, unpretentious “lichkuny” used cheap and very low – quality paint. Having completed writing, they covered scenic spots with varnish. Conventional labels were done by a cursory stroke.

Borisov icons are as picturesque as the skill of the painter allowed, open and very bright colors were often used. The faces themselves were probably written with a neighbor/friend.

I chose this theme — Borisov icons — to consider in the article because only few people undertook to study this unique phenomenon. This icon-painting center together with some similar ones made appearing a home icon as a notion possible. Moreover, the area of distribution and the number of icons produced are simply amazing. Now many people have their old icons inherited from their grandparents - great-grandparents at home. Most of these icons are Borisov ones but almost no one knows about this. Despite the fact that these icons have existed for two centuries, they began to be studied only two decades ago. When I think about these icons, I foresee that we still have many interesting discoveries ahead.

Литература:

1. Припачкин И.А., Не «чюднии они», но «пресловущии иконописци» // о Борисовских иконописцах—«личкунах» по материалам исследований кустарной промышленности России 2-й половины XIX – начала XX века. (электронного журнала) Галерея Дайнеки 2003г. URL <http://www.deinekagallery.ru/articles/24.html> (дата обращения 10.11.2016)
2. Борисовский район // Духовная жизнь. (официальный сайт) Муниципальный район, Борисовский район 23.04.2014 URL <http://borisovka.info/spirituallife> (дата обращения 10.11.2016)

Galchenko Anastasia, a 3-rd year student of Fine Art faculty

Scientific adviser: Kuznetsova V. M.

REPIN'S NATIVE TOWN

Chuhuiv is a small town on the banks of the Siversky Donets river. It is known as a native town of world-famous artist Illia Repin.

Repin was born on August 5th, 1844, in the family of military settlers. His father was a soldier of Chuhuiv Uhlan Regiment, and his mother was a daughter of military settler Bocharov. He entered military school to study surveying. Soon after the surveying course had been cancelled, his father helped Repin become an apprentice of Ivan Bunakov, a local icon painter. The childhood, spent on the banks of the Siversky Donets River, had always been a precious recollection. In his book “The Distant Closeness” Illia Repin mentioned the main town streets.

One of the best periods in Repin’s creative activity is considered to be in his native town in 1876-1877. At that time his parents lived in their detached house in 8 Nikitinskaya Street (now 8 Muzeina Street). Repin’s reputation had already been declared due to his painting *Barge Haulers at the Volga River*.

In 1914, when he celebrated his 70th birthday, Repin visited Chuhuiv for the last time. The artist had a dream of establishing the Business Yard, free art studios where teachers and students could live together and complete the customers’ orders.

The artist died on September 29th, 1930, and according to his will, he was buried in the garden of Penaty country estate under an elevation which he used to call Chuhuiv Hill.

The distinguished artistic traditions, initiated by Repin, are not only maintained but also developed in his native town. On November 4th, 1956, a monument to Illia Repin was put up in Hvardiiska Street. The decision to do it was made in 1944 to commemorate the 100th anniversary of the artist. The monument was made at Kharkiv Sculpture Factory according to the design of Honoured Art Worker of Ukraine, sculptor Manizer. The artist’s bust is made of bronze, and the pedestal – of black polished stone.

In 1969 to commemorate the 125th anniversary of Illia Repin’s birthday in the house in the former Nikitinskaya Street, where the artist’s family used to live, the Art and Memorial Museum was opened. The painter’s works as well as his personal belongings and original works were exhibited. The memorial mansion is the place where the annual festivals devoted to Repin’s birthday are held.

Iliia Repin's Art School is considered to be one of the best art educational establishments in the region. It has been in operation since 1953. Its students have achieved the recognition and have become laureates and prize-winners at numerous art competitions.

The territory, where Repin's parents' mansion used to be, has the status of a local historical monument now. A memorial stele designed by Kharkiv painter Strakhov was put up here in 1944.

The Art Gallery of painters and craftsmen established in the open air in the very heart of Chuhuiv is another proof of the fact that the town is rich in talented people. The visitors of the town as well as its residents can enjoy the best works of modern art.

A number of talented artists work in Chuhuiv now. Many of them are members of National Artist Union of Ukraine. Thus works by Volodymyr Nepomniashchyi, the winner in the impressionism nomination of the Day of the Earth International Artists Competition organized by New York Academy of Arts, were exhibited at the Broadway ASA Art Gallery.

Гелетій Р.О., 3 курс, спец. «РСМЖ»

Наук. керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М. І.

АВАНГАРД В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Складні процеси відбувалися у вітчизняному мистецтві. Ламаються стереотипи псевдореалізму, не витримують критики колишні й новітні кон'юнктурні теми, зникає старий ходульний герой з його удаваним пафосом і не менш удаваним романтизмом. Йде пошук нової образності, що ґрунтується на перетвореній тематиці та оновленому герої, на принципово інших виражальних засобах. В усіх видах мистецтва спостерігаються елементи модернізму й постмодернізму, художній авангард минулого та сучасного стає предметом пильної уваги й зацікавленості суспільства. Через художні експерименти авангарду здійснюється розрив із застарілими канонами минулого, забезпечується адаптація до майбутнього. У пост класичних інтонаціях сучасної естетичної свідомості вчувається нове світовідношення, менталітет епохи модернізму й постмодернізму. З'являється нова публіка, що сприймає твори за допомогою синтезу філософії, науки і мистецтва, шляхом синестезії Слова, Звуку, Кольору. Естетика авангарду формує авангардну людину — таку, що живе майбутнім як теперешнім, сучасним як постісторичним.

Важливим є також те, що завдання сучасного мистецтва — виявляти потаємне у соціальних глибинах суспільства, подекуди відкривати приховане. Воно знищує, розкладає на складники, виставляє на посміховище, безжально пародіює. Художник сміливо занурюється у несвідоме людських мас і маніпулює здобутим матеріалом. Він може вийти за межі усталеної естетики і по-своєму трактувати художню вартість.

В авангардному мистецтві початку ХХ ст. можливо простежити надзвичайно активні міжнародні контакти між художниками Західної і Східної Європи. Українські митці не тільки цілком вільно почувалися в європейському

мистецькому світі, а в багатьох випадках посідали чільні місця в новітніх мистецьких течіях. Український авангард сформувався як зв'язок між естетикою символізму, експресіонізму і кубізму. Революційні течії Франції, Німеччини та Італії — кубізм, футуризм та експресіонізм — спалахують в Україні оригінальним напрямом, а саме кубофутуризмом, творцями якого були О. Екстер, О. Богомазов та О. Архипенко, який був першим скульптором-кубістом у світі, про що він стверджував у своїх автобіографічних спогадах, опублікованих у філадельфійському журналі «Нотатки з мистецтва» [1, с. 30].

До речі, варто наголосити на хронологічних межах українського авангарду. Як зазначає Олена Кашуба, «перші твори, які реально можна було б вважати за авангардні, з'явилися лише 1912 р.: «Точильник» К. Малевича, «Міст (Севр)» О. Екстер, 1913 р. малює свої перші футуристичні потяги та авто О. Богомазов» [1, с.32].

Особливістю авангарду є існування у двох вимірах — візуальному та риторичному, адже митці ХХ ст. окрім практики мистецтва нерідко створюють власні філософські та світоглядні концепції, естетичні теорії, висувають футуристичні прогнози, часто ілюструючи їх у власній творчості.

У філософському теоретизуванні українського авангарду культивується ідея пильного бачення внутрішньої істинної суті явищ. Тобто може бути бачення саме по собі, без його раціонального визначення і осмислення. Саме інтуїція, а також цілеспрямованість, зосередженість, спрямованість і рух у майбутнє заради самої інтенції руху, здаються найбільш справжнім, істотним у прагненні пізнання. Власні відчуття та створення певного абсолюту, довершеності базуються в інтуїтивній проекції руху людини. Відповідно трактуванню художників-теоретиків українського авангарду, існування світу і реальності людини, її життя в цьому світі обумовлені інтуїтивним баченням [3].

Український авангард представлений рядом напрямків, такими як футуризм, кубізм, кубофутуризм, абстракціонізм, супрематизм, конструктивізм, бойчукізм. Супрематизм Казимира Малевичем — це шлях «чистого пізнання». Формотворення зосередилося на геометризації, простих формах та локальних кольорах, за якими приховані міфологічні таємниці та глибина онтологія. І власне Малевич — приклад творчості, де геометрія мала відіграти роль дороги до очищення душі і вознесення до правдивого буття [2, с.122].

З появою західноєвропейського авангардного мистецтва ХХ століття, розпочалося, по суті, і його дослідження. Багато хто з фундаторів художнього авангарду був одночасно і його теоретиком. До числа таких особистостей належать А. Бретон, А. Глез, Ф. Маринетті, Р. Хюльзенбек, інші талановиті митці й теоретики, які обґрунтували філософсько-естетичні засади «нового мистецтва», дали оригінальне трактування природи художньої творчості та ролі в ній митця.

Література:

1. Віктор Сидоренко «Візуальне мистецтво, від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. Розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІст.» [електронний ресурс] 820 КБ, формат PDF, Київ, 2008 р. Академія мистецтв України.
2. Наталя Янішевська стаття «Геометризм як мета та метод формотворення в українському та польському авангарді: аналіз теоретичного та мистецького доробку О.Богомазова та Л.Хвістенка» (ISSN 1028-5091) Народознавчі зошити. № 1 (97), 2011
3. Щокіна О.П. наукова стаття «Український класичний авангард: інтуїтивізм і психологізм»

Головачова Г.С., 3 курс, спец. «ГД»

Наук. керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М. І.

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ОДЯГ

Український народний одяг — яскраве і самобутнє культурне явище, воно розвивалося й удосконалювалося протягом сторіч. У народному костюмі відбилися спільність походження й історичної долі східних слов'ян, взаємовплив культур сусідніх народів. Зберігаючи ознаки різних епох, костюм є джерелом вивчення етнічної історії населення, його соціально-класової структури, естетичних поглядів. Він є досить різноманітним у регіональному відношенні, але містить у собі ознаки, що характеризують загальну історію розвитку української культури. Так, основним елементом одягу завжди була сорочка. Саме сорочки належать до найстарших видів одягу. Наприклад жіночі сорочки козацьких часів дійшли майже незмінними до нас. Жіночий одяг складався з вишитої сорочки (тунікоподібної, поликової або на кокетці) і незшитого поясного одягу: дерги, запаски, плаhti. З ХІХ століття стали носити зшиті «спідниці». У прохолодну погоду носили безрукавки (корсетки, киптарі тощо). Сорочка була, як правило, прикрашена вишитим або тканим орнаментом по коміру, подолу, на рукавах — місцях, де максимально відкритий доступ до тіла. Тобто орнамент виконував не тільки естетичну, але й оберегову функцію, захищаючи господарку одягу від злих духів, хвороб та ін. Жіноча сорочка взагалі вважалася найтаємничішим елементом одягу, особливо її поділ. Наприклад, вірили, що вишитим подолом можна зупинити відьму. Повитухи приймали дитину у поділ сорочки. Вишитою верхньою частиною сорочки нареченої після ритуального умивання по черзі витиралися молоді. Основним верхнім одягом жінок була свита або свитка з білого сукна.

Дівчата заплітали волосся у коси, укладали їх навколо голови і прикрашали стрічками, квітами, живими або з вошеного паперу. Жінки обов'язково носили різні очіпки, рушнікоподібні головні убори («намітки»), пізніше — хустки. Поява заміжньої жінки на людях без головного убору вважалася непристойною (звідси вираз — «опростоволоситися»).[1]

Українські дівчата і жінки традиційно носили багато прикрас. Звичай прикрашати шию існував з найдавніших часів. Багатий матеріал для намиста давала навколишня природа — використовувалися зерна, кісточка ягід, овочеві коробочки. Дуже цінувалося намисто з різнокольорового скла, бурштину, перлів, найбільшою ж цінністю вважалися корали («добре намисто», «щирі коралі»), особливо червоні. Кількість ниток намиста і розмір намистин були показником достатку сім'ї, а також свідчили про добре ставлення чоловіка до дружини. Найпрестижнішим вважалася мати 24-25 ниток, з великими намистинами, прикрашеними ще й сріблом. Коралам приписувалися магічні властивості (зокрема вони ніби оберігали від застуди), розрив нитки провіщував господні нещастя. Особливе місце серед шийних прикрас належить дукачам — різноманітним ювелірним виробам на основі монет або їх імітацій. Для них, як правило, використовувалися австрійські дукаги або російські срібні карбованці. Дукач з металевим бантом, прикрашеним каме-

нями або емаллю, займав центральне місце у всьому комплексі нагрудних прикрас. Хрещений батько дарував дукач своїй маленькій хрещениці, коли їй виповнювався 1 рік, і та дбайливо зберігала подарунок, одягаючи його переважно у свята.

Великою популярністю у жінок користувалися вироби з бісеру, різноманітні сережки і каблучки.[3]

Чоботи носили чорні або червоні. Святковим взуттям в теплу погоду були черевички, а повсякдень носили взуття з сиром'ятної шкіри — постоли і личаки.

Чоловічий костюм складався з сорочки (з вузьким стоячим, часто вишитим коміром зі шнурком), заправленої у широкі або вузькі штани, безрукавки (сердаки, лейбики) і пояси. Пояс взагалі був обов'язковим елементом одягу і виконував найрізноманітніші функції (закріплення одягу, захист м'язів живота при важкій роботі). На поясах носили предмети повсякденного вжитку, вони служили яскравою прикрасою одягу і показником достатку. Але пояс сприймався також і як оберіг, талісман. Тільки маленькі діти могли не носити пояса, для дорослої людини вийти на вулицю, не підперезавшись, означало скомпрометувати себе, провіщувало нещастя. Пояс фігурував у багатьох магічних обрядах. Недаремно дівчина повинна була оперезати свого нареченого вишитим поясом — це повинно було збільшувати чоловічу силу. Червоний пояс оберігав людину від біди. Куплену худобу заводили на подвір'я через господарський пояс, щоб вона не йшла з двору.[2]

Чоловіки стригли волосся на голові «під горщик» («під макітру»). Молоді і середніх років чоловіки голилися, залишаючи лише вуса. У XV—XVII ст. голили і голову, залишаючи оселедець. Бороди носили тільки старі. Головним убором улітку служили солом'яні капелюхи («брили»), в інший час — повстяні або каракулеві шапки циліндричної форми з плоским або сферичним дном. На ноги бідні селяни взували *постоли* — стягнуті шматки сиром'ятної шкіри або личаки, заможні ж носили чоботи.

Козацький одяг складався з жупана, черкески, яскравих шароварів, шалевого пояса-кушака, кобеняка (плаща), сукняного кунтуша з відкидними рукавами, білого жупана з шовкової тканини і оксамитовим шликом, шовкового пояса з золотими китицями, сап'янових чобіт, шапки-кабардинки з річкового звіра кабарги чи видри, оздобленої навхрест позументом, кожуха з овечої шкури, кудратої вовняної бурки для негоди. З цього набору обов'язковими були сорочка і шаровари.[2]

Восени та взимку і чоловіки і жінки носили опанчу (довгий дорожній одяг з вилогами, прикрашений кольоровими шнурами), кобеняки (прообраз плаща з щільного грубого сукна, який носився поверх одягу), кожухи. Кожухи часто покривали сукном. Всі ці види одягу відомі ще з часів Київської Русі.

Характерною рисою традиційного українського одягу була його декоративність, яка досягалася багатими вишивками, аплікаціями, різноманітними дорогими прикрасами. У цьому відбивалися особливості регіонів України. За вишивкою на сорочці, за тим, як сорочка була скроєна, за головним убором (особливо це стосується жінок), можна було точно визначити, з якого регіону України людина. За костюмом можна було судити

про майнове і соціальне становище. Представники різних соціальних груп (ремісники, землевласники, козацька старшина, рядове козацтво, селяни, міщани, торговці та ін.) відрізнялися особливостями одягу [1].

Література:

1. Антонович Катерина. Український одяг. Історичні замітки: Одяг козацької доби. — Вінніпег-Торонто, 1954.
2. Білан М. С., Стельмашук Г. Г. Український стрій. — Львів : Фенікс, 2000. — 325 с.
3. Білецька Віра. Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация. В кн.: Матеріали до етнології й антропології, т. 21—22, ч. 1. — Львів, 1929.

Головаш Д.А., 3 курс, спец. «ГД»

Наук. керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М. І.

ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ЕТИКЕТУ

У продовж століть людство виробило прийнятні форми співіснування, які базувалися на правилах і традиціях кожного народу, а також були зумовлені особливостями національної історії, ментальності, політичного устрою країни.

В суспільстві є правила поведінки такі як етикет - означає форму, манеру поведінки, сукупність формальних правил ввічливості, що регулюють зовнішні прояви людських стосунків (поводження з людьми, формули звертання, вітання, вибачення, подяки, поведінку в місцях загального користування, манери, одяг тощо).

Етикет — це встановлений порядок, сукупність правил, які регламентують зовнішні прояви людських взаємин. [2.101с]

На основі дипломатичного етикету був сформований цивільний етикет. Почала з'являтися відповідна література. 1204 р. іспанський священик Педро Альфонса написав книгу «Discipline Clerikalis» («Дисципліна клерикалі»). Це перша книга з етикету. Вона написана для священиків та ченців, але користувалась успіхом і в цивільного населення. На основі цієї книги з'явилися посібники з етикету в Англії, Голландії, Франції. [4. 271с].

Звісно, етикетні норми мають знати всі. Але закономірним є твердження, що в першу чергу вихованими повинні бути вихователі, вчителі. Саме їм хочеться адресувати слова А. П. Чехова: «У людини має бути прекрасним усе: і обличчя, і одяг, і душа, і думки». Етикет має ситуативний характер. Вибір людиною слова чи жести обумовлений специфічною ситуацією. Етикетні ситуації у свою чергу пов'язані з повсякденним подіями або святами.

Виділяють чотири основні підсистеми етикету.

I — мовленнєвий, або вербальний етикет.

II — міміка та жести, або кінетика.

III — організація простору в етикеті, або етикетна.

IV — речі в етикеті, або етикетна атрибутика. [1. 352с]

Щоб навчитись етикету, недостатньо оволодіти сукупністю правил поведінки. Необхідно мати уявлення про історію етикету, про специфічні ведінки різних народів світу.

Суспільство, орієнтоване на традиційні цінності більше уваги звертає на соціальні атрибути людини, життя якої детерміновано від початку до кінця. Саме соціально-суспільні та сімейні-родові характеристики визначають, насамперед, етикетну поведінку. Тому порушення правил цієї поведінки різко засуджується.[4.271 с]

Отже етикет не тільки специфічна комунікативна система й форма поведінки, а й своєрідна система знаків.

Спілкуванню передують стадії орієнтації: партнери визначають свою тактику поведінки. Основними параметрами є стать, вік і суспільне становище. Етикет, насамперед, і забезпечує спілкування партнерів.

Більш вільні форми поведінки існують серед родичів, друзів, сусідів. Чіткіше дотримуються правил етикету під час свят і ритуалів, аніж у побуті. [3. 416с]

Література:

1. Афанасьев И. Діловий етикет : 2-е вид., перероб. і доп / И. Афанасьев. – К. : „Альтерпрес”, 2001. – 352 с
2. Кибанов А.Я Етикет делових отношений 2010. – 101 с.
3. Шеломенцев В. М. Етикет і сучасна культура спілкування : 2-е вид. / В. М. Шеломенцев. – К. : Лібра, 2003. – 416 с.
4. Соловьев Э. Л. Этикет делового человека: организация встреч, приёмов, презентаций / Э. Л. Соловьев. – Минск, 1994. – 271 с.

Горбачев Е.К., 4 курс, спец. «Графический дизайн»

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

РОДЧЕНКО — БОЛЬШЕ ЧЕМ ФОТОГРАФ

Александр Михайлович Родченко — один из родоначальников конструктивизма, дизайнера, фотомонтажа, гений советской рекламы. Будучи одним из самых креативных и талантливых личностей XX века, он изменил представление о плакате и графике. Однако в жизни Родченко существовала ещё одна значимая сторона его таланта — фотография.

Фотография была для Александра Михайловича искусством, которое демонстрирует движение моментов жизни. Родченко экспериментировал посредством игры теней и нетрадиционного видения композиции, пытался отобразить единство старого и нового. Он создал конструктивистский подход к фотографии, с помощью необычных ракурсов, фрагментарности и особенного угла зрения. Делая снимки архитектурных объектов, он придавал им едва ли не физически осязаемую динамику, превращая в конструктивизм то, что им вовсе не было [3]. Прежде всего фотографа интересовала композиция, соотношение предметов в одной плоскости. Его не удовлетворяла шаблонная горизонтальная композиция и примитивные ракурсы, которые визуально не создавали движения. Именно ракурсные снимки, сделанные под непривычным углом, искажающие и «оживляющие» обычные предметы, стали для Родченко «визитной карточкой» [4].

Одним из любимых жанров фотохудожника был портрет. Классикой фотографии стал «Портрет матери» Александра Родченко за счёт крупного пла-

на и характера персонажа, привлекая зрителя интересным действием, игрой светотеней. Серия портретов В. Маяковского, А. Довженко, Лили и Осипа Бриков и других известных личностей образовала собственные каноны, в которых Родченко отбросил традиционный подход к фотоснимкам. Фотографируя людей, придавая снимкам «жизненности», Александр Михайлович привносил свои идеи, которые стали узнаваемыми и популярными среди молодых фотографов.

Александр Родченко занимался проблемами производственного и агитационного искусства, создавал плакаты, обложки, иллюстрировал книги и журналы советских писателей. Новым стало использование коллажа и фотомонтажа. Подобных обложек с фотографиями, яркими конструктивными композициями из крупных цветных плашек не было ни в одном журнале того периода. Фотомонтаж был агитационным полем фотографии и одним из важнейших художественных средств для Родченко. Такой подход применил Родченко к обложкам журналов «Новый ЛЕФ» и «Ленгиз» с фотопортретом Лилии Брик. Им были созданы образцы типографских шрифтов и иллюстрации для ряда издательств. Стиль конструктивистского оформления А. Родченко наложил отпечаток на всю предметно-бытовую среду 1920-х годов и последующих десятилетий [4].

Выводы: Александр Михайлович Родченко радикально изменил подход к фотографии, внедрив в неё идеи конструктивизма, которые вошли в историю благодаря его революционным ракурсным снимкам. Александр Родченко создал собственные каноны, по которым его работы занимают заслуженные места в современных изданиях по фотографии, повлиявших на становление многих художников, дизайнеров и фотографов.

Литература:

1. Варакина Г.В. Основные этапы развития истории европейского искусства: учебное пособие для студентов вузов / Г.В. Варакина. – Ростов н/Д.: Феникс, 2006. – 183 с.
2. Лаврентьев А.Н. История дизайна: учеб. пособие / А.Н. Лаврентьев. – М.: Гардарики, 2006. – 303 с.: ил.
3. Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко / А.Н. Лаврентьев. – М.: Искусство, 1992. – 222 с.: ил.
4. Пиксанова Т. Александр Родченко: жизнь и творчество: [Электронный ресурс] / Татьяна Пиксанова // ФБ.ру – Электрон. дан. – М., 25.01.2016. – Режим доступа: <http://fb.ru/article/226188/aleksandr-rodchenko-jizn-i-tvorchestvo>.

Горчакова Е., 1 курс, спец. «ГД»

Руководитель: ст. преп. кафедры ГД Закалюжная Л.В.

ВЛИЯНИЕ ПРОМЫШЛЕННОЙ РЕВОЛЮЦИИ НА СТАНОВЛЕНИЕ ДИЗАЙНА

В XVII веке в странах Европы начинаются изменения, связанные с переходом от феодализма к капитализму. Постепенно происходят усовершенствования используемых механизмов, и, начиная с XVIII века и на протяжении следующего столетия, в передовых странах мира проходит промышленная революция, сопровождавшаяся стремительным развитием техники и массовым производством товаров. Вследствие этого

произошли радикальные изменения в общественной структуре и социально-бытовых условиях жизни людей. Казалось, новые потребности должны были бы вызвать к жизни и новые формы, однако эпоха была вынуждена ограничиться обновлением старых стилей. Приходит эклектика, принимая скорее отрицательную окраску. Эстетические нормы классицизма были уже полностью разрушены. Дизайна как отдельного вида искусства в то время не существовало, его зарождение начинается в Англии [1].

Англия была крупнейшим центром промышленности, поэтому в Лондоне 1851 году и была проведена Первая всемирная промышленная выставка. По замыслу она должна была продемонстрировать все достижения техники и промышленного производства, которых добились к тому времени в развитых странах мира. Специально для выставки менее чем за четыре месяца был возведен Хрустальный дворец (по проекту Джозефа Пекстона), который отличался своим великолепием, масштабностью и совершенством конструкции. Реализация замысла Пекстона имела большое значение для дальнейшего прогресса архитектуры. Хрустальный дворец был, по существу, первым примером применения в строительстве в больших масштабах сборной конструкции.

Искусство до начала XX века рассматривалось оторвано от процессов производства. Новое промышленное оборудование позволило перейти к массовому серийному производству. Оно повлекло за собой использование обилия различных материалов и технологий, с которыми художники в силу отсутствия опыта не могли совладать и не успевали осваивать. Скачок, который сделало производство от ручного труда к массовому машинному воспроизведению, был, возможно, излишне стремителен. «Инженеры, создавая выставочные образцы паровозов, котлов локомотивов, насосов и сенокосилок, пытались придавать им те или иные архитектурные формы в стиле барокко, готики, обильно покрывали их орнаментом методом литья, чеканки и т.д. Новые индустриальные технологии имитировали старые ремесленные формы, нещадно искажая и уродуя их» [стр 59, 2]. «Но со временем пришли к отказу от слепого подражания стилям прошлого, к главному принципу функционализма, который был сформулирован Мутезиусом: форма должна согласовываться с функцией»[3].

Первая всемирная выставка сыграла весомую роль в развитии мировой культуры. Были созданы первые теории дизайна Дж. Рёскином, Г. Земпером, Ф. Рёло. Безвкусица, довольствование эклектическим повторением черт архитектурно-художественных стилей прошлого и полное отсутствие нового стиля стали предметом обсуждения художественной общественности. ««Такое кажущееся замешательство, являлось ясным проявлением определенных аномалий в существующих общественных отношениях, которые до этого не могли быть выявлены столь четко и определенно со всеми вызвавшими их причинами и возможными последствиями», — писал в то время в статье «Наука, промышленность и искусство» архитектор и теоретик материально-художественной культуры Готфрид Земпер. Там же он писал, что истоки упадка в формообразовании предметного мира коренятся, во-первых, в механическом отделении системы орнаментации от ее

конструктивной основы, во-вторых, в разъединении между художниками и техниками, в-третьих, в общем падении вкусов в связи появлением изделий-суррогатов, имитирующих ручную работу и, наконец, в-четвертых: в полном разрыве между высокими и практическими видами искусства»[стр.65, 2]. А бесспорная заслуга Джона Рёскина состоит в том, что он первым обратился к вопросам промышленного искусства. Он считал искусство бытовой вещи своего рода основополагающим в иерархии искусств, так как, пояснял он, сначала появляются одежда, утварь, мебель, а уже потом картины и статуи.

Как реакция на происходившую в XIX веке индустриализацию, в Великобритании зародилось Движение «Искусства и ремёсла». Его последователи считали, что массовое производство приводит к ухудшению внешнего вида и качества товаров и предлагали другой подход. Целью движения была популяризация традиционного ремесленного производства. Самый яркий его представитель, Уильям Моррис перенес теоретические идеи своего учителя Рёскина в область практической деятельности. Именно под влиянием Морриса художники многих стран увлеклись идеей возрождения художественных промыслов, обратили внимание на культуру ручной работы.

Всемирные промышленные выставки оказали влияние на формирование дизайна. Благодаря им начинается широкое обсуждение проблем формообразования и осознание важности создания гармоничной и технологически современной предметной среды. Движение «Искусства и ремесла» послужило одной из отправных точек для формирования стиля «модерн» и современного дизайна, оказало большое влияние на развитие современной эстетики в искусстве. Активность деятелей искусства того времени дала свои плоды, дизайн постепенно стал важным самостоятельным видом искусства.

Литература:

1. Зайцев В.П. Первые всемирные промышленные выставки в Лондоне / Новая и новейшая история. – 2001. – №4. – [электронный ресурс]. – <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/HISTORY/CRYSTAL.HTM>
2. Ковешникова Н.А. Дизайн: история и теория / учеб. пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей. — 5-е изд., стер. — М.: Издательство «Омега-Л», 2009. — 224 с.
3. Социально-эстетические предпосылки эстетики техницизма и функционализма. – [электронный ресурс]. – http://studopedia.ru/10_72353_sotsialno-esteticheskie-predposilki-estetiki-tehnitsizma-i-funktsionalizma.html

Гребенькова А.А., 4 курс, специализация «Графический дизайн»

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

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ УКРАИНСКИХ ДЕНЕГ

Тема денег всегда актуальна. С деньгами люди сталкиваются ежедневно. Однако внешний вид денег и их суть в процессе исторического развития претерпели ряд изменений с целью удобства и безопасности. Задачей данной статьи является рассмотрение эволюции украинских денег.

На протяжении всей истории наших земель существовали определенного вида деньги. Изначально это были тяжелые монеты, которые отличались не-

практичностью. На монетах изображали местных правителей, царей, богов-покровителей. Далее были золотники и серебряники, где на лицевой стороне чеканились изображения самого князя, на обратной — княжеский родовой знак (тризуб), затем была чеканка монет киевскими князьями литовской династии. В большинстве своем эти деньги не были доступными и удобными; эти монеты было легко подделать, т.к. они отличались друг от друга даже по форме и качеству чеканки. Отличительной особенностью было только графическое изображение правителей того или иного периода в истории.

Н. Дорофеева и З. Комаринская описывают, как в дальнейшем, уже в XX веке, с появлением новых технологий стали вводиться бумажные купюры. Их появление многое изменило, — бумажные купюры оказались намного удобнее, чем тяжелые и объемные монеты, а их использование со временем стало гарантией от возможности подделок. До существования независимой Украины первыми деньгами были рубли, затем карбованцы, и уже потом гривны, которые до официального объявления независимости Украины не имели устойчивого статуса [1, с. 16]. В книге указанных авторов «Із історії грошей України» говорится, что только в сентябре 1996 года, в соответствии с президентским указом Л. Кучмы «О денежной реформе на Украине», гривна была официально введена в качестве денежной единицы [1, с. 37].

Дизайн украинской гривны до настоящего времени менялся незначительно: из-за смены глав национального банка, подписи которых были на купюрах, из-за улучшения возможностей печати и, соответственно, защиты, что очень важно для предупреждения подделок, и, конечно, благодаря современным тенденциям в дизайне. Изменялась и цветовая гамма, которая со временем становилась насыщеннее.

Украинские гривны, как и денежные единицы других стран, помимо основной функции, являются также носителем информации. Изображение на купюрах деятелей украинской истории и культуры — Леси Украинки, Михаила Грушевского, Григория Сковороды, Тараса Шевченко и других, а также коротеньких цитат соответственно изображенным личностям, и значимых сооружений на обратной стороне купюр, таких как Луцкий замок, Собор Святой Софии, Успенский собор Киево-Печерской лавры и др. придает украинской гривне самобытность и культурную ценность.

С 1996 по 2001 годы существовали деньги номиналами 1, 2, 5, 10, 20, 50 и 100 гривен, в 2001 году появилась купюра номиналом 200 гривен, а в 2006 — 500 грн. Купюры отличаются друг от друга цветовой гаммой и размером — чем мельче купюра, тем она меньше по размеру. В процессе изменений изображенные объекты сохраняются, но графическое решение несколько меняется: на лицевой стороне центрирование заменено на размещение главных фигур по правой стороне, купюры становятся более насыщенными элементами за счет увеличения средств защиты. Если внимательно присмотреться, то современная печать денег отличается от первоначальной некоторой выпуклостью отдельных надписей и изображений.

Таким образом, с течением времени и появлением новых технологий изменяется первоначальный неудобный вид денежных единиц на бумажные купюры и монеты. Во все времена с целью государственной идентификации

использовали изображения на деньгах значимых, выдающихся фигур или объектов архитектуры. Деньги во все времена были актуальны, поэтому развитие их графического решения имеет весомое значение для настоящего и будущего Украины

Графика денежных единиц напрямую связана с методами нанесения на них защитных элементов. В ходе истории графическое решение украинских денег становится всё более насыщенным по количеству используемых фактур, текстур и изобразительных элементов.

Литература:

1. Дорофеева Н. В. Из історії грошей України / Н. В. Дорофеева, З. М. Комаринская. – Л.: «Львівський банківський інститут НБУ», 2000. – 164 с.
2. Українські паперові гроші (1917–2005): каталог / [авт.-упоряд. Д. Харітонов]. – Київ: 2005. – 113 с.
3. Рябченко. П. Ф. Денежная единица в Украине в XX веке [электронный ресурс]: – Журнал «Мир денег». – Электр. дан. – Январь-февраль 2001. – Режим доступа: <http://www.bonistikaweb.ru/mirdeneg/mirdeneg-01.htm>, свободный. – Загол. с экрана. – Яз. рус.
4. Нумизматика России и Древней Руси [электронный ресурс]: – Монеты Древней Руси – Электр. дан. – Режим доступа: <http://coins-info.ru/hodussr.html>, свободный. – Загол. с экрана. – Яз. рус.
5. Коллекция фотографий банкнот, монет, марок XX-XXI века [электронный ресурс]. – Электр. дан. (17 файлов). – Режим доступа: <http://grivna.at.ua/coins.html>, свободный. – Загол. с экрана. – Яз. рус., укр.

Грось С.С., 3 курс, спец. «Дизайн меблів»

Наук. керівник: доцент кафедри «Українознавство» Щербина Е.Б.

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

Проблема вивчення української мови як іноземної у немовних вищих навчальних закладах України на сьогодні залишається дискусійною. Незважаючи на те, що вже кілька років це питання активно обговорюється на наукових конференціях різного рівня, на засіданнях «круглих столів», де приймалися рішення про необхідність вивчення української мови як іноземної у немовних вищих навчальних закладах України, усе залишається без змін.

Складна ситуація викладання української мови іноземним громадянам у нашій державі вимальовується досить виразно.

Методика викладання української мови як наука досліджує процес навчання української мови, розкриває закономірності засвоєння різних сторін мови, визначає і вмотивовує засоби передачі знань студентам, прагне віднайти шляхи найбільш результативного навчання, зокрема визначити мету викладання мови, обґрунтувати принципи навчання з урахуванням закономірностей засвоєння фонетики, граматики, лексики, правопису тощо. [3, с. 53]. На даний час немає жодної класифікації методів навчання, яка охопила б широкий та різноманітний діапазон традиційних та нетрадиційних методів викладання української мови як іноземної [1, с. 54-63].

Розглянемо вимоги до заняття з української мови для іноземних громадян:

1. Мовленнева спрямованість. Визначення мовленнєвої діяльності як основного об'єкта навчання передбачає формування чотирьох видів цієї діяльності — слухання, говоріння, читання, письмо на занятті з української мови як іноземної.

2. Комплексність. Ця особливість заняття зумовлена природою мовлення: у мовленні всі види діяльності взаємодіють, сприяють формуванню один одного. Отже, всі аспекти мови — фонетичний, лексичний, граматичний — вивчаються у взаємозв'язку.

3. Українська мова як іноземна — мета і засіб навчання. Мовлення викладача українською мовою виконує дві важливі функції. По-перше, воно використовується для організації викладачем навчання та виховання на занятті (воно повинно бути виразним, переконливим, грамотним, економним). По-друге, мовлення викладача української мови є засобом навчання, тому воно має бути зразковим, або нормативним; автентичним; адаптивним; різноманітним за засобами вираження думки.

Створення іншомовної атмосфери на занятті має стати одним із завдань викладача. Мовлення викладача не повинно займати більше 10% часу заняття. Решта часу відводиться мовленню студентів.

4. Висока активність розумово-мовленнєвої діяльності студентів-іноземців. Ефективність заняття визначається ступенем розумово-мовленнєвої активності іноземних студентів (самостійна робота, колективні форми навчання тощо).

5. Різноманітність форм роботи студентів. Вимога різноманітності форм роботи є особливо важливою для навчання усного мовлення, адже на відміну від аудіювання і читання, які легко організувати як синхронну діяльність, усне мовлення потребує взаємних контактів, які й повинен забезпечити викладач на занятті української мови як іноземної. Особливий ефект тут дає поєднання індивідуальних форм роботи з колективними.

6. Мотиваційне забезпечення навчальної діяльності. Мотивація, під якою розуміють спонукальні сили до вивчення української мови іноземними студентами, зумовлена об'єктивним світом іноземного громадянина. Вона визначається його власним бажанням, пристрастями, особистісною зацікавленістю у навчанні [2, с. 27].

Важливою ланкою у викладанні української мови студентам-іноземцям немовних вищих навчальних закладів є представлення основного поняття з термінознавства, їх професійної мови, збагачення їхнього словникового запасу не тільки термінологією загально інтелектуального характеру, а й професійною лексикою.

Отже, українська мова для іноземних громадян виступає як засіб комунікації, спілкування з представниками інших націй. В освіті продовжує розвиватися і надалі культурологічний або інтеркультурний підхід у навчанні в рамках концепції «діалогу культур», з метою формування полі мовної грамотності студентів. Студенти мають бути підготовлені на основі якісного сучасного автентичного навчального матеріалу до свідомого використання української мови в подальшому житті та роботі.

Література:

1. Біляєв О. М. Методика вивчення української мови. — Київ, 1987, С. 54-63.
2. Кочан І. М. Контрольні завдання з методики викладання української мови. — Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2002. — 59 с.
3. Кочан І. М. Словник-довідник з методики викладання української мови. — Львів: Видав. центр Львівського ун-ту (вид. друге, доповнене і перероблене). — 2005. — 340 с.

Hruzdieva Karyna, a 2-nd year student of Fine Art faculty

Scientific adviser: Kuznetsova V. M.

UKRAINIAN ART IN LONDON

Most of us think about importance of Ukrainian art in the world. Is our nation full of talents? How many great ideas are born here? I think right now, when I am writing it, somebody is creating something great! I want to refute stereotype about obscurity of Ukrainian art in the world.

If you are interested in contemporary art, when you hear about London, you think about Saatchi Gallery. Contemporary art gallery in *London* was opened by the great collector and brilliant art dealer Charles Saatchi. He created one of the most successful advertising agencies along with his brother. They magnificently held Margaret Thatcher's pre-production company in 1979, then he began to acquire paintings and installations of contemporary artists, and over time he assembled an impressive collection. Then he decided to exhibit these things in his gallery, which is one of the most important institutes all around the world.

Gallery was located on the shore of the Thames. Unfortunately, the fire that occurred here in 2004 destroyed a lot of art objects. Since 2008, the gallery is located in building of the former barracks in the Chelsea area. High ceilings and spacious halls, a bookshop, a bar and a restaurant and a periodically changing exposition – all of these create unforgettable atmosphere.

In 2014 unusual exhibition «Contemporary Ukrainian Artists» was opened in London. This is the most comprehensive exhibition ever devoted to Ukrainian contemporary art in the UK. For the first time on British land, it brings together the works of 25 Ukrainian most influential artists including Oleksandr Roitburd, Oleh Tistol, Pavlo Makov, Roman Minin. The exhibition was part of Days of Ukraine in the UK, celebration of contemporary and traditional Ukrainian art, fashion, literature and music. The exhibition shows the progression of contemporary Ukrainian art over postmodern period.

Ukraine has one of the most vibrant art scenes in the former Soviet Union. The artists in the exhibition have played a vital role in the development of the Ukrainian art scene over the last twenty years, during which time the country has undergone a period of great social and political change. The exhibition charts the progression of contemporary Ukrainian art over this period, as it has flourished in the 21st century into one of the most innovative artistic nations in Europe.

The older generation of artists in the exhibition offer a vision of Ukraine in a vibrant and independent 1990s. During this period a new wave of artists, free from political and social constraints, pioneered two major new trends that would

determine the shape of Ukrainian art- post-modern figurative and abstract neo-avant-garde. The younger artists in this exhibition reference their trail-blazing predecessors in many ways but their techniques, use of media and clear identity as 21st century Ukrainians set them apart from the older generation.

Igor Abramovich, curator of Ukrainian Contemporary Artists at Saatchi Gallery said, that some of the works address real life issues, including Pavlo Kerestey's video and performance works. Artists such as Maxim Mamsikov and Igor Gusev have adopted a hyper-realist style, depicting every-day life, people and objects as fragments of collective memory.

Igor Abramovich, curator of Ukrainian Contemporary Artists at the Saatchi Gallery, explains his vision: «I have been working for many years to promote Ukrainian art, and in particular contemporary art, on a more international scale. I feel strongly that in order to raise awareness of the important works that are being produced in Ukraine, our art scene needs to become international. The Firtash Foundation and its festival, Days of Ukraine in the UK, has given me the opportunity to showcase Ukrainian contemporary art on one of the most important international art platforms here in London. We hope that through this project, we will raise the profile of our vibrant and exciting art scene, and encourage people in the UK to learn a little more about Ukrainian art and artists.»

All in all, the exhibition is bright example of importance Ukrainian art, because every visitor could find something unusual for himself.

Двухглавова Е., 1 курс, спец. «ГД»

Руководитель: ст. преподаватель каф. ГД, Закалюжная Л.В.

ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ ЕЙПРІЛ ГРЕЙМАН НА ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИЗАЙН

Ейпріл Грейман – видатний американський дизайнер, королева “нової хвилі”, що сформувала абсолютно новий погляд на форму і суть графічного дизайну. Ейпріл Грейман є ученицею родоначальника “нової хвилі” як такої, батьком швейцарського типографічного панку, Вольфганга Вейнгарта. Але вона переросла його і здійснила глибокі метаморфози в бік емоційності і яскравості.

В умовах постмодерністської гри, Е.Грейман прагнула знайти в дизайні художнє самовираження. Її новаторство полягає в тих художніх засобах, що вона використовувала. Насамперед, необхідно підкреслити вмiлу імплікацію основних тенденцій постмодернізму, серед яких використання простору, незручність читання, деяка незавершеність композиції (за С.Сєровим). Але існує той інструментарій, що був унікальним, і який дозволяє виокремити її серед інших дизайнерів постмодернізму. Е.Грейман була першою, хто почав активно використовувати комп'ютерні технології. До цього В.Вейнгарт мав у своєму інструментарії лише фотонабір і відомі типографічні технології. Е.Грейман, в свою чергу, ставила на меті дослідити і виявити неповторну графічну мову, що міг надати комп'ютер. Вона навіть отримала нагороду Apple Master за дослідження можливостей графічних редакторів Mac. Вона наголошувала на тому, що експерименти з тоді ще далеко не досконалим устаткуванням, дають результат, про який дизайнеру складно навіть помислити.

Сам процес роботи здатен створити неповторний стиль і простір. Наприклад, вона часто фіксувала наслідки програмних помилок, а потім обробляла отримані фото. Е.Грейман діяла за так званим “принципом коктейлю”. Вона поєднувала різні зображення, кадри з відео, створюючи багатошаровість інформаційного простору. В цій техніці можна виявити ідейне наповнення сюрреалізму, що вкотре підкреслює ідею В.Вейнгарта про те, що типографіка це мистецтво.

Ще однією особливістю її стилю було емоційне наповнення. Її роботи не були однозначними і вичерпними. На перший погляд це хаос пікселів в прозорому середовищі, з натяком на вуаль підсвідомого сенсу. Але глядачі її плакатів-перформенсів знаходили в них конкретні емоційні віддзеркалення. Безсумнівно, теми, які вона експлуатувала, були їй небайдужі. Вона звертала увагу на актуальні проблеми, такі як війна у В’єтнамі та хвилі фемінізму. В цьому відношенні вона належить до ряду соціально активних художників, що не ставлять на перше місце комерційні засади дизайну. В 1985 році вона створила дизайн марки на честь 19-ї поправки до конституції США про надання жіноцтву виборчого права. Резонанс викликав її плакат в журналі Design Quarterly, на якому зображена оголена постать самої Е.Грейман з колажними вставками різних символів, що ніби ведуть діалог з глядачем, ставлячи питання: Чи має це сенс?

Е.Грейман залишається передовим дизайнером і сьогодні. Вона гармонійно впровадила свою творчість на терени інтернету. Е.Грейман вважає, що звичні типографічні поняття, як сторінка чи журнал, є застарілими для Інтернету. Натомість вона вводить поняття інтернет-простору, в якому читач стає скоріше мандрівником та активно взаємодіє з контентом.

Ейпріл Грейман знакова особа для постмодерністського дизайну, яка відкрила нову графічну мову, що є невід’ємною для сьогодення. Вона показала світові, як дизайн може впливати на підсвідомість глядача. Її творчість, безсумнівно, варта вивчення, бо вона є еталоном професійності в умовах аматорства і комерції, взірцем дизайнера, що виражає громадську думку і є дійсно впливовим.

Денищук В.А., 4 курс, спеціалізація «Графический дизайн»

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

ПОП-АРТ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Ни для кого не секрет, что большинство новых стилей в графическом дизайне черпают свои идеи из уже некогда созданных направлений искусства. Не стал исключением и молодежный, яркий, живой поп-арт, который в последние годы получил большую популярность. Он смог отлично вписаться в современный мир, и был задействован как в графическом дизайне и рекламе, так и в дизайне интерьеров, скульптуре, фотоискусстве. В данной статье пойдет речь о зарождении и истории развития этого направления, будут указаны стилистические черты и элементы, характерные для произведений поп-арта, а также рассмотрено его применение в современном дизайне.

Поп-арт (популярное искусство, точнее «ширпотреб-искусство»), получил массовое распространение в США. Роберт Раушенберг, Джеймс Розенквист, Рой Лихтенберг, Джеспер Джонс. Энди Уорхол способствовали популяризации этого направления во многих странах мира. С поп-артом в музейные и выставочные залы хлынуло то, что искусством не признавалось и было областью «массовой культуры» низшего ранга, рекламные плакаты и этикетки, муляжи и манекены, увеличенные репродукции и комиксы, а кроме того наборы любых предметов, попавшихся под руку, — одеяла и консервные банки, разбитые часы и раскрашенные чучела [3].

Популярное искусство воплотило в себе искания новых американцев, которые опирались на творческие принципы Дюшана. Поп-арту свойственно произведение — иллюзия игры, объясняющая суть объекта [1]. Мировую известность поп-арт приобрел в своем американском варианте, но корнями течение уходит в деятельность художников, архитекторов и критиков лондонской «Независимой группы» (Эдуардо Паолоцци, Уильям Тернбалл, Ричард Гамильтон, Лоуренс Оллоуэй, Сэнди Уилсон и др.). В 1952 году эта группа объединилась для обсуждения вопросов современной культуры, философии, кибернетики, теории информации, масс-медиа, популярной музыки, кино и дизайна. Особо пристально рассматривалось все, что было связано с массовой культурой — мода, американский вестерн, научная фантастика, иллюстрированные журналы. Эта группа не испытывала типичного отвращения интеллектуалов к коммерческой культуре. Напротив, ее потребляли с энтузиазмом, принимая как факт. Вскоре появились работы, выражающие новую художественную идеологию [2].

В поп-арте считается обязательным использование нестандартных образов, основанных на комиксах, ярких наклейках, портретах людей и персонажей из мультфильмов, использование объектов рекламной продукции, вырезок из газет и журналов. Поп-арт поддерживает экспрессивное сочетание нескольких различных предметов и образов в одном полотне, количество которых не ограничено. Интересен необычный подход художников этого направления к фотографии. Это может быть игра с количеством, цветом, формой. Обычно вырезанные фото имеют черную или белую обводку, либо нечеткие оборванные края. Зачастую в одном сюжете присутствует не только фотографическое изображение, но и наложенные на него другие фото либо же нарисованные объекты, образуя своеобразный коллаж. В данном случае нет четких правил и границ, художник или дизайнер самостоятельно выбирает то, что ему по душе [4].

Несмотря на стремительно меняющийся мир, поп-арт и в наше время остается популярным среди современных дизайнеров и художников. Прошло более 60 лет с момента его появления, но до сих пор активно создаются интересные иллюстрации, креативная реклама с узнаваемым точечным рисунком, картины, яркая айдентика, разработанная в подобном стилевом ключе. Нередко он используется в дизайне интерьеров, в декорировании аксессуаров, а также при создании принтов на одежду [3].

Почему поп-арт не только не теряет актуальности, но и постоянно приобретает все больше новых поклонников? С одной стороны, он является

многогранным и отлично подходит для передачи эмоций, мыслей, посланий людей. С другой стороны, яркая цветовая гамма поп-арта, простота, демонстрация повседневных, окружающих нас вещей притягивает на эмоциональном, подсознательном уровне. Реклама, телевидение, модная индустрия, графический дизайн, дизайн интерьеров — далеко не полный перечень сфер творческой деятельности, где активно применяется поп-арт [5]. Ярким примером использования поп-арта в наши дни является клип американской певицы Рианны «Rude Boy».

Возможно, по сравнению с 1950-ми годами поп-арт стал менее агрессивным и приобрел более мягкий характер, но, тем не менее, способность этого направления моментально создавать своеобразный эмоциональный мир, — одновременно реальный и абстрактный, позволяет ему не только не сдавать позиций, но и постоянно находить применение в самых разнообразных сферах искусства и дизайна.

Литература:

1. Андреева Е. // Все и ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века [Электронный ресурс] — Режим доступа: www.andy-warhol.ru/warhol-iskuchnaya-estetika/свободный. — Загл. с экрана. — Язык рус.
2. Обухова А.Е. Живопись без границ. От поп-арта к концептуализму: Америка. Европа. Россия, 1960-1970-е: [альбом] / Александра Обухова, Милена Орлова. — М.: Галарт: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. — 175 с.
3. Рыков А.В. // Постмодернизм как радикальный консерватизм: Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960-1990-х годов. — СПб.: Алетейя, 2007. — 220 с.
4. Соколовский В. История возникновения поп-арта как направления в искусстве [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — Режим доступа: <http://v.sokolovsky.com.ua/поп-арт-в-искусстве/свободный>. — Загл. с экрана. — Язык рус.
5. Стиль Поп-арт в брендинге [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — Режим доступа: <http://say-hi.me/design/graphic-design/stil-pop-art-v-brendinge.html> свободный. — Загл. с экрана. — Язык рус.

Денищук В. А., 4 курс, спец. «Графический дизайн»

Руководители: Бильдер Н. Т., доцент, Макарова А.Л., доцент

ПРОБЛЕМА ДИЗАЙНУ ВІЗУАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ СТАНЦІЙ ХАРКІВСЬКОГО МЕТРОПОЛІТЕНУ

Метро – цілий світ мистецтва прихований під землею: там можна знайти все культурне розмаїття і складність сучасного міста. Архітектура і декор станцій, нескінченні потоки людей, що рухаються по платформах і ескалаторах, створюють унікальний характер і атмосферу кожного метро.

Сьогодні Харків неможливо уявити без системи метрополітену і його всеосяжного впливу. «Харків'ян і гостей міста обслуговують 30 станцій метро, експлуатаційна довжина його ліній становить 38,7 км. Всі 30 діючих станцій метро різні за архітектурним виконанням. Є станції пілонного типу, колонні і односводчатого. Своєрідна архітектура і художнє оформлення станцій доповнюють ансамбль вулиць і площ міста. Індивідуальна виразність, чіткість ліній і гармонія форм – головні риси Харківського метрополітену» [1].

У 2014 році Харківську область відвідали майже 72 тисячі туристів. Про це повідомляє обласна служба статистики. З огляду на це, важливою ідеєю стає ознайомлення людей з «багатошаровістю» інформації. Підняти культурно-історичні цінності, любов до свого міста і його жителів, знайти зацікавлених людей, готових дізнаватись більше про своє місто, розвинути деякі уявлення про життя видатних діячів що мешкали чи діяли в тому районі. Привернути увагу до архітектурних пам'яток, по можливості розвинути бажання отримати більше інформації.

Чим більше місто, тим ефективніше рекламна компанія має змогу працювати. Для мегаполісів, наявність підземних доріг зі швидкісним сполученням, є не тільки можливістю для мешканців і гостей швидко дістатися до місця призначення, а й попутно ознайомитися з корисною некомерційною інформацією. Реклама в метро буде працювати на всі 100% тільки в тому випадку, коли вона виконана з урахуванням дієвих методів впливу на візуальне сприйняття [2].

У сучасному світі країни, регіони і міста активно конкурують між собою за залучення інвестицій, туристів, за зростання зайнятості та добробуту території. Успіх цієї боротьби залежить не тільки від правильної адміністративної політики, а й від уміння знайти сильні та слабкі сторони міста, оцінити можливості розвитку і передбачити загрози і варіанти їх запобігання.

Вирішення проблеми візуальної ідентифікації метрополітену у Харкові в умовах витрати найменшої суми грошей та реалізації із залученням міських громад буде можливо у рамках соціального проекту: розрахованого на графічне оформлення різних станцій метро з урахуванням різних груп цільової аудиторії. , що зробить так само і брендинг території кожного району де знаходиться станція метро, а значить сприятиме формуванню позитивного іміджу міста.

Українські споживачі до вуличних проєктів, спрямованих на формування брендингу територій, поки тільки звикають, але вже на сьогоднішній день наша країна стає цікавим майданчиком для розвитку цього виду мистецтва в рамках соціальної реклами.

На прикладі Києва можна розглянути як станцію метро «Театральна», яку зараз прикрашає графіті в стилі 3D, замість комуністичної символіки. «На одній з центральних станцій столичного метрополітену – оновка. Замість колишнього Леніна там тепер зображений театральний зал для глядачів» [3].

Протягом останніх трьох років охарактеризувалися для європейського вуличного мистецтва як «графіті-бум». Воно всюди. Неможливо вийти на вулицю і не наштовхнутися на прояви вуличного мистецтва – трафарети, наліпки, постери, невігадливі написи і складні композиційні малюнки в достатку «прикрашають» будь-яке сучасне місто. Зародившись сорок років тому в США, графіті з субкультурної підліткової забави переросло в цілу індустрію, стало одним з найбільш свіжих і оригінальних течій в актуальному мистецтві, поступово «заразивши» собою всі сфери суспільного життя. Використання пластику і стилістичних прийомів графіті стає все більш популярним прийомом в дизайні і рекламі [4].

Це доводить, що основна мета вуличного мистецтва – залучити міських жителів до рефлексії міського простору, в його нормах і винятках, його фактурах і поверхнях. Розкрити потенціал проникності місць, зрушити наявні кордони і продемонструвати їх безглуздість, спонукати помітити те, що зазвичай не помічається; висмикнути городянина за допомогою раптового і не відразу зрозумілого образу, що лякає або смішить, – зі стану псевдо розуміння, що так легко задається сучасним «виставленим напоказ» містом.

Провівши аналіз аналогів дизайну різних метрополітенів світу і сформувавши вимоги до дизайну графічного рішення, пропонується дизайн-концепція для візуальної ідентичності переходів станцій харківського метрополітену. Суть вирішення цієї проблеми – продемонструвати унікальність і привабливість рідного міста, об'єднати минуле і сучасне за допомогою вуличного мистецтва, зробивши його естетичним і цікавим для різних груп людей.

Висока культура дизайну формується за рахунок гармонізації всіх дизайн-елементів, і відділення головної і другорядної інформації на стінах переходів. Присутній у певній мірі «мінімалізм» дизайну, але повнота інформації в графіці, дозволить відвідувачам краще розуміти задумку, ідею і головне – сам об'єкт, будь то архітектурна пам'ятка чи культурний діяч.

Дизайн повинен підкреслювати головну тематику візуальної ідентичності переходів станцій харківського метрополітену, асоціюючи з тим, що перехід це та ж вулиця тільки підземна, і щоб у цьому не залишалось жодного сумніву запропонується графічне рішення у стилі стріт-арт і граффіті.

Література:

1. Комунальне підприємство ХАРКІВСЬКИЙ МЕТРОПОЛІТЕН [Електронний ресурс]. — Електрон. дан. — Режим доступу: [Http://www.metro.kharkov.ua](http://www.metro.kharkov.ua) вільний. — Загл. с екрана. — Язык укр.
2. Потапова А.Ю.// Актуальность социальной рекламы [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — Режим доступа: [Http://masters.donntu.org/2009/fem/potapova/library/article3.htm](http://masters.donntu.org/2009/fem/potapova/library/article3.htm) вільний. — Загл. с екрана. — Язык рус.
3. УНИАН // В Киеве на станции метро «Театральная» презентовали граффити в стиле 3D вместо ЛенинаURL «kiev.unian.net» [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — Режим доступа: [Http://112.ua/kiev/v-kieve-na-stancii-metro-teatralnaya-prezentovali-graffiti-v-stile-3d-vmesto-lenina-142100.html](http://112.ua/kiev/v-kieve-na-stancii-metro-teatralnaya-prezentovali-graffiti-v-stile-3d-vmesto-lenina-142100.html) вільний. — Загл. с екрана. — Язык рус.
4. Целуйко А. // Граффити – на улице или в музее? — Электрон. дан. — Режим доступа: [Http://www.thewallproject.ru/dopstuff/graffiti--na-ulice-ili-v-muzee/](http://www.thewallproject.ru/dopstuff/graffiti--na-ulice-ili-v-muzee/) вільний. — Загл. с екрана. — Язык рус.

Deriguz Natalia, a 3-rd year student of Environmental Design faculty
Scientific adviser: Kuznetsova V.M.

THE CRISIS OF CULTURE

The determining cause of the phenomenon of current crisis is the contradiction between the strategy of development of material culture and originality of the spiritual values of humanity. The development of material culture, due to scientific and technical progress, has actually scrambled the human world.

Culture is no longer a passive reflection of social reality, but it is an active form, which individuals consciously use to organize and normalize their own reality. Valuable phenomenon of Ukrainian culture is the widespread preservation of indigenous cultural code and the prospects for the conservative-revolutionary development that involve a combination of contemporary cultural discourse, modernist and postmodern cultural language and sacred dimensions of traditional culture. Prominent classical musician Stravinsky said: "Tradition is not the same as habit, even wonderful, because habit means an unconscious acquisition, which tends to become an afterthought, while the tradition stems from the conscious and deliberate assimilation of something. Real tradition is not evidence of a vanished past, by contrast, it is a living force that tones and informs the present". In our opinion, the Ukrainian version of the modernization of culture must take place through the tradition, and not by abandoning it, as happened in most Western cultures.

Ukrainian culture, like any other, has the function of protection and preservation of the national-state identity. Despite the fact that in contemporary Ukraine the revival of a sense of national identity increasingly replaced by the politicization of the national question, the perennial search for the "national ideas", which effectively replaces the practical steps that must be done for approval, and presents some contradictions in this process, culture remains an important generator of national identity. Cultural-artistic process presents characteristic signs of human culture, where there are leading priorities of the good, the preservation and enrichment of national forms by borrowing the best achievements of neighboring cultures.

After analyzing the development of world civilization, it can be argued that the culture of the XXI century creates joint features; its formation is accompanied by the accumulation of achievements of national cultures, each of which brings something different to the overall development. The value of national cultures becomes more relevant, acquiring the features of the implemented object, where each national culture adapts the world's best forms of development and contributes to the formation of human culture. Therefore, national culture cannot exist as a closed, self-sufficient creative dialogue with other cultures. Achievements of Ukrainian culture should become and have become available worldwide. They are estimated as national contribution to the international cultural process.

Each era gives its assessment of the previous stages of cultural development, in tune with the actual values and the level of development of social consciousness. Depending on defined criteria, the attitude to culture of the past is changing. These changes through public opinion affect the restoration, adjusting its methodology. Restoration was not only changed under the influence of views about the significance (social, historical, artistic) monuments of culture, but also reflected the main regularities of development of spiritual and material savings, which contributed to the formation of such representations.

We have received invaluable monuments of history and culture from the past. They have persisted the history of the Ukrainian people, their work and their struggle for a better future. They are witnesses of the economic, socio-political, scientific-technical and cultural development of our people. We must preserve history heritage, it is reasonable to use, to increase and to pass it as a baton on children and grandchildren. It contributes to the cultural treasury of world civilization.

Деригуз Н. В., 3 курс, спец. «РСМЖ»
Керівник: доцент каф. СГД Більдер Н.Т.

ПОЧУТТЯ НЕПОВНОЦІННОСТІ ЯК ОСНОВА ДЛЯ РОЗВИТКУ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ПО ТЕКСТУ РОБОТИ А. АДЛЕР «НАУКА ЖИТИ»

Комплекс неповноцінності за А.Адлером – це, в першу чергу, сильна невпевненість у собі, низька самооцінка, стабільне відчуття повної власної нікчемності, безпорадності, переваги всіх над собою. Симптомами комплексу неповноцінності, зазвичай, є постійні спроби привернути увагу до своїх страждань, недостатність контактів, боязнь людей чи страх зробити помилку, постійне напруження.

Неповноцінність – основа людських прагнень і успіхів. Відчуття неповноцінності – причина багатьох проблем і поганій адаптації в суспільстві.

Причини виникнення комплексу неповноцінності різні. Як правило, це неблагополучне дитинство, критика і негативні навіювання від оточуючих, не успішність в справах і невдача за життя, відсутність звички до впевненої поведінки, негативні самонавіювання.

За словами А.Адлера «В нормі стремление к превосходству и чувство неполноценности дополняют друг друга. Если ребёнок удовлетворен нынешним положением дел, у него не должно быть места для стремления превосходить и добиваться успеха. Поэтому, ввиду того, что так называемые комплексы развиваются из естественных чувств, они не более противоречивы, чем обычные чувства». [1]. Як же ці суперечливі почуття впливають на розвиток творчого потенціалу?

Творчість – це одне з перших і найбільш доступних засобів для самовираження і прояву своєї індивідуальності, як в манері виконання роботи, так і в виборі ідеї та стилістичному напрямку. Творчий підхід відіграє важливу роль в емоційному розвитку людини, що підтримується словами В.Ротенберга: «Работающий без творческой жилки человек в конце концов перестает уважать и себя, и свой труд, а без такого уважения, без чувства собственного достоинства никакую, даже самую примитивную работу нельзя выполнять успешно. Потому что мы не роботы, и интеллект у нас не искусственный, и результаты нашей деятельности зависят от нашего самовосприятия, на которое процесс творчества влияет весьма благоприятно». [3].

У студентів ХДАДМ можна зустріти різноманітні прояви комплексу неповноцінності. Наприклад: молодий, цікавий і талановитий автор як від вогню жахається від самих слів «міжнародний конкурс, міжнародний проект, виставка за межами своєї країни». І ніс: «...Хіба ж комусь може бути цікаво наше тутешнє, домашнє, традиційнє...». І замикається у своїй раковині, у своєму вузькому колі. Або того гірше – починає копіювати все європейське, старанно знищуючи свою школу і традицію. Результат сумний – вторинні ідеї, образи чужі, все в творі неорганічно і нецікаво.

Варіант другий: медаль перевертається, і комплекс неповноцінності переростає в комплекс переваги: «...Вони там взагалі малювати не вміють!». Це демонстративна відмова визнати, що мистецтво за межами країни живе і

процвітає, навіть є чому повчитися. Результат – якщо такий художник і виходить зі своєю творчістю на іноземні платформи, то часто він демонстративно недбалий, зневажливий. І, коли його не приймають, бачить причину не в своїх роботах, а в неспроможності іноземних глядачів зрозуміти «справжнє мистецтво».

Чи є подібні прояви почуття неповноцінності й переваги психічним розладом? А.Адлер вважав, що: «Чувство неполноценности есть у каждого человека. Оно не является психическим расстройством, но, напротив, стимулирует нормальные стремления и здоровое развитие. Патологическим это чувство становится только тогда, когда в человеке побеждает чувство неадекватности, и это тормозит его полезную активность, делает его депрессивным и неспособным к развитию. В такой ситуации комплекс превосходства может стать одним из методов избежать своих трудностей.» [1].

Як же почуття неповноцінності може стимулювати прагнення і розвиток людини? Відповідаючи на це запитання, А.Адлером був знайдений цікавий факт: «...дети с органическими дефектами связывали весь свой опыт с функционированием поврежденного органа. К примеру, ребенок с дефектом зрения, будет озабочен вещами, на которые нужно смотреть. Это повышенное внимание связано с личной схемой апперцепции, которая, как мы уже сказали, характеризует личность в целом.» [1]. Дане ствердження може навести на думку, що для виявлення сфери інтересів людини, нам просто потрібно переконатися, який з органів пошкоджений. Виходячи з цієї закономірності, більшість людей, чия діяльність ґрунтується на візуальному контакті з об'єктом, мала б фізіологічну основу для її компенсації. Але ж не всі люди, що мають подібні вади компенсують їх в однаковій сфері діяльності, й не всі, чия діяльність зосереджена на візуальній діяльності мають фізіологічні дефекти зору.

Ідеї А. Адлера щодо почуття неповноцінності викликали неоднозначну реакцію і З. Фрейда. Він погодився з тим, що свідомість власної органічної неповноцінності діє збудливо на працездатність людини і викликають у нього підвищену продуктивність завдяки механізмам компенсації. Але він вважав, що: «...было бы большим преувеличением объяснять повышенную работоспособность человека первоначальной неполноценностью её органов. Да, не все художники страдают недостатком зрения, не все ораторы были сперва заиками». [2]. На думку З. Фрейда, прояви виняткової працездатності виникають на ґрунті природної обдарованості людини.

Згідно З. Фрейду: «...чувство неполноценности возникает из отношения «Я» к «Сверх-Я»: это чувство является выражением напряженности между ними. По своему происхождению оно напоминает чувство вины. Оба эти чувства трудно отделить друг от друга. Исходя из подобных представлений, было бы правильно рассматривать чувство неполноценности как эротическое дополнение к чувству моральной неполноценности» [2].

Існує й інша версія трактування впливу ущербності людини на розвиток її потенціалу. В. Ротенберг зауважує, що: «В процессе любого творчества, художественного или научного, отдельные неудачи неизбежны. Человек с высокой самооценкой извлекает из этих неудач уроки и ищет другие пути. Он ориентирован на задачу, а не на подтверждение своих возможностей. Для

человека с низкой самооценкой любая неудача оборачивается личностным крахом, он прежде всего оценивает самого себя и, выставив себе отрицательную оценку, приходит в отчаянье.»

Таким чином, виділивши в текстах работ А.Адлера, З.Фрейда й В.Ротенберга різні позиції що до впливу комплексу неповноцінності, ми бачимо, що неповноцінність може стати основою багатьох людських прагнень і успіхів, але з іншого боку, відчуття неповноцінності — причина багатьох проблем, поганої адаптації в суспільстві й може стати бар'єром на шляху розвитку творчого потенціалу. «У результаті відсутності в людини належної і конкретної мети переваги з'являється комплекс неповноцінності» [1]. Він призводить до бажання втечі від життя, який виражається в комплексі переваги, які є ні чим іншим, як непотрібною й безглуздою життєдіяльністю, пропонує задоволення помилковими і ілюзорними успіхами.

Література:

1. Адлер А. «Наука жить». [Электронный ресурс] — СПб.: Питер, 2001. — 288с.: ил. — (Серия «Мастера психологии»). Режим доступа свободный: <http://www.rulit.me/books/nauka-zhit-read-63739-22.html>
2. Фрейд З. «О нарциссизме». Классический перевод М. Вульфа. Работа также известна под названием «К введению в нарциссизм», 1914. — [Электронный ресурс] — Режим доступа свободный: <http://psychic.ru/articles/classic21.htm>
3. Ротенберг В. ««Образ Я» и поведение. Рождение идей». [Электронный ресурс] — 2015. — 228с. Режим доступа свободный: http://www.rjews.net /v_rotenberg/obraz-ya-i-povedenie.pdf

Дмитренко А.Ю., 4 курс, спеціалізація «Графічний дизайн»

Керівник: канд. мистецтвознавства, професор Світнева Н.Ф.

ПОЛ РЕНД І ЙОГО ВКЛАД У ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН

Нові тренди у графічному дизайні з'являються досить рідко. Як одна тенденція змінює іншу, стає видно лише з часом, та і то не завжди. Тенденції у графічному дизайні не бувають короткостроковими і ніколи не зникають без сліду. Вони проникають в наше життя поступово, повільно набираючи популярність. І так само повільно відходять на другий план, стаючи менш популярними. Всі основні тенденції, які актуальні в наш час, з'явилися не просто так. Ці тенденції домінують протягом декількох останніх років, трохи змінюючись, але залишаючись при цьому абсолютно впізнаваними.

Багато графічних дизайнерів стежать за тим, що відбувається в їх галузі, й намагаються використовувати нові підходи в своїй роботі. Але є здобутки «Китів» дизайну, які використовують и настілюють не одне десятиліття, одним з таких «Китів» є Пол Ренд з його мінімалізмом.

Безперечно, найбільш широко відомим внеском Ренда в галузі графічного дизайну є його фірмові стилі, багато з яких до цих пір використовуються. IBM, ABC, Cummins Engine, Westinghouse і UPS, серед багатьох інших, зобов'язані своєю графічною спадщиною йому, хоча UPS нещодавно провели спірне оновлення класичного дизайну Ренда. Одним з головних достоїнств, як казав Махолі-Надь, було його здатність пояснити своє рішення

корпорації. Луї Данзігером кавав: «Він практично сам переконав бізнес, що дизайн є ефективним інструментом <...> Будь-який проект в 1950-х і 1960-х роках багатий в чому зобов'язаний Ренду, який в значній мірі дозволив нам працювати. Він більше, ніж будь-хто інший є авторитетом. Від комерційних художників ми перейшли в графічних дизайнерів через його заслуги» [1].

Емблема IBM яку Ренд розробив у 1956 за думкою Марка Фавермана «не була просто ідентичністю, але і філософією базової конструкції, що проникла в корпоративну свідомість і обізнаність громадськості» [1]. Емблема була змінена Рендом у 1960 році. У 1972 була створена смугаста емблема. Смуги були введені, щоб змусити IBM бути менш важким і більш динамічним. Були розроблені дві зміни «смугастої» емблеми: з вісьмома та з тринадцятьма смугами. Більш сміливий варіант з вісьмома смугами був створений як емблема компанії за замовчуванням, в той час як більш тонкі тринадцять смуг використовувалися для ситуацій, де більш сконцентроване сприйняття, такі як канцелярський папір керівника IBM і візитні картки. Ренд також проектував упаковку, рекламні матеріали і сортував комунікації для IBM з кінця 1950-х до кінця 1990-х, включаючи відомий плакат Eye-Bee-M. Форд запросив Ренда в 1960-х, щоб перепроектувати їх корпоративну емблему, але згодом прийняв рішення не використовувати його модернізований дизайн [2,3].

Хоча логотипи Ренда можуть бути інтерпретовані як спрощені, він наполягав, що «ідеї не повинні бути езотеричними, бути оригінальними або захоплюючими». Його торгова марка Westinghouse, створена в 1962 році, уособлює ідеал мінімалізму, доводячи думку Ренда, що логотип розроблено «з граничною простотою і стриманістю».

Ренд продовжував робити корпоративну айдентичку в 1980-х і 1990-х з відомої за чутками ціною в розмірі \$ 100,000 за одне рішення. Найбільш помітним з пізніх робіт було співробітництво зі Стівом Джобсом для фірмового стилю NeXT. Стів Джобс був задоволений: незадовго до смерті Ренда в 1996 році, його колишній клієнт назвав його «найвеличнішим з нині живих графічних дизайнерів» [2].

Продовжуючи тему логотипу для компанії NeXT, варто заглибитись у складові. За своїм дизайном, кольоровим рішенням і просторовій орієнтації логотип представляє собою сукупність контрастів, він ніби балансує на куточку, випромінюючи неформальність, дружлюбність і безпосередність, в той же час має авторитет канцелярського штампа. Назва була розділена на два рядки. Компанія має справляти враження, і логотип має бути достойний. Універсальний логотип несе в собі однакове значення для широкого кола людей. Це, можливо, найскладніша частина в створенні логотипу, тому що всі люди різні.

Основні принципи, які потрібно пам'ятати, створюючи вічний логотип — не використовувати «гарячі» кольори, «розкішні» шрифти або «круті» стилі. Примхи змінюються, як погода, але сонце завжди встає, а небо завжди блакитне. Знаходимо сильне ядро свого дизайну і обрізаємо зайві прикраси. Мінімалізм — це мистецтво сказати більше, говорячи менше. Пол Ренд вважав, що логотип має уособлювати мінімалізм: «Логотип не зможе вижити, якщо він не розроблений з граничною простотою і стриманістю». Щоб

знайти баланс між інтуїтивно простим логотипом і бездумно нудним, треба аналізувати історію бренду і працювати звідти в зворотному напрямку. Хто головні герої? Які їхні сильні сторони? Який конфлікт вони подолали? На що схоже щасливе закінчення? Спроекувати ці поняття в зображення і потім скорочувати його, поки основні елементи не будуть досягнуті.

Електронні ресурси:

1. <http://www.paul-rand.com/>
2. <http://www.lookatme.ru/mag/people/icon/196969-paul-rand>
3. <http://www.logo4u.ru/chto-takoe-logotip/logotip-ibm>

Долуда А.К., 2 курс, спец. «ГД»

Керівник: Закалюжна Л. В.

ІНТЕРАКТИВНА УПАКОВКА ПРОДУКЦІЇ. ЯК ЗРОБИТИ ЗВИЧАЙНЕ НЕЗВИЧАЙНИМ?

Постановка проблеми: зараз на полицях будь-якого типового магазину чи супермаркету ми бачимо приблизно одну й ту саму продукцію, що має схожий дизайн, розрахований на середньостатистичного споживача. У той же час у країнах Західного регіону ми можемо спостерігати іншу тенденцію: на перший план виходить конструктивність та ідейна відповідність товару та упаковки. Чи є наразі доречним використання якісної та коштовної упаковки на нашому сегменті ринку?

Мета дослідження: виокремити та охарактеризувати властивий для території України підхід до дизайну пакування, навести приклади типових образів і кліше та їх застосування у сучасних торговельних марках. Пояснити причини таких дизайнерських рішень.

Виклад основного матеріалу дослідження: насамперед, маємо окреслити термінологію викладеного матеріалу, а саме: під пакуванням ми розуміємо засіб або комплекс засобів, що допомагають зберегти певну продукцію від впливу різноманітних зовнішніх чинників чи будь-якого іншого механічного чи природного впливу. До основних функцій упаковки можна віднести:

- збереження якостей предметів після їх виготовлення;
- наявність основної інформації щодо продукту - склад, застереження, унікальність, спосіб застосування тощо;
- у більшості випадків є носієм реклами товару, одним з фірмових елементів бренду;

Тут ми підійшли до окреслення наступного терміну: «інтерактивна упаковка» — тобто та, що взаємодіє та обіграє товар своїми формою та оздобленням, привертає до себе увагу порівняно з класичними її конкурентами. Після покупки та використання таке пакування стає самостійний дизайнерським продуктом, що може стати предметом декору, елементом гри тощо.

Одним з найкращих прикладів застосування максимально економічного, але, в той же час, вигідного та привабливого інтерактивного пакування можна назвати «Clever little bag» від Puma та Fuseproject — дизайнерське рішення для взуття, яке передбачало невелику за розмірами упаковку-трансформер та додаткову сумку для взуття, що зробило використання пакетів недоцільним.

Тож, якщо ми розглядаємо пакування як частину візуальної реклами, доречно аналізувати її з точки зору лояльної до бренду цільової аудиторії. Будь-які продукцію чи послугу можна виокремити на два типи: преміум-та економ-клас. При створенні концепту та виготовленні пакування для цих типів завжди аналізуються та враховуються основні характерні риси обох груп консументів. До цих рис можна віднести загальний менталітет, територію проживання, рівень доходів, рівень та якість освіти тощо.

Наразі на полицях магазинів нашого регіону левову частку асортименту займає продукція, дизайнерське рішення щодо пакування якої орієнтовано на середній та економ-клас — це яскраві та часом навіть недоладно «ефектні» тари, що за рудиментним радянським світоглядом мають підкреслювати свою вартість та іміджевість надмірною яскравістю кольорів та декотрою відсутністю стилю.

Висновок: застосування якісного коштовного пакування не тільки є бажаним для бренду, що має на меті якісно зарекомендувати себе на ринку, а і є обов'язковим елементом дизайну бренда, що здатний підвищити його ринкове становище та лояльність споживачів. Проте його виробництво має бути підкріплено чітким аналізом цільової аудиторії та її вподобань.

Література:

1. Irene van Nes. Dynamic identities. How to create a living brand — BIS Publishers, Building Het Sieraad, Postjesweg 1, 1057 DT, Amsterdam, The Netherlands.
2. Marianne R. Klimchuk, Sandra A. Krasovec. Packaging Design: Successful Product Branding From Concept to Shelf — (title)Wiley, 2013. <http://libgen.io/book/index.php?md5=91FAEC0C9787E021291E5D0C01DF3275>
3. Лесняк В. Графический дизайн, основы профессии. — Юпитер-Импэкс, 2011 год.

Долуда А.К., 2 курс, спец. «ГД»

Керівник: Квітка О. Л.

ЕФЕКТИВНИЙ ДИЗАЙН

ЯК НЕВІД'ЄМНИЙ МЕХАНІЗМ ВПЛИВУ НА БАЖАННЯ СПОЖИВАТИ

Постановка проблеми: кожен з нас, незалежно від віку, соціального положення, оточення чи місця проживання, повсякчас стикається з використанням візуальної реклами та потрапляє під її вплив. Доволі часто можна спостерігати, як людина, що первісно не схильна до прояву маніакальної залежності відносно споживання того чи іншого товару або послуги, зазнає впливу реклами та потрапляє у пастку власних пристрастей. Яка роль у цьому процесі відведена непосредньо візуальній складовій реклами - тобто інформації, візуалізованій шляхом графічного дизайну, - які образи використовуються та чому, внаслідок яких маніпуляцій досягається високий рівень довіри споживача? Чи повинен дизайнер мати принципову позицію відносно товару, просуванням на ринку якого він займається? Якщо так, на які критерії така оцінка повинна спиратися. Чи має сенс дизайнеру виступати у якості експертної думки та керуватися власним вибором? Чи можна назвати таку рекламу більш ефективною внаслідок прозорості висуваної інформації?

Мета дослідження: провести структурований аналіз процесу впливу ефективного дизайну на бажання споживати, охарактеризувати класичну модель реакції консумента на образи візуального (графічного) дизайну, навести приклади.

Виклад основного матеріалу дослідження: насамперед, тут ми маємо дати визначення терміну «графічний дизайн» та ієрархічно пов'язаному з ним терміну «візуальна реклама». Дизайн - це, передусім, процес створення певного нового рішення, концепції. Слідовно, графічний дизайн - це створення візуалізації певної інформації графічним шляхом. Під терміном «візуальна реклама» ми розуміємо інформацію, відтворену з розрахунком на зорове, візуальне її сприйняття.

У сучасному світі усе частіше можемо спостерігати клінічні випадки залежності людини від процесу придбання товарів або послуг, якій уперше було присвоєно назву «оніоманія» німецьким психіатром Е. Крепеліном, що поставив цю адикцію до одного ряду з алкоголізмом та наркоманією. Хоча, наразі оніоманія не вважається психічною адикцією, хворі на неї виявляють усі ознаки будь-якої іншої хімічної залежності.

У більшій кількості випадків оніомані купують об'єктивно непотрібні речі, їх приваблює сам процес придбання, що викликає задоволення та підвищення загального емоційного фону. Проте стан ейфорії швидко зникає, як тільки патологічний «споживач» усвідомлює непотрібність своєї «бажанки». Так з'являється нова ідея: «Придбати що-небудь ще». Таким чином, людина постійно знаходиться у стані фрустрації, нею керує потреба, задовольнити яку не є можливим. До основних причин виникнення адикції можна віднести:

- дефіцит уваги, відчуття самотності, відчуження;
- незадовільнена потреба у любові;
- депресії та стреси;
- нестачу позитивних емоцій;
- схильність до залежної поведінки.

Людина, схильна до адиктивної поведінки, легко піддається зовнішньому впливу та не завжди здатна об'єктивно оцінювати оточуючу її інформацію. Тож, застосовуючи належні знання щодо її стану та бажань, за допомогою реклами можна передбачити та змоделювати ситуацію, у якій такий споживач здійснить заздалегідь спрогнозований вибір стосовно певного товару або послуги.

Завдання ефективного дизайну - зробити візуалізацію максимально інформативною та легкою до запам'ятовування. Людина швидше за все сприймає дані, що підкріплені особистими переживаннями. Тобто, найлегша до розуміння і запам'ятовування інформація - та, що викликає у консумента особисту емоцію. А, так як для споживача візуальна реклама, перш за все, - носій інформації, образ, створений нею, в ідеалі повинен срийматися через призму емоційно-асоціативного сприйняття, викликати спогади чи чуттєво-емоційний відгос.

Візуальну рекламу, розраховану таким чином, можна поділити на наступні групи:

- ті, що зображують конкретну людину чи групу людей, які у даний момент відчують певну емоцію;
- ті, що зображують певний клішований чи особисто направлений образ, який викликає спрогнозовану асоціацію;

Таким чином, ми можемо чітко відстежити закономірності застосування декотрих образів та графічних рішень відносно емоційних потреб та дефіциту людей із залежною до споживання поведінкою. У цій ситуації візуалізація відіграє роль певного «спускового механізму», що дає змогу залежному йти найлегшим для нього та найбільш прибутковим для виробника шляхом - миттєво задовольнити свою потребу у дозі ендорфінів шляхом споживання.

Як приклади візуалізацій-кліше можна розглядати такі прийоми, як зображення щасливих сімей чи ідеальних побачень, ситуацій та оточення, що мають підкреслювати майбутні статус та імідж споживача, також сюди можна віднести застосування образів, що мають на меті зловживання дитячими чи шкільними комплексами або фобіями - бути відторгнутим колективом тощо. Окремо варто також винести уживання кольору у візуалізіях: червоний як колір агресії чи пристрасті, синій - спокій та глибина, фіолетовий - творчість та свобода, жовтий - життєрадісність та комунікабельність тощо.

І, повертаючись до останніх тезисів постановки проблеми, треба зазначити, що будь-яка реклама поділяється на два напрями:

- пряма (що у цій статті розглядається на прикладі візуальної);
- непряма - як сукупність усіх дій та соціальних комунікацій, що можуть підвищити репутацію бренда та лояльність до нього.

Так як прямого порядку дій щодо застосування елементів непрямої реклами не існує, кожна конкретна ринкова ситуація потребує індивідуального рішення. Експертна думка дизайнера, що є і представником бренду, і його адвокатом, може безпосередньо розцінюватись як прийом непрямої реклами, що за вдалої комбінації із прямою може підняти бренд на новий рівень.

Висновки: однією з основних характеристик сучасного світу є надширока інформаційна площина і, як наслідок, велика конкуренція між брендами, що виборюють лояльність споживача до себе у певному її сегменті. Важливим механізмом підвищення лояльності є застосування візуальної реклами. Досліджуючи наразі ринок попиту, можна дійти висновку, що процент людей зі схильністю до надмірного споживання неввинно збільшується. Це дає змогу аналізувати спільні психологічні аспекти та першопричини прояву проблеми оніоманії та керуватися здобутою інформацією задля створення максимально ефективних дизайнерських рішень.

Література:

1. Лесняк В. Графический дизайн, основы профессии. — Юпитер-Импэкс, 2011 год.

Дорофєєва Г.С., 3 курс, факультет «Дизайн»

Наук. керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М. І.

ЕТНІЧНІ СПІЛЬНОСТІ УКРАЇНИ

Метою роботи є усвідомлення України як різноманітної за етнічним составом країни. Охоплення різних культур та національностей. Розуміння їх відмінностей та властивостей. Проведення етнографічного аналізу.

Сучасне населення України досить різноманітне за етнічним складом. На території країни живуть представники 110 національностей.

Етнос – це стійка, стала група людей, що історично склалася як певна цілісність та характеризується рядом ознак і рис спільності у своєму походженні та розвитку. Передусім – це загальні ознаки культури, мови, психіки, самосвідомості та ін. [1, с.15-16].

Українці — корінне населення країни, за чисельністю один з найбільших народів Європи. За мовою належать до східнослов'янської групи індоєвропейської сім'ї. Українці рівномірно розселені на всій території країни (крім Республіки Крим і деяких промислових районів Півдня та Сходу). У більшості областей вони становлять понад 70% міського і понад 90% сільського населення. У Республіці Крим серед сільського населення — 25% українці [2, с.19].

Росіяни — найбільший за чисельністю східно-слов'янський народ, в Україні посідають 2-е місце після українців (11,3 млн чоловік). У сільській місцевості компактні етнічні масиви росіян містяться в смузі російсько-українського етнічного прикордоння (Харківська, Сумська, Луганська області) та в деяких південних районах України. Окремі групи росіян етногенетично пов'язані з давньослов'янським населенням (наприклад, горюни Сумської області). Найбільші етнічні масиви росіян (Слобідська Україна) — XV-XVII століття, на півдні України — XVIII століття пов'язані з урядовою і поміщицькою колонізацією, а також утворенням військових поселень.

Білоруси — східно-слов'янський народ. Загальна чисельність їх в Україні становить 439,9 тис. чоловік. Найдавніші поселення білорусів в Україні — у смузі українсько-білоруської етнічної території.

Поляки — західно-слов'янський народ, в Україні налічується 218 тис. чоловік. Більшість їх живе в етнічно мішаних українсько-польських селах Житомирської, Вінницької та Хмельницької областей. На сучасній території України, зокрема у Києві, поляки проживали за часів Київської Русі.

Болгари — південно-слов'янський народ, в Україні налічується 232,8 тис. чоловік. Більшість їх живе в західних районах Одеської і Приазовських районах Запорізької областей. Етнічно-мішані болгарські села є також у Кіровоградській і Миколаївській областях.

Українське суспільство ніколи не було і не може бути моноетнічним. На етнічній українській території в політичних утворах українців завжди, крім титульного автохтонного етносу, були присутні представники інших етносів. І, звичайно, відбувалася міжетнічна взаємодія, соціально-економічні та культурні взаємини різних етнічних спільнот та груп, що впливало і впливає на стан суспільства в цілому та перспективи його розвитку.

Література:

2. Масляк П.О. Хрестоматія з географії України. Видавництво: Генеза, 1994.
1. «Політологія для вчителя» К.О. Ващенко, В.О. Корнієнко, Видавництво імені Драгоманова, 2011.
2. «История Украины от древнейших времен и до XXI», Л.И. Кормич, В.В. Багацкий.

Дрига А.И., 4 курс, заочное отделение, спец. «Графический дизайн»
Руководитель: канд. искусствоведения, профессор Сбитнева Н.Ф.

ЛОГОТИПЫ КИНОКОМПАНИЙ: ИННОВАЦИЯ ЛОГОТИПА «ОДЕССКОЙ КИНОСТУДИИ»

Логотипы кинокомпаний узнаваемы с первого взгляда миллионами кинозрителей во всём мире. Трудно себе представить современное телевидение без звездных кинолент. Качественные кинокартины — результат кропотливой работы мастеров известных кинокомпаний. Каждый кинозритель, начиная смотреть очередной фильм, прежде всего обращает внимание на логотип [1].

История Одесской киностудии началась ещё до Революции — в 10-х годах XX века, когда свои первые фильмы снимал кинематографист Мирон Гроссман. Тогда его киноателье носило название «Мирограф» и к 1918 году производило около 10 фильмов в год. Здесь снималась Вера Холодная, работал Сергей Довженко, был снят первый в СССР звуковой фильм. История Одесской киностудии, выросшей из этого ателье, почти равна истории советского кинематографа. Однако мысль о логотипе появилась лишь в 1964 году, когда пост директора занимал Геннадий Збандута. Было решено, что студии с такой репутацией необходим свой отличительный знак. Так появилась одна из самых узнаваемых кинозаставок — золотой кораблик на синем фоне с надписью «Одесская киностудия» (рис.1). Изначальный логотип отличался простотой. На темно-синем фоне полукругом вверху и внизу располагались слова «одесская» и «киностудия». Они стояли не параллельно друг к другу, а так, как будто не могут встретиться друг с другом. В центре незаконченного овала красовался корабль с несколькими мачтами и парусами на них. Цвет корабля золотистый, с бронзовым отливом. Отдельно стоит упомянуть о том, что логотип выполнен в трех основных цветах — темно-синем, золотом и голубом. Шрифт в логотипе прописной [2].

Логотип Одесской киностудии хоть и претерпел изменения, но не такие значительные, как его зарубежные аналоги. Сейчас, когда киностудия возрождается после долгих лет застоя, видоизменился и её логотип (рис. 2), в целом концепция кораблика осталась неизменной, разве что его золотистый



Рис. 1. Логотип «Одесской киностудии»
 1990-х годов



Рис. 2. Логотип «Одесской киностудии» 2012 г.

цвет стал просматриваться более явно, теперь кораблик помещен в круг, стилизованный под компас, с разметкой в виде четырёх главных румбов и четырёх четверных румбов, также из логотипа были убраны слова «одесская» и «киностудия». В целом простота, свойственная предыдущему логотипу, осталась, но она помещена в новую, более соответствующую нашему времени оболочку. Прежде всего такая стилизация логотипа вызвана желанием визуально более явно связать киностудию с городом. Одессу невозможно представить без кораблей, в данном случае такая стилизация является ассоциативно понятной, так как для города, столетия неразрывно связанного с мореходством, символы корабля и компаса являются наиболее правильными, легко запоминающимися. Любой человек, увидев такой логотип, так или иначе представит порты, корабли, бескрайние моря и закаты. Звуковым сопровождением стал звук колокола.

Современный логотип «Одесской киностудии» получился довольно неплохим, но все же это не то, чего ожидаешь от возрождающейся кинокомпании. Учитывая современные технологические возможности и смотря на развитие логотипов зарубежных кинокомпаний, таких как «Universal Studios» (рис. 3,4), «Warner Bros. Studio» (рис. 5,6), можно создать более интересный логотип. Если сравнить логотипы кинокомпаний последних годов (рис. 2,4,6), то видно, что логотип нашей отечественной кинокомпании несколько уступает зарубежным. Для узнаваемости можно было бы оставить лишь силуэт корабля. Однако сам логотип хотелось бы видеть в более сложной интерпретации, выполненный в объемной графике. В качестве звукового



Рис. 3. Логотип кинокомпании «Universal Studios» 1920 г.



Рис. 4. Логотип кинокомпании «Universal Studios» 2012 г.



Рис. 5. Логотип кинокомпании «Warner Bros Studio» 1923 г.



Рис. 6. Логотип кинокомпании «Warner Bros Studio» 2009 г.

сопровождения можно было бы выбрать не просто один удар колокола, а короткий перезвон. Возможно пора уже нарисованному кораблику стать более реальным, как показатель развития киноискусства, того, насколько широки стали его возможности. Время идет, меняются технологии, требования зрительской аудитории растут, и к ним стоит прислушиваться.

Литература:

1. Логотипы самых известных киностудий Голливуда: [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://fafka.ru/hollywood-studio-logos/>, свободный доступ.
2. Administrator. Одесская киностудия: [Электронный ресурс] / Главный редактор – Administrator, добавлено 10-08-2013, 18:10. – Режим доступа: <http://www.logo4u.ru/kinokompanii/odesskaya-kinostudiya>, свободный доступ.
3. Наталия Григорьева. Лев, Медный всадник и золотой кораблик: самые известные логотипы киностудий: [Электронный ресурс] / Главный редактор – Наталия Григорьева, добавлено 31-07-2014, 20:30. – Режим доступа: <http://www.aif.ru/culture/movie/1220759>, свободный доступ.

Дрига Е.А., 4 курс, специализация «Графический дизайн»

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

ДИЗАЙН ПЕРВЫХ НЕМЕЦКИХ ГАЗЕТ

Газеты, которые в наше время все больше превращаются в новостные сайты, долгое время служили единственным печатным источником новостей для людей. В период своего расцвета, а это времена до появления радио, газеты были самым массовым источником информации. Темой данной статьи является история появления и дизайнерские принципы представления информации первых немецких газет.

Первые газеты Европы появились в Германских землях в 1450-х годах. Главным фактором стало бурное развитие печатной технологии. Практически одновременно с первыми печатными прессами Иоганна Гутенберга появились и первые прообразы будущих газет, поскольку для создания тиража уже не требовались переписчики изображений и текста. Свой современный облик газеты начали приобретать в XVI веке. В 1609 г. в Европе, в немецком тогда Страсбурге появился новый тип печатного издания — газета. К концу XVII в. в немецкоговорящих землях выходило 60-80 различных газет.

Современные исследования показали, что первой газетой была «Relation», которую издавал в Страсбурге Иоганн Каролус с 1605 г. [1, с. 15]. Примечательно, что до печатной версии газеты Каролус уже издавал рукописную. Перейти на печать его заставило желание сэкономить время. И. Каролус выпустил первую печатную газету не только в Германии, но и в мире. Статьи первых газет были абсолютными копиями того, что написали корреспонденты, и почти не редактировались. Из-за этого в них было много ошибок, особенно географических названий. До появления печати рукописные прообразы газет были весьма дорогим атрибутом, доступным лишь для купцов и представителей власти.

В январе 1609 г. в городе Вольфенбюттель была опубликована первая сохранившаяся до наших дней газета. Она называлась «Aviso». В ней были

помещены новости из Кёльна, Антверпена, Рима, Венеции, Вены и Праги. Заголовками статей служили источники информации, например: «Из Рима». Известия были не систематизированы, а печатались в той последовательности, как они поступали в редакцию. Поэтому самые свежие новости находились в конце газеты. В начале XVII в. известие о событиях доходило до читателей в большинстве случаев спустя 2-4 недели, в конце XVIII в. — во время французской революции — уже спустя 3-7 дней.

Тиражи газет были очень невелики. Так, франкфуртская газета в 1620-х выходила в 450 экземплярах. При этом каждую газету читало примерно 10 человек: газеты лежали в кофейных домах и постоянных дворах, трактирах, специальных домах новостей. Принимая во внимание размеры городов XVII в., это немало. Печатались газеты на самой дешевой низкокачественной бумаге; процесс их печатания отличался от процесса печатания книг. Поэтому газеты сохранились гораздо хуже книг XVII века [1, с. 16].

Главная причина отличия технологии газетной печати от книжной заключалась в предназначении газет. Если книги печатались для долговременного пользования, то целью газеты было максимально быстро донести актуальную информацию обывателю, и ценность ее уменьшалась с приближением следующего выпуска. Поэтому качество печати, материала и эстетика газеты были принесены в жертву ради скорости и удобочитаемости. Главное отличие состояло в выборе бумаги — для книг использовалась качественная клеенная бумага, которая специально смазывалась клеем, чтобы обеспечить четкость букв. Такую бумагу надо было увлажнять накануне дня печати, а потом вывешивать для просушки. А поскольку газета была «горячим продуктом» и реализовать ее нужно было быстрее конкурентов, то для ее производства использовали «сухую печать» с минимальным количеством клея, чтобы избежать необходимости замачивания, и низкокачественную бумагу. Контент газет уступал книгам в четкости букв, зато газеты можно было сразу упаковывать и рассылать почтой. Сама бумага производилась из отходов — вторичных бумажных материалов, зачастую крупнодробистых частиц. Из-за этого страдала сохраняемость газет, — они были подвержены стиранию текста и почернению бумаги. Зато газету из дешевой бумаги было легче держать в руках, она легче сворачивалась. Кроме того, газеты были полезны и после потери своей актуальности. Бумага оставалась ценным материалом, а газетная — обладала определенными преимуществами, т. к. благодаря сухому печатанию, отлично впитывала влагу и могла служить в качестве промокательного материала [1, с. 34-35].

Тираж для среднего немецкого города-государства насчитывал 350-400 экземпляров. Поскольку эти государства конкурировали, и почти в каждом была своя цензура, то стало популярным заказывать газеты у других государств с целью антипропаганды [3]. Кроме того, газетные мастерские производили брошюры, памфлеты, методички и других видов печатных изданий. Поэтому в среднем одна газетная мастерская использовала 2 печатных станка. Газету объемом 12000 знаков наборщик мог набирать за 4-5 часов [1, с. 36].

Немецкие газеты XVII в. печатались готическими буквами, за исключением некоторых названий местностей, фамилий, иностранных слов и т.п., которые выделялись латинским шрифтом (прямым и курсивным) [1, с. 15]. Плохая

читаемость готического шрифта особо никого не смущала. Более того, немецкая готика была еще простая относительно голландской готики, которую современный человек едва ли разберет. Выпуск немецких газет XVII в. чаще всего состоял из сложенного пополам полулиста, то есть из четырех страниц в четверку. Иногда из двух полулистов, т.е. восьми страниц. Страницы были сравнительно маленькими, величиной приблизительно в половину современного формата А4. Столбцов не было. В выпусках, состоящих из четырех страниц, чаще всего находилось от 3 до 6-7 корреспонденций, а в восьмистраничных изданиях, соответственно, в 2 раза больше. Так как самые свежие новости всегда были в конце, это давало возможность планировать дизайн газеты, отталкиваясь от уже пришедшего от корреспондентов материала [1, с. 34].

Титульный лист первых газет был схож с титульным листом книг богатым и сложным обрамлением с большими отступами от краев листа. В центре титульного листа чаще всего помещались новости из соседних стран. Следующие страницы зачастую имели небольшое орнаментальное обрамление возле заголовка в виде строки-узора. Со временем дизайн газет становился более функциональным, и к началу XVIII в. приемы декорирования титульного листа существенно упростились, а отступы от краев листа уменьшились, позволив сделать полноценную информационную страницу и поместить на нее несколько новостей.

Таким образом, XVII век — период начала массового тиражирования газет и входа их в моду — одновременно является и периодом сложной эволюции дизайна газет. За 300 лет дизайн газеты непрерывно изменялся в зависимости от территориальных и социально-культурных условий того или иного времени. Дизайн первых газетных изданий кажется для нас далеко не идеальным по своей структуре, принципам представления информации и шрифтовым приемам. Тем не менее, формат дизайна тех газет не мешал им быть самым массовым и популярным печатным изданием.

Литература:

1. Вести-Куранты. 1656 г., 1660–1662 гг., 1664–1670 гг.: Иностранные оригиналы к русским текстам. Ч. 2 / Исслед. и подгот. текстов Ингрид Майер. – М.: Языки славянских культур, 2008 – 648с.
2. Кирилов Е. История появления газет и прессы: [Электронный ресурс] / Егор Кирилов // ЛЕТОПИСЬ. Новости археологии и истории – Электрон. дан. – 27.10.2014. – Режим доступа: http://oursociety.ru/publ/istorija_veshhej_i_javlenij/istorija_pojavlenija_gazet_i_pressy/13-1-0-103, свободный. – Загол. с экрана. – Язык русский.
3. Саламон Л. Всеобщая история прессы / История печати: антология: учебное пособие / Л. Саламон. – Москва: Аспект Пресс, 2001. – 420 с.

Жихарев А.Л., 3 курс, спец. «ПД»

Наук. керівник: Бондарчук І. Г., к.т.н., професор

ЕФЕКТИВНІСТЬ ІНСТРУКТАЖУ З ОХОРОНИ ПРАЦІ

Мета. Метою роботи є визначення можливих причин, чому інформація інструктажу з охорони праці важко запам'ятовується. А також пошук тих способів донесення інформації інструктажу, які були б максимально прості для сприйняття і запам'ятовування.

Завдання. Дізнатися, які канали сприймання є найбільш розвиненими, який рід інформації людина найкраще засвоює, і яка інформація краще запам'ятовується.

Актуальність теми. Згідно зі статистикою Державної служби України з питань праці, за 2016 рік було зареєстровано 4428 випадків травматизму на виробництві, в тому числі 400 смертельних випадків [1]. Дивлячись на ці цифри стає очевидно, що виробничі травми є не такою вже і рідкістю. Проведення інструктажів з охорони праці регламентовано і відбувається регулярно, однак, робітники не завжди дотримуються технік безпеки, що призводить до травматизму. Однією з причин, по якій вимоги техніки безпеки не виконуються, є неякісне запам'ятовування цих вимог. Тому пошук найбільш простих в сприйнятті і запам'ятовуванні способів проведення інструктажу як ніколи доречний і актуальний на даний момент.

Основна частина. Проведення інструктажів з охорони праці поділяють на вступний, первинний на робочому місці, повторний, цільовий та позаплановий. Кожен вид інструктажу має свої цілі, тому багато питань щодо проведення інструктажу регламентовані [3]. Однак немає якогось єдиного способу проведення інструктажу, який був би зафіксований нормативним документом. Інструктор може прочитати як підготовлений текст інструктажу, так і дати цей текст для самостійного прочитання, може використовувати відеоматеріали та ілюстрації. Але що важливо зазначити: у всіх цих способів різна ефективність. Сприйняття і запам'ятовування інформації при читанні, прослуховуванні, перегляді відеоматеріалів або ілюстрацій може відрізнятись. І якщо мета - знизити ризики виробничих травм до мінімуму, то доцільно використовувати метод, який найкраще доносить інформацію і закріплює її в пам'яті.

Не секрет, що людина від народження має відмінну візуальну пам'ять. Вона розвинулася в процесі еволюції, коли в природі успішніше виживали особи зі здатністю до запам'ятовування маршрутів і місцевості, де можна роздобути їжу, а де водяться хижаки і куди краще не ходити. Такі умови життя наших предків і подарували нам хорошу вроджену зорову пам'ять. Навіть безліч спеціальних так званих мнемонічних прийомів, які полегшують запам'ятовування, засновані на заміні абстрактних понять і фактів саме на візуальні образи [2]. Так що має сенс в інструктажі використовувати матеріал, що наочно демонструє виконання технік безпеки.

Також важливо включення в інструктаж емоційної складової, яка значно може поліпшити запам'ятовування. Такою складовою може стати демонстрування різних виробничих травм, що, в той же час, призведе до більш серйозного ставлення до правил безпеки.

Висновки. Таким чином, з усього вищевикладеного вимальовується, можливо, найефективніший спосіб донесення інформації під час інструктажу: демонстрування відеоматеріалу, що показує яких правил треба дотримуватися і що може статися при їх порушенні. Використання такого підходу призведе до кращого запам'ятовування правил технік безпеки, що, в свою чергу, в рази зменшить рівень травматизму, що має організаційні причини.

Література:

1. Державна служба України по вопросам праці [Електронний ресурс]: статистичні дані виробничого травматизму з початку року - Режим доступу: <http://dsp.gov.ua/статистичні-дані-виробничого-травма-2/> (дата звернення: 25.04.2017)
2. Психологічна бібліотека самопізнання і саморозвиток [Електронне джерело]: Френсіс Йейтс «Мистецтво пам'яті» - Режим доступу: <http://psylib.org.ua/books/yates02/index.htm> (дата звернення: 25.04.2017)
3. ЦЕНТР ОХОРОНИ ПРАЦІ Український форум [Електронний ресурс]: Інструктаж з охорони праці: порядок проведення та види - Режим доступу: <http://ohrantruda.com/forum/topic/1843-instrukтаж-po-okhrane-truda-poriadok-provedeniia/> (дата звернення: 25.04.2017)

Зайцева К.А., 4 курс, спеціалізація «Графічний дизайн»

Керівник: канд. мистецтвознавства професор Світнева Н.Ф.

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯНА ЛЕНІЦІ ЯК ХУДОЖНИКА-ГРАФІКА ТА РЕЖИСЕРА-АНИМАТОРА

Ян Леніца — один із найвідоміших польських художників-графіків, який вніс величезний вклад у світове мистецтво. Він новатор, винахідник, експериментатор. Його роботи й на сьогоднішній день шокують та одночасно захоплюють людей. Саме він ввів термін «польська школа плакату» [4]. Він прибігав до абсурду, й це було головною тематикою його творів. Його плакати прості й чудакуваті одночасно. У кожній роботі закладений деякий сенс. Вони лаконічні і багатозначні. Не можна не помітити присутність експресіонізму, абстракціонізму і символізму, через які автор хотів донести до глядача основну думку.

Більша частина його робіт є дивакуватими. Це проявлялося в багатьох речах: у самому зображенні, композиції, ідеї, навіть у лініях і формах. Вони динамічні, вільні, пластичні, витончені та добре взаємодіють між собою. Наявність сміливих яскравих контрастних кольорів також приваблювала погляд глядача. Персонажі, зображені автором, — це різні дивні істоти, які на перший погляд лякають, але притягують своєю незвичністю. Леніца не боявся експериментувати з героями. Вони поєднують в собі декілька персонажів одночасно: це можуть бути люди, що нагадують тварин, тварини, схрещені з іншими тваринами, й тому подібне. Ян працював у різних техніках, але найчастіше використовував колаж, поєднував старі фотографії з кольоровим папером і кресленнями. Це виглядало сатирично і абсурдно. Недомовленість, натяки, таємничість і загадковість — все це присутнє в його роботах.

Ян Леніца займався створенням не тільки плакатів, але й анімаційних коротких фільмів. Він вийшов за рамки звичного європейського кіномистецтва. Його можна назвати одним із основоположників авторської анімації. Самі короткометражки далекі від масового смаку і багато людей просто не зрозуміють задумку сюжету, ідеї, персонажів, графічну мову, якою це було виконано. На сьогоднішній день мультфільми Леніци — трохи застарілі та безглузді, але в них все одно збереглася своя таємнича привабливість, яка чіпляє. Його анімаційні фільми схожі на самі плакати.

Роботи Леніци — це абсурд, нісенітниця, безглуздість; сюжети зачаровують і одночасно вводять в оману. Спочатку сприймається нелогічний хаос думок і подій, але незабаром стає зрозуміло, що у творах майстра закладе-

ний глибокий сенс, який бентежить. Для того часу плакати та мультфільми Леніці викликали у глядача шок, адже тут була відсутня логіка, це суперечило здоровому глузду. Але все це вплинуло на світовий дизайн. Люди починали мислити ширше, вони не боялися своїх ідей і розширювали кордони сприйняття. Він добився максимального ефекту дії.

Дивлячись короткометражки Леніці, не можна до кінця передбачити хід наступних подій. Не завжди зрозуміло, де є кульмінація, а де сама розв'язка подій. Відходячи від звичних сюжетних ліній, автор примушує глядача думати інакше. Анімації й плакати Леніці можна інтерпретувати по-різному. Кожен бачить в них щось своє, свої задуми та ідеї. Анімація дає багато можливостей художникам, які прагнуть розмивати межі видів мистецтва, і Ян Леніца, що працював не лише як аніматор, але і як ілюстратор, дизайнер, художник-графік, повною мірою скористався цими можливостями. Його творчість в цілому відкрито закликає людей не сприймати світ стандартно і шаблонно, боротися за свою індивідуальність.

Література:

1. Леніца Ян, Ян Młodożeniec – Дві дороги, два стилі [альбом]. – Варшава: Художньо-графічне видавництво «Праса», 1957. – 32 с.
2. Пассек Ж.-Л. Ян Леніца / Жан-Лу Пассек. – Париж: Центр Жоржа Помпиду, 1980. – 44 с.
3. Уразова Л.Н. Сучасний польський плакат / Л.Н. Уразова. – Л.: Мистецтво, 1969. – 28 с.
4. Кравченко А. Б. Ян Леніца: Ударимо абсурдом по шаблонах: [Електронний ресурс] / А. Б. Кравченко. – Електрон. дан. – Режим доступу : <http://altereos.livejournal.com/149275.html>, вільний. – Загол. з екрану. – Мова укр.

Залогов К.В., 3 курс, спец. «ДІ»

Керівник: проф. Бондаренко В.В.

ДЕКОРАТИВНА ПЛИТКА В ІНТЕР'ЄРІ

В сучасних інтер'єрах в останні роки досить широко використовуються різні види керамічної плитки. Вони можуть нести різні функції.

Декоративна плитка відрізняється одна від одної матеріалами виготовлення. Сьогодні ринок буквально рясніє найрізноманітнішими торговими марками, як відомими, так і не дуже. Перш за все потрібно визначитися саме з матеріалами, і тільки потім вже вибирати по дизайну, забарвленням, текстурі і іншим критеріям.

На сьогоднішній день в світі найбільш популярною вже протягом декількох сотень років залишається кахельна плитка. Це найбільш популярний в світі облицювальний матеріал, який виготовляється з екологічно чистої сировини — звичайної глини, ще й без домішок і токсичних присадок. Незважаючи на те, що на ринку постійно з'являються все нові і нові варіанти інноваційних рішень для покриттів, кахель стійко тримає позиції, причому далеко не першу сотню років і на те, є особливі причини.

Дане покриття має високу міцність і твердість, що дозволяє не замислюючись, встановлювати на його поверхню важкі предмети, наприклад, меблі, побутову техніку, чавунні ванни і так далі.

Як уже згадувалося, кераміка абсолютно безпечна для здоров'я і життя людини, вона абсолютно нетоксична, не виділяє альдегідів, не вступає в реакції з вологою або агресивними середовищами. Кахель неймовірно практичний, так як його легко мити, адже на гладкій поверхні не скупчуються мікроби і забруднення.



Найчастіше кахель застосовують в службових приміщеннях будинку, наприклад, у ванних кімнатах або ж кухнях, в передпокоях, коморах і навіть для зовнішньої обробки, що обумовлено високими експлуатаційними властивостями матеріалу.

Якщо кахель виготовляють з глини, після чого він проходить випалення при екстремально високих температурах, то з гіпсом все набагато простіше. Гіпсова плитка також застосовується для обробки внутрішніх приміщень в будинку, причому нею можна обробити і стіни, і підлогу. Така плиточка має порівняно надзвичайно малу вагу, що дозволяє кріпити її в будь-яких місцях, і навіть на гіпсокартон, який, наприклад, кахель може не витримати.

Гіпс здатний вбирати воду, а потім руйнуватися, тому плитку обробляють спеціальним складом.

«Дикий камінь» — це штучний матеріал, який має бетонну основу полегшеного виду, а також різні наповнювачі: від звичайного річкового піску, до мармурової крихти. Застосовують таку декоративну плитку, комбінуючи з іншими матеріалами, типами облицювання або ж просто так. Важить така плитка набагато менше натурального каменю. Фактура якісно імітує оригінальну поверхню. Така плитка екологічно чиста і біо-інертна.

Подібні матеріали не горять, а також практично зовсім не вбирають вологу.

На сьогоднішній день все більше повертається в моду мозаїка, якою обробляли палати своїх палаців ще османські султани. Мозаїка завжди виглядає розкішно і дорого, в якому варіанті обробки вона не була б представлена, вона якісно приховує нерівності стін, візуально збільшує обсяги простору, дає легкість і незвичайні рішення.

Правильно підібрана мозаїка безсумнівно прикрасить будь-який інтер'єр. Причому матеріали виготовлення мозаїки абсолютно різноманітні, це може бути кераміка, скло, метал, натуральний і штучний камінь і так далі. Навіть гнучі поверхні виглядають плавно перетікаючи одна в одну.

Надзвичайно модно останнім часом підбирати для обробки будь-яких приміщень декоративну плитку, яка імітує будь-які види натуральної шкіри. Причому це може бути звичайна «козлінка» або свиняча шкіра, а може бути благородний буйвол або ж змія. Можливості сучасних виробництв настільки широкі, що можуть легко підробити будь-яку текстуру, і шкіра тут зовсім не виняток.



Причому варіантів оформлення можна придумати просто неймовірну кількість, так як типів шкіри теж існує чимало. Наприклад, для найбільш розкішних інтер'єрів використовують крокодилячу і зміїну, леопардову або шкіру зебри. Варто сказати, що подібний декор відмінно підійде для поєднання з мотивами з деревини, металевими елементами в колоніальному стилі і так далі. Причому виглядає все настільки натурально і природно, що здається, ніби стіни і правда обтягнуті натуральними шкіряними полотнищами.

Декоративна плитка, з якого матеріалу вона не була б виготовлена, здатна повністю перетворити весь інтер'єр, кардинальним чином змінивши весь напрямок стилю. Це тому, що правильно підібране оздоблення дійсно може творити справжні чудеса. Причому декоративна плитка може імітувати величезну кількість найрізноманітніших матеріалів, що і дозволяє дизайнерам проявити вищу ступінь своєї фантазії, креативності і запроєктувати нестандартні рішення.

Звездіна Ю.М., 3 курс, спец. РСМЖ

Наук. керівник: Токар М.І., викладач каф. українознавства

УКРАЇНСЬКА МІФОЛОГІЯ

Фольклор — надзвичайно важлива складова частина культури народу. Система духовного життя народу, яка тісно пов'язана з побутом, літературою, в якій відбиті моральні, етичні та естетичні погляди і цінності людей.

Формування українського фольклору відбувалось протягом багатьох століть. Разом із мовою мистецтво увібрало в себе знання, багатовіковий досвід та пам'ять про історичне минуле на різних етапах розвитку народу. В залежності від рівня розвитку та філософських поглядів людей, формувались та створювались нові сюжетні та тематичні жанри.

До фольклору належать усі форми народного мистецтва, наприклад як вишивання, писанки, кераміка, різьблення, лозоплетіння і т. ін.

Багатство жанрів, тем, образів, поетики словесного мистецтва зумовлене різноманітністю його соціальних і побутових функцій, а також способами виконання, поєднання тексту з мелодією, інтонацією, рухами.

Існують такі жанри фольклору:

- Наративний (оповідний) фольклор включає казки, притчі, байки і таке інше.

- Музичний фольклор поділяється на вокальний та інструментальний; до вокальних жанрів належать народні пісні та думи; пісні можна класифікувати за цільовою функцією (обрядові, побутові, колискові і т. ін.), за становою приналежністю (козацькі, чумацькі, селянські.) Породжує професійну музичну культуру.
- Хореографічний фольклор несе в собі мудрість рухів, жестів, пластики, поз. Народна хореографія — основне джерело різноманітних форм балету, танцю, мімічного мистецтва, сценічного руху, багатьох циркових жанрів тощо.

Релігія також є частиною фольклору. Вся українська міфологія, весь пантеон — це сили реальної природи; люди вірили саме в реальність природних сил.

Українська народна культура знайшла своє яскраве втілення в народному образотворчому мистецтві, у якому стійко зберігається етнічна специфіка. У різноманітних формах народного образотворчого мистецтва — вишивках, прикрасах, розписах тощо, втілені світоглядні ідеї та естетичні смаки народу, його повсякденний потяг до прекрасного.

Особливий вплив на характер народу, весь стрій його емоційного життя, природу його культури мала пісня. Українські народні пісні надавали особливої ліричності українській поезії. Можна сказати напевно, що народна творчість і саме життя народу визначили характер професійного мистецтва в Україні.

Народна культура визначала етнобуття українців, адже, базуючись на глибинних архетипах, продовжувала традиції попередніх поколінь, передаючи в різних витоках творчої діяльності народу національні стереотипи мислення, їх звичаї та традиції і тим самим зумовлювала існування національної культури в цілому.

У цілому ж етнокультура українців як серцевина національної культури — явище не стателе, а динамічне. Фольклор і сьогодні посідає значне місце в житті людей, є основним підґрунтям для національної культури, пов'язаний зі сферою традиційного світогляду і соціальної психології.

Література:

1. Пономарьов А. П. Українська етнографія. — К., 1994
2. Кримський С. Універсалії українського менталітету // Кур'єр ЮНЕСКО. — 1992 — Вересень — жовтень. — С. 73—76.
3. Мистецтво та етнос (культурологічний аспект). — К., 1991.
4. Братасюк Н. Історична доля та дух українського етносу // Культурне відродження в Україні. — Тернопіль, 1993.

Zvezdina Y.M., a 3-rd year student of Environmental Design facult

Scientific adviser: Kuznetsova V.M.

RESTORATION OF PAPER

The conservation and restoration of books, manuscripts, documents is concerned to the preservation and protection of items of historical and personal value made from paper, parchment, and leather.

Paper-based things, such as books, scrapbooks, manuscripts, maps, documents, newspapers, drawings, water colors, miniatures, and postcards present some problems in its restoration. They are very perishable, have quality to self-destruct and are difficult to maintain. The presence of lignin in wood causes the paper to become unstable and discolored over time. Also, paper has the ability to absorb and retain moisture from the atmosphere, making it prone to the growth of mold, fungi, and bacteria.

Books are very complex, they are often made of different materials ranging from parchment, leather, fabric, adhesives and thread. Some inks used in old books and manuscripts are harmful to paper. Iron gall ink, most commonly used from the 8th century through the end of the 19th century, contains acid and can corrode the paper.

Flyers, postcards, and programs are often printed on poor quality paper and carelessly handled.

Insects and vermin are naturally attracted to paper because paper is made of cellulose, starch and protein. The most common pests are roaches, silverfish, and various types of beetles. To prevent it environment must be clean and without dust, food and drink should be kept away from storage areas. If pests are discovered, the appropriate measures must be taken. For example freezing or fumigation.

Bad environmental conditions (high heat and low relative humidity) can cause paper to become brittle and leather book bindings to crack. High temperatures and high relative humidity accelerates growth of mold, foxing, staining, blooming, and disintegration. Fluctuations in temperatures and humidity may also cause cockling.

Air quality must also be taken into consideration. Dust tends to absorb moisture, providing a suitable environment to attract mold growth and insects. Dust can also become acidic when combined with skin oils and the surface of paper.

All kinds of light can be harmful and can cause irreversible damages. Light can result in fading, darkening and bleaching. Some inks and other pigments will fade if exposed on direct light, especially ultraviolet.

Other than a poor environment, poor handling is the primary cause of deterioration of books, manuscripts, and ephemera.

Consequently, there are active conservation and repair techniques.

Surface cleaning: Paper and leather can be dusted with a soft brush, and dust can be removed from books with a vacuum cleaner.

Mold and insect removal: Insects and mold are normally removed by scalpels, aspirators, or specialized vacuum cleaners. Deep freezing may be appropriate to kill insects.

Adhesive removal: Some adhesive materials are acidic and harmful to paper, causing stains. Repairs made with water-based adhesives can be removed in a water bath, by local application of moisture, or with steam. Synthetic adhesives and pressure-sensitive tapes usually have to be dissolved or softened with an organic solvent before they can be removed.

Washing: Washing not only removes dirt, it can also wash out acidic compounds and other products in the paper. Washing can also relax brittle or distorted paper.

Mending and filling: Holes or paper losses may be filled up with paper pulp, or with a paper carefully chosen to match the original in weight, texture, and color.

Sewing and rebinding: Books with broken sewing lose or detached boards or leaves require special care. The original sewing should be retained if this is possible; it can be reinforced using new linen thread and sewing supports. If the original binding is too deteriorated, the book may be rebound with new materials.

Backing: Weak or brittle paper may be reinforced by backing them with another sheet of paper. Japanese paper can be used as a backing, adhered with a starch paste.

Flattening: Flattening is always necessary after water treatment. Flattening is also helpful for rolled or folded paper that can't be opened. It is usually done between blotters or felts under moderate pressure.

Emergencies and disasters: Most natural or man-made disasters, such as floods or fire, involve water. Even a small amount of water can do significant damage to a paper collection. Immediate reaction of knowledgeable professional or agency within the first 48 hours is crucial to the successful salvage of materials and the prevention of mold growth. Wet paper or books may be frozen to stabilize them; they can be thawed and dried at a later time.

Conservation of cultural heritage involves protection and restoration using “any methods that prove effective in keeping that property in as close to its original condition as possible for as long as possible.” Conservation of cultural heritage is often associated with art collections and museums and involves collection care and management through tracking, examination, documentation, exhibition, storage, preventative conservation, and restoration.

Здор В.М., 1 курс, спец. «СЖ»

Керівник: професор кафедри «Скульптура» Наталуха І.М.

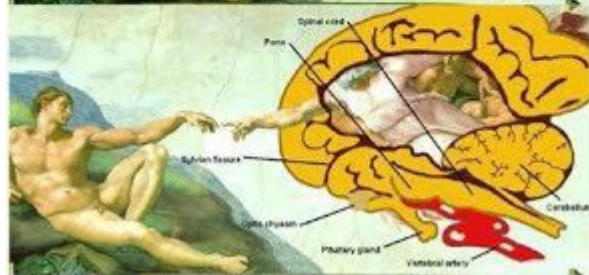
РОЛЬ ПЛАСТИЧНОЇ АНАТОМІЇ В МИСТЕЦТВІ

Протягом всієї історії людства медициною та анатомією цікавилися не тільки лікарі, але й люди мистецтва. Медицина як галузь вже давно знайшла своє відображення у багатьох творчих сферах. Зображення людини - одна з головних задач художника. Художньо зобразити людину під час виконання найрізноманітніших рухів досить складно, адже форма безперервно змінюється. Тому вивчати потрібно не тільки візуально або зовні, але і зсередини. Вивчити будову, кістяк, мускулатуру, м'язовий і кістковий взаємозв'язок – це і є пізнати пластичну анатомію і всі її головні особливості. Вивчене дасть знання про те, що і як потрібно зобразити. І митець не буде машинально копіювати малюнок, а використовуючи модель, вільно і творчо створить образ. Найбільш значущими об'єктами вивчення даної дисципліни є 3 системи органів – шкіра, м'язи і скелет. Кістяк складається з численних з'єднаних між собою кісток, м'язи утворюють основу, допомагають змінювати форму фігури, скорочуючись і розслабляючись, шкіра покриває тіло. Ці знання допомагають створити ідеальний образ і малюнок. Пластична анатомія дає можливість розвивати уміння робити замальовки і начерки

за поданням, без змальовування з натури. Важливість пластичної анатомії в прагненні сучасних художників якомога точніше відтворити і відобразити видимі форми, дотримати розміри і створити досконалу фігуру.

Перші спроби зображення людини, які до нас дійшли, були в країнах Стародавнього Сходу і в Єгипті. Так, при розкопках були знайдені зображення на камені, покриті сіткою. Такі сітки попередньо наносилися на ділянки стін, де зображувалися фігури. Мабуть, тоді з усього комплексу пластичної анатомії вивчали і користувалися лише пропорціями. Так, наприклад, до нас дійшов єгипетський канон (система пропорцій), за яким пропорційної вважалася фігура заввишки в 19 середніх пальців руки.

Греки теж, мабуть, не брали трупи під розсічення. У всякому разі у нас немає про це ніяких даних, але у них була можливість спостерігати голе тіло так часто і в такому різноманітті рухів, що твори їх мистецтва анатомічно майже бездоганні. Греки також багато займалися пропорціями і встановили ряд канонів. У середні віки церква і чернецтво заважали розвитку науки і мистецтва, голе тіло вважалося ганебним, природно, що його не вивчали і не зображували. Інтерес до зображення і вивчення голого тіла відновився лише в епоху Відродження. Везалій першим дав опис тіла людини, побудований на докладному дослідженні людських трупів; він першим розробив у деталях правильну



методику секції, і його справедливо вважають творцем анатомії як науки. Малюнки до лекцій Везалія вже є мистецтвом зображення пропорційних форм тіла і вони свідчать, що лекції його супроводжувалися порівняльними демонстраціями, з живим натурщиком, зі скелетом. Везалій був новатором не лише у вивченні, а й у викладанні анатомії. Його лекції, так само як і малюнки в книзі, давали уявлення не тільки про будову, але частково і про функції організму. Для учнів Везалій опублікував скорочений виклад великої праці — «Епітоме».

У 16 столітті художники, підштовхувані бажанням глибше вивчити всі частини людського тіла, створювали тісні співдружності з найбільш відомими анатомами: Леонардо да Вінчі, наприклад, працював разом з Маркантоніо делла Торре; Калькар, учень Тиціана, виконав під керівництвом Андреа Везалія найцінніші анатомічні таблиці; Мікеланджело пов'язували найтісніші відносини дружби і роботи з Реальд Коломбо, професором анатомії університету в Падуї.

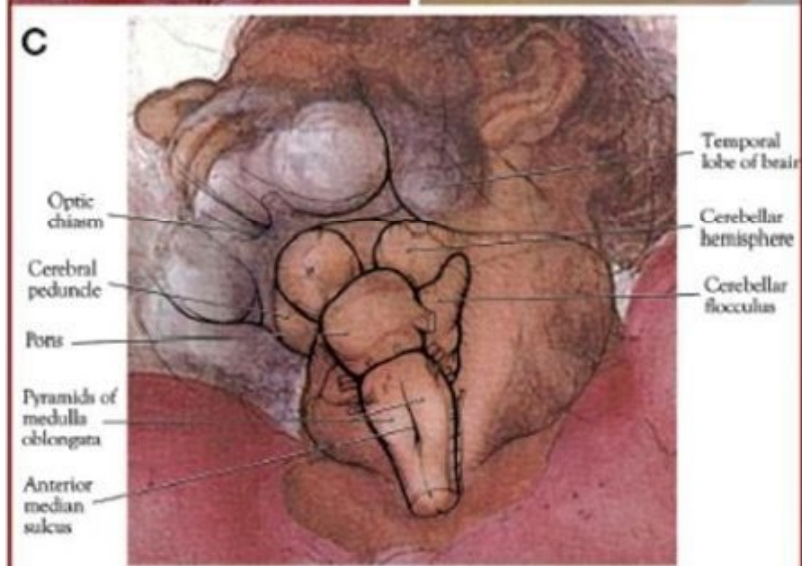
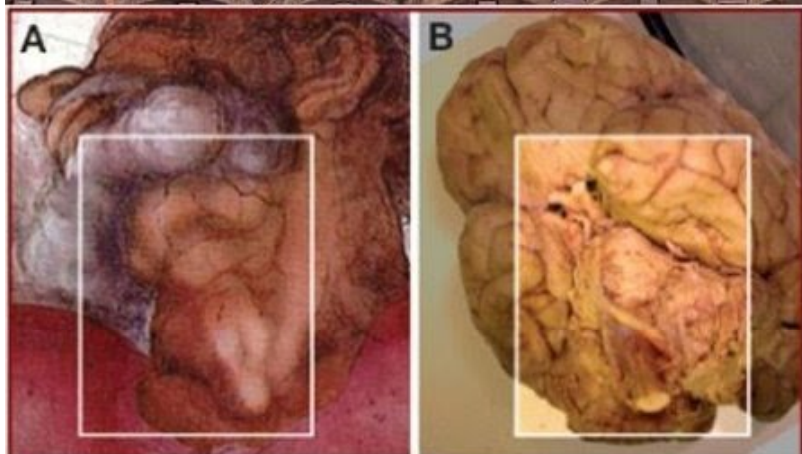
Найбільш відомим художником –анатомом є Леонардо да Вінчі. Він брав участь у розтині трупів і залишив після себе 13 томів (200 листів) анатомічних рисунків. Саме на прикладі його творчості можна оцінити роль анатомії і медичних знань в мистецтві. Мікеланджело вважається одним із найвидатніших художників і скульпторів італійського відродження та знавцем анатомії, про це свідчать його роботи.

Картина Мікеланджело під назвою «Створення Адама» є не тільки найвідомішою частиною Сікстинської капели, але також і однією з небагатьох легендарних зображень людства. Американські експертів з нейроанатомії вважають, що Мікеланджело насправді залишив деякі анатомічні ілюстрації в одній з його найвідоміших робіт - Сікстинській капелі.

Хоча деякі можуть вважати це збігом, експерти припускають, що важче пояснити, що анатомічний контекст не був у картині Мікеланджело. На картині можна знайти навіть складні компоненти мозку, такі як мозочок, зорові нерви і гіпофіз. Що стосується помітної зеленої стрічки, що тягнеться уздовж варолієва моста / хребта / людину, яка підтримує Бога, вона ідеально збігається з місцезнаходженням хребетної артерії.

Як і у випадку шедевра «Створення Адама», на думку експертів на панелях Сікстинської капели є ще одна постать Бога з секретним кодом. Вони помітили, що горло і груди Бога на картині зображені з анатомічними невідповідностями, яких немає в будь-якій іншій фігурі на фресці. Крім того, в той час як світло падає на інші фігури по діагоналі з лівого нижнього кута, шия Бога висвітлена прямим світлом. Вони прийшли до висновку, що вона виглядає незграбно і повинна бути навмисною роботою генія. Наклавши дивне зображення шії Бога на фотографію людського мозку, який зображений знизу, вони показали, як точно збігаються ці два зображення. Вони додали, що дивний рулон тканини, який простягається до центру Божої шати, може бути зображенням спинного мозку людини. Горбиста шия на зображенні Бога (А) відповідає фотографії людського мозку, якщо дивитися знизу (В), а (С) показує різні частини мозку, мабуть, приховані в картині.

Надалі пластична анатомія займає по праву важливе місце в ряді предметів, які вивчають нарівні з малюнком і живописом. В Академії живопису і скульптури, заснованої в Парижі в 1648 р, була створена нарівні з іншими кафедрами анатомії - цей предмет вважався обов'язковою умовою для художників. У 1725 р в Росії при Академії наук були відкриті малювальні класи, в яких як обов'язковий предмет вивчалася пластична анатомія. Надалі в Петербурзькій Академії мистецтв, заснованої в 1747 р, пластична анатомія теж вивчалася як обов'язковий і один з основних предметів. Деякий час в малювальних класах і в Академії мистецтв учні користувалися перекладними



вельми недосконалими посібниками. Пізніше художник А. П. Лосенко, який викладав в Академії мистецтв, - творець школи російського реалістичного малюнка, засновану на принципі об'ємного малювання з використанням анатомії, перспективи і пропорцій, становить і видає перше російське керівництво з пластичної анатомії.

Отже, медичні науки, зокрема пластична анатомія, фізіологія завжди були потрібні митцям для створення ідеальних форм людського тіла. Художники всіх часів прагнули всіма можливими способами здобути якомога більше знань в пластичній анатомії. Сьогодні, щоб вивчити будову тіла не потрібно робити розтини трупів. Пластичну анатомію можна вивчити з електронних джерел, є багато підручників з анатомії складених спеціально для художників, в яких описуються всі тонкощі зображення.

Иванова О.С., 4 курс, специализация «Графический дизайн»

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

В. ЕРМИЛОВ — ОСНОВАТЕЛЬ КОНСТРУКТИВИЗМА В ХАРЬКОВЕ

Творческое восприятие мира трудно поместить в какие-то рамки, ведь художнику нужен огромный простор для воплощения идей, которые зачастую не вписываются в определенную программу. Поэтому особенно трагическими являются отношения тоталитарной системы и творческого человека. Яркий талант и самобытность игнорируется. Примером тому и является Василий Дмитриевич Ермилов. Задачей данной статьи является рассмотрение личности В. Ермилова и его вклада в развитие дизайна.

У многих отечественных и зарубежных дизайнеров и ценителей современного искусства Ермилов вызывает несомненный восторг и уважение. Ведь именно наш соотечественник по праву считается предшественником минимализма и концептуализма второй половины XX века. Многие искусствоведы Европы называют Василия Ермилова одним из лучших дизайнеров своего поколения. «Шедевром Ермилова в жанре «ню» является коллаж из двух частей «На пляже. Утро. Вечер. 1936». Сегменты и полосы (желтые, оранжевые, голубые и фиолетовые) — это абстрактный пейзаж, это небо и песок. И в этот абстрактный порядок включается абсолютная конкретность: фотография обнаженных женщин, лежащих ничком на нудистском пляже. Позировали Ермилову при фотосъемке жены харьковских художников Седяра, Падалки, Шапошникова и самого Ермилова. В левой части («Утро») цвета изобилуют утренней свежестью, и полоса с женщинами поднимается вверх. А в правой («Вечер») цвета становятся отяжелевшими, а изображения женщин опускаются вниз, словно вслед за солнцем», — считает искусствовед Д. Горбачев [4].

Василий Дмитриевич — основатель конструктивизма в Харькове. Искусство Ермилова лаконично, так что его можно назвать одним из предшественников минимализма и концептуализма. Ермилов творил «бедное», то есть удивительно лаконичное искусство. Западный историк пошутил: «Для полноценной композиции Ермилову нужны две палочки, а Лисицкому минимум три» [2]. Искусной техникой полирования, шлифования, присыпки,

противопоставлением овальных и угловатых плоскостей, безупречным пропорциональным порядком он добивался в своих работах высокого композиционно-ритмического эффекта. Имея большой художественный опыт, Ермилов много сил посвятил педагогической работе в Харьковском художественном техникуме, который со временем был преобразован в Харьковский художественно-промышленный институт, а ныне — Харьковскую государственную академию дизайна и искусств.

Человечество не стояло на месте, оно поступательно двигалось вперед, и так же развивались таланты своего времени. Василий Ермилов обладал необычным талантом. Можно даже сказать, необычайным, ведь этот художник-конструктивист, несмотря на тоталитарный режим и «требования времени», смог сделать художественную революцию. В свое время его линии и формы были на обложках изданий, плакатах, витринах, трибунах и театральной сцене. В 1961 году Ермилов взялся за проектирование памятника Ленину, который должен был быть установлен на главной площади Харькова — Площади Свободы. Он не был фанатом идеологии Ленина и Сталина, — для него это был просто материал, с которым можно работать. Но в результате проект Василия Дмитриевича не утвердили. В 1962 году состоялась первая и последняя персональная выставка мастера, посвященная 50-летию его деятельности. Отличительной является изготовленная Ермиловым обложка каталога, на которой на украинском языке значилось имя-фамилия художника и был помещен декоративный украинский орнамент. В подобной стилистике были разрисованы стены в его квартире и выполнена роспись агитпоезда «Красная Украина» (1921), вагоны которого напоминали, по выражению Бориса Косарева, древние свадебные украинские сундуки. В духе старинной украинской живописи и гравюры были выполнены росписи Центрального гарнизонного клуба в Харькове (1920) [5].

В 1960-х в Ермилове, после всех преследований и запретов, вновь вспыхнул новаторский дух, который поманил его в нечто неизвестное в истории искусства. Но картин такого рода он успел создать немного. Примером тому могут служить картины «Пирамиды» и «Натюрморт с кактусом и гвоздями». В 1960-х Ермилов вошел в резонанс с мировыми тенденциями. Можно сказать, что даже в современном мире работы Василия Ермилова не теряют актуальности, — его идеями и образами вдохновляются современные дизайнеры. Харьковский художник-конструктивист так много сделал для искусства и дизайна, что и по сей день искусствоведы и простые ценители его таланта пытаются постичь все величие его произведений.

Литература

1. Самчук Т. Василий Ермилов: художник и система: [Электронный ресурс] / Тарас Самчук. – Электр.дан. – Режим доступа: <http://incognita.day.kiev.ua/vasil-yermilov-mitecz-i-sistema.html>, свободный. – Загол. с экрана. – Яз. рус.
2. Выставочный проект «Василий Ермилов. Ретроспектива»: [Электронный ресурс]. – Электр. дан. – Режим доступа: Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки., свободный. – Загол. с экрана. – Яз. рус.
3. Горбачов Д. Мои встречи с гением дизайна: [Электронный ресурс] / Дмитрий Горбачов. – Электр. дан. – Режим доступа: <http://artukraine.com.ua/a/moi-vstrechi-s-geniem-dizayna/#.WRMGJe7yhHg>, свободный. – Загол. с экрана. – Яз. рус.

4. Харьковский гений дизайна Василий Ермилов и его признание: [Электронный ресурс]. – Электр. дан. Режим доступа: <https://mykharkov.info/kultura/harkovskij-genij-dizajna-vasilij-ermilov-i-ego-priznanie-26597.html>, свободный. – Загол. с экрана. – Яз. рус.
5. Василий Ермилов (1894-1967): [Электронный ресурс]. – Электр.дан. – Режим доступа: <http://www.web-gallery.org/Yermilov/Bio-ru.htm>, свободный. – Загол. с экрана. – Яз. рус., укр.

Ильчаков Д.А., 1 курс, спец. «ПД»

Руководитель: Дерезус Ф.Н., преподаватель каф. живописи

АМАДЕО МОДИЛЬЯНИ

Амадео Модильяни родился в маленьком итальянском городе Ливорно, недалеко от Пизы. Сразу после его рождения, отец — Фламиньо Модильяни, который занимался продажей угля и дерева, обанкротился, поэтому с детства маленький и красивый мальчик, у которого была тяга к рисованию — жил в нищете.

Рисовать Амадео учился в Ливорно, потом во Флоренции и в Венецианском институте искусств, который, как говорил сам Модильяни, он очень полюбил. Модильяни не очень любил ходить в художественные школы, поэтому зачастую рисовал в кофейнях.

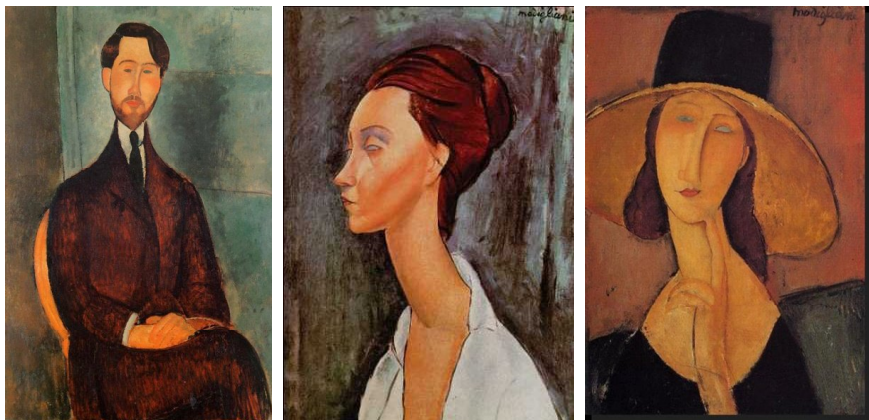


В возрасте 22 лет, художник переезжает в Париж, где очень много работает. Он говорил, что он не счастлив в Париже, но работать может только здесь. Модильяни начал развиваться и искать свой собственный стиль, он оказался под влиянием кубистов, фовистов и различных художников, таких как П. Сезанн, Тулуз-Лотрек и П. Пикассо. И Модильяни находит свой язык, с помощью которого он и будет выражаться в дальнейшем. Хоть стиль Модильяни и называют чем-то средним между фовизмом, кубизмом и экспрессионизмом, все равно он выработал свой личный стиль, который невозможно спутать с кем-то другим. Для него характерна богатая и плотная цветовая палитра.

Также Модильяни познакомился с скульптором Константином Бранкузи, что положило начало его скульптурному творчеству. Амадео делал скульптуры женских голов в африканском стиле. Но работы художника не вызывали восторга у зрителей, а наоборот — недоумение. Поэтому художник утопил несколько скульптур где-то в Париже.

У Модильяни был сложный характер и зачастую он был очень груб с коллегиями и покупателями, которых и так почти не было, ведь все были в недоумении и задавали одни и те же вопросы: «Почему глаза без зрачков? Почему такие вытянутые шеи?»

Вместе с началом Первой Мировой Войны все друзья Модильяни покидают Париж, а Модильяни в это время настигает нищета и безработица. В этот период он знакомится со своими будущими приятелями: Пикассо, Хаимом Сутиным и Морисом Утрилло.



Леопольд Зборовский

Портрет Люнии Чеховской

Портрет Жанны Эбютерн

Так же его замечает Леопольд Зборовский, который очень ценит работы творца и помогает ему с деньгами. Чуть позже Амадео или Моды, как его называли друзья и приятели, возвращается к живописи и в этот период делает свои самые значимые работы. Под влиянием кубистов и волной итальянской простоты, хлынувшей на художника, он создает работы, в которых видна простота, классичность и лаконичность, которые переплетаются с уникальными графическими и цветовыми ритмами.

В 1917 году очень больной Модильяни (с самого детства у него были проблемы с легкими), вечно пьющий и буянящий, встречает Жанну Эбютерн, которая становится его спутницей в оставшийся период жизни. Леопольд Зборовский оплатил им и их годовалому ребенку отдых на Лазурном берегу, где маэстро продолжал работать. Жанна была одной из немногих, кто понимал творчество Моды. Но их счастье не было долгим, вскоре, после возвращения в Париж, он умирает от туберкулезного менингита. На следующий день беременная Жанна накладывает на себя руки, выбросившись в окно. Маленькая дочь остается сиротой, ее берет на воспитание мать Модильяни. Новость про смерть Амадео и Жанны быстро разлетелась по Парижу и почти сразу работы мастера начали расти в цене и продаваться. Амадео Модильяни и Жанна Эбютерн похоронены на кладбище Пер Лашез в Париже.

Исаева А.М., 3 курс, спец. «ДИ»

Руководитель : проф. Бондаренко В.В.

МУРАНСКОЕ СТЕКЛО В СОВРЕМЕННЫХ ИНТЕРЬЕРАХ

Муранское стекло стало настоящим явлением в современном дизайне, несмотря на то, что совсем недавно оно считалось устаревшим предметом декора. Сегодня воздушные цветные шедевры из стекла обязательно пленяют своей красотой и аутентичностью. Ни один предмет не повторяется, являясь уникальным в своем роде.

Можно в это не верить, но искусству Муранского стеклопроизводства почти девятьсот лет. За время, длиной почти в тысячелетие, технология изготовления культового стекла совершенно не изменилась. Но начало ему положили бедные венецианские служители монастыря, которые создавали особые сосуды для ликера. Их стараниями государственная казна постоянно пополнялась золотом, потому как необыкновенное стекло становилось все популярнее и ценилось очень высоко.

Тайна необыкновенной красоты муранского стекла поистине проста и гениальна одновременно, ведь заключается она в том, что предметы изготавливают исключительно вручную мастера-стеклодувы, которые задействуют свои легкие, чтобы наполнить сосуды живым мерцанием.

Разнообразие видов муранского стекла, так же как и техник его исполнения, весьма велико: мозаичное, авантюриновое, филигранное, прозрачное, молочно-матовое, халцедоновое и т. д.

В производстве муранского стекла основным инструментом является железная трубка, покрытая на треть деревом. С одного конца на трубке находится мундштук, на другом конце – выдувательная трубка грушевидной формы. Последняя окунается в расплавленную стеклянную массу, которая, в свою очередь, остается на конце в виде сгустка. Мастер тут же начинает дуть в мундштук, обхватывая деревянную часть обеими руками, — и горячий сгусток постепенно превращается в сосуд определенной формы и размера.

Предметами, произведенными из тончайшего муранского стекла, могут быть чаши, блюда, бокалы, вазы, статуэтки, абстрактные фигуры, плафоны и абажуры ламп и торшеров. Но самым популярным применением муранского стекла было и остается изготовление люстр и светильников. Причудливые формы стекла и удивительное преломление света позволяют создать не только красивый предмет интерьера, но и необычное освещение. На наш взгляд, такую люстру хорошо использовать, если мы хотим привлечь внимание к интересному потолку или просто нужно определить предмет который стал бы акцентом.

Кроме традиционных ваз для цветов,



из муранского стекла изготавливают также множество декоративных сосудов: композиция из таких бутылочек украсит любой интерьер.

Разнообразие форм и расцветок муранского стекла нет конца: от выпуклых невесомых ваз и высоких изящных сосудов до затейливой формы символических фигур животных, птиц, рыб и растений.

Изделия из муранского стекла выглядят хрупкими и изящными, именно это позволяет дизайнерам использовать их в элегантных интерьерных решениях. А для любителей смелых и ярких интерьеров всегда можно подобрать изделия более причудливых форм и расцветок. Именно это многообразие делает их универсальными.

В нашем XXI веке муранское стекло представляет собой фантастической красоты произведения искусства и уникальные аксессуары для дома. Оно таит в себе атмосферу вечного праздника. В современном интерьере предметы, изготовленные волшебниками из Мурано, выглядят посланцами далеких времен, доносящими до нас тайны и очарование прошлого.

Литература:

1. <http://homester.com.ua/decor/ideas/murano-glass>
2. <http://domik.ua/novosti/muranskoe-steklo>
3. <http://www.murano-club.biz>
4. <http://odomah.info/topics/muranskoe-steklo-v-interere>

Ісаєва А.М., 3 курс, спец. «ДІ»

Керівник: доцент Щербина Е. Б.

ЖИВОПИСНА СИМФОНІЯ КАНАДСЬКОГО УКРАЇНЦЯ



М. Левицький народився 14 жовтня 1913 року у Львові в сім'ї Миколи Левицького та Антоніни з дому Рушицької. У 1923–1931 роках навчався в Академічній гімназії у Львові, де захопився малюванням і мріяв про художні студії, оскільки мав вроджене відчуття ритму та гармонії. Відтак 1931 року вступив до відомої у Львові Мистецької школи Олекси Новаківського, де студіював протягом двох років. У 1933–1934 роках М. Левицький вивчав графіку в Академії красних мистецтв у Кракові Владислава Сковчиляса. Під час канікул об'їздив майже усі куточки Західної України, вивчаючи орнаментальні і колористичні особливості народного мистецтва кожної місцевості.

1935 року повернувся до Львова, працював ілюстратором книжок у видавництві «Батьківщина», звідки й почався його творчий шлях майстра гравюри. Згодом переїхав до Австрії й оселився в Інсбруку, де викладав рисунок в українській гімназії, виконував графічні роботи та малював олією, брав участь у численних виставках митців-емігрантів у Німеччині та Австрії.

З табору біженців в Австрії подружжя Левицьких емігрувало до Канади. У Вінніпезі Мирон де продовжив редакторсько-видавничу діяльність.

1952 року в родині Левицьких народився син Марко. Того ж таки року митець дістав замовлення на поліхромію церкви св. Петра і Павла в Етельберті (штат Манітоба), а 1954 року виконав розпис церкви Христа Царя

у Вінніпезі. Паралельно працював у портретному жанрі живопису, не зраджуючи своєму постімпресіоністичному стилю з додаванням нових елементів.

Невдовзі, шукаючи кращих умов для розвитку мистецької творчості, М.Левицький із родиною переїхав у Торонто.

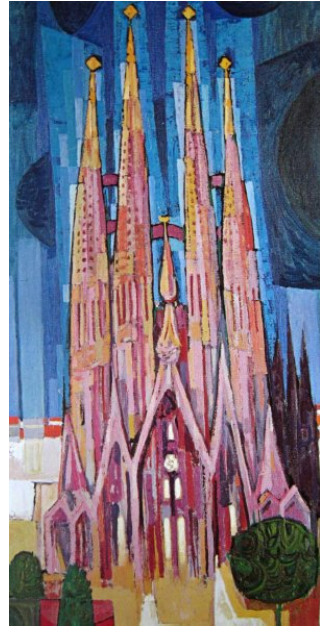
Незабутні західноєвропейські міста, метрополії Індії, лісисті пейзажі Канади й Америки, екзотичні закутки Австралії, убогі поселення Мексики — місця, в яких жив і працював під час численних подорожей у справах кіностудії. Враження від цих мандрівок пізніше лягали на його полотно.

1956 року тимчасово оселився у Парижі — ці два роки життя стали визначальними для формування модерного стилю М.Левицького, в якому домінували кольорові геометричні площини. За словами літературознавця і письменника Марка Роберта Стеха, «Париж став для нього сприятливим середовищем для спроби вписатися у позанациональний культурний контекст, і атмосфера міста, мов каталізатор, допомогла перетопити завчені засоби традиційного мистецтва на самотній модерний стиль».

А 1958 року в Galerie Rog Valmar у Парижі відбулася перша самостійна виставка М.Левицького, яку прихильно оцінили французькі критики.

Картини Левицького вирізняються багатоголовою теплою палітрою кольорів, лінійною стилістикою форм, певною абстрактністю, широтою жанрового діапазону. У творчому доробку митця велика кількість ескісів, понад 300 ілюстрацій до книжок і часописів у притаманному лише йому графічному стилі, сотні олійних картин (портрети, урбаністичні пейзажі та красиви), дереворитів, ікон і фресок. Після двох дуже успішних років у Парижі Мирон Лев повернувся до Торонто і став своєрідним відкриттям 1960-х рр.: у той час, коли Канада намагалася відійти від традиційних мистецьких форм і перебувала в полоні абстрактного експресіонізму, в центрі його творчості перебувала жінка. Жіночі портрети подавав настільки оригінально, що викликав щире захоплення канадських мистецьких критиків, а провідні французькі називали його блискучим колористом.

1991 року М.Левицький разом із дружиною відвідав Україну, виставлявся у Києві і Львові. До останніх років життя митець залишався активним і мав повно творчих задумів, але не всі вдалося реалізувати — відійшов у





вічність на 80-му році життя у Торонто, де й похований. Його син Марко Левицький донині є редактором канадської газети «Українські вісті».

За іронією долі, модерніст більшу частину свого життя провів на чужині, однак ніколи не забував рідного міста Лева.

Як і більшість колег-митців, що змушені були емігрувати після радянської окупації, митець своїми творчими здобутками намагався інтегрувати українське мистецтво у західноєвропейський культурний простір. Мирону Левицькому вдалося виробити власні виражальні засоби, що вирізняли його з-поміж інших художників, легку імпресіоністичну колористику, в якій домінування зеленого, червоного пом'якшується жовтим та жовтогарячим, однак найважливішу роль у його творчості все ж відіграла українська культурна традиція у всьому її розмаїтті.

Літератури:

1. Бібліотека українського мистецтва. <http://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/levitskiy-miron/>
2. Мирон Левицький з перспективи дев'яти десяти років. http://www.infoukes.com/newpathway/Page439_2003.htm
3. Сумівська енциклопедія <http://wiki.cym.org/wiki/index.php>
4. Перше екскурсійне бюро <http://primetour.ua/ru/company/culture-news/Natsionalniy-muzej-u-Lvovi-ochikue-popovnennya--120-kartin-iz-kolektsiyi-Mirona-Levitskogo.html>

Ісаєва А.М., 3 курс, спец. «ДІ»

Керівник: канд. мистецтвознавства, доц. Мархайчук Н.В.

ІМПРЕСІОНІЗМ ОЛЕКСАНДРА МУРАШКА

Одним з видатних художників, творчість якого зачинала культуру ХХ століття в Україні, був Олександр Мурашко. Його мистецтво народжувалося на зламі епох, коли розпадалися колишні естетичні ідеали, переосмислювалися погляди на світ та закони творчості.

Олександр Мурашко отримав початкову освіту у Києві, після чого навчався у Петербурзькій Академії мистецтв (1894-1900) у Іллі Рєпіна, а зго-



дом продовжив освіту в Парижі та Мюнхені. Там Мурашко поринув у вир європейського мистецького життя. Імпресіонізм змінив кольорове бачення світу молодого художника, посилив його інтерес до пленеру, Модерн же навчив його віртуозно володіти лінією, площинами кольорових мас. Він віднайшов свою міру умовності та реальності. Саме в Парижі, під впливом нових віянь Мурашко створив один з найефектніших своїх творів «Дівчина у червоному капелюсі» (1902—1903) і серію картин, у яких відобразив життя Парижа та парижан («Парижанка»,

«У кафе», «Паризьке кафе», «Біля кафе»).

Чутливий до змін часу, О.Мурашко критичному аналізу протиставив поетичний синтез, ілюзорності – образне узагальнення. Спираючись на засади вітчизняної реалістичної школи, творчо переробляючи сучасні йому мистецькі пошуки (зокрема світлопросторовість імпресіонізму, декоративність модерну) він виробив власну живописну систему, де загострене сприйняття краси і багатолікості природи співвідноситься з глибиною людських характерів і долі.

У творчості видатного українського живописця особливе місце займають численні, позначені психологічною виразністю портрети, що міцно визначили його творче обличчя як художника-портретиста.

Всією душею Мурашко любив Київ - «тут світло, тут сонце, тут чудо-ва природа, тут своя культура.» Художник багато сил віддав вихованню мистецької молоді - на посаді професора Української Академії Мистецтв.

Ще за життя роботи українського митця широко експонувалися за кордоном: в Берліні, Кельні, Дюссельдорфі, Будапешті, Римі, Відні, Амстердамі. Зокрема у 1010 році приймав участь в XI Венеціанській Бієнале.

Життя Мурашки трагічно обірвалося. 1919 року його було вбито пострілом, що пролунав червневої ночі. З цього моменту розпочався час розправи з українською національною культурою.



«Дівчина у черв. шляпі»



«Благовіщення»



«Селянська родина»

Олександр Олександрович прожив яскраве життя. Він був близько знайомий з багатьма прогресивними людьми своєї епохи, і це наклало відбиток на всю його творчість, визначило погляди на мистецтво, скерувало громадську діяльність.

Література:

1. Україна Incognita - <http://incognita.day.kiev.ua/oleksandr-murashko.html>
2. Олександр Мурашко. Альбом. — Київ, Мистецтво, 1980.
3. Історія української культури, с. 644-645.

Ізотова Н., 3 курс, спец. «ГД»

Наук. керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М. І.

ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Сучасне мистецтво у цьому своєму нинішньому вигляді сформувалося на межі 1960–70-х років. Художні пошуки на той час можна охарактеризувати як пошук альтернатив модернізму (найчастіше це виливалося в заперечення через запровадження прямо протилежних модернізму принципів). Це виявилось у пошуках нових образів, нових засобів і матеріалів висловлювання, додематеріалізації об'єкта (перформанси й хеппенінги). Можна сміливо сказати, що відбувся зрушення від об'єкта до процесу.

Найпомітнішими явищами рубежу 60-х і 1970-х років може бути розвиток концептуального мистецтва і мінімалізму. У 1970-х помітно посилилася соціальна спрямованість арт-процеса і з погляду змісту (тим, подимаємих у творчості художниками), і складу: найпомітнішим явищем середини 70-х став фемінізм мистецтва, і навіть наростання активності етнічних меншин і соціальних груп.[2]. Кінець 70-х і 80-ті роки охарактеризувались «втомою» від концептуального мистецтва і мінімалізму і поверненням інтересу до зображальності, кольору й фігуративності (розквіт таких рухів як «Нові дикі»). На середину 80-х доводиться час піднесення рухів, активно використовують образи масової культури.[1]. Після оголошення в 1991 році незалежності України перед вітчизняним мистецтвом постало питання самоідентифікації, необхідності переказати сучасною мовою зміст власної культури, що тривалий час розвивалася в умовах ізоляції від міжнародного мейнстріму. Цей процес був започаткований ще в роки так званої «перебудови» (з 1985), коли на художню сцену вийшли молоді митці постмодерністського та неомодерністського спрямувань, стали відкриватися архіви, відбуватися презентації художників андеграунду та цілих напрямків, репресованих у 1930-х роках, зокрема українського авангарду та «бойчукізму»[3]. На початок 1990-х Україна вже мала не тільки інтенсивне художнє життя, позначене виступами численних груп та окремих художників, але й зародки альтернативної до державної мистецької інфраструктури – галереї, приватні колекції, сквоти, незалежні видання та арт-критика.[1]

Початок 2000-х років зазначено розчарування у можливостях технічних засобів для художніх практик. У цьому конструктивних філософських виправдань сучасного мистецтва 21 століття доки з'явилось. Деякі художники 2000-х вважають, що «сучасне мистецтво» стає інструментом влади «пост-

демократического» суспільства. Цей процес відбувається викликає ентузіазм якщо представники арт-системи, і песимізм художників [2].

В цей час українське мистецтво, що протягом першого десятиріччя української незалежності боролось за своє існування (в основному завдяки діяльності Центру сучасного мистецтва Дж. Сороса, 1993–2008), почало поступовий процес самоусвідомлення та музеєфікації. Передусім це відбулося завдяки ініціативі Віктора Пінчука, котрий заявив про намір створити Музей сучасного мистецтва. Ця ініціатива, підкріплена двома значними виставками – «Перша колекція» (2003) та «Прощавай, зброе!» (2004) так і не завершилася довгоочікуваною подією [3]. У другій половині 2000-х місію вписувати необхідні сторінки в історію українського мистецтва в умовах відсутності окремого музею сучасного мистецтва перейняв на себе Національний художній музей України, який відкрив двері для новітніх художніх практик, а також став поступово формувати колекцію актуального мистецтва, яке, починаючи від кінця 1980-х років, виявилось не представленим у цій найбільш репрезентативній збірці вітчизняного мистецтва [3].

Поступове подолання живописної обмеженості, яка була наслідком історично-культурного ізоляціонізму, пошук дієвих засобів здійснення критично-культурного аналізу, активне усвідомлення художніх традицій призвело до розширення сьогодні українського мистецтва в публічному і немистецькому просторі та посилення його соціальної дії. Для нього характерне усвідомлення своєї ролі як важливої комунікативної ланки, що вибудовує нові зв'язки про осмисленні історичної пам'яті, оточення, постколоніального та пострадянського досвіду в сьогоденні, служить важливим маркером соціальних зрушень та здатне конструювати громадську рефлексію [4].

Література:

1. Баршинова Оксана. З інтерв'ю з відомим куратором, арт-критиком Олександром Соловйовим, одним з ідеологів нового українського мистецтва другої половини 1980 – початку 1990-х років / Українська Нова хвиля. Каталог виставки в Національному художньому музеї України. – Київ, 2009. – С. 33.
2. Гундорова Тамара. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. – Київ, 2009. – С. 131.
3. Костянтин Акінш в каталозі виставки: Ангели над Україною. Сучасний український живопис. – Единбург, 1993. – С. 13- 20.
4. Галина Складенко про історію концептуалізму в Україні. В книзі: Сучасне мистецтво: Науковий збірник Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України. – Київ, 2010. – С.209- 230.

Кардаш С.І., 3 курсу, факультет Дизайн, спец. ГД

Наук. керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М. І.

УКРАЇНСЬКИЙ ФУТУРИЗМ

Футуризм це — мистецтво антигуманізму, яке має відбити настання часу техніки. Спрямування футуризму можна виразити трьома «М»: місто, машина, маса. Дві головні ознаки футуризму: по-перше, нове мистецтво зовсім не цікавиться людиною. Психологізм оголошується анархізмом. Психологізм — характерна риса міщанської літератури, яка вмирає. Якщо цікавить душа —

пізнай машину. По-друге, для цього мистецтва характерний виключний динамізм, опоетизування руху, швидкості, зорові пошуки засобів зображення руху. Зупинка є злом, отже — футуристи вживали такі принципи динамізації («прискорення») свого художнього тексту: тексти записувалися без розділових знаків, без великих і малих букв. На думку футуристів, найбільше перешкод для руху роблять прикметники й прийменники. На перший план висувається дієслово. [2, с.210]

Футуризм — це тотальне заперечення, у тім числі й естетства. Музикою міста вважався шум міста. Панувала поетизація потворного, антиестетизм: деякі футуристи, наприклад, видавали свої твори на шпалерах. До Першої світової війни футуризм в індустріально відсталій Україні не мав сприятливого ґрунту. Перші спроби футуристичної поезії українською мовою зробив Василіск Гнедов. Але вже 1914 лідер українського футуризму Михайль Семенко видав збірку поезій «Дерзання» і «Кверофутуризм»; за роки революції він видав ще 8 збірок. Активний організатор, він був засновником низки українських футуристичних угруповань і журналів: «Флямінго» (1919 — 21), «Аспанфут» (1921 — 24) у Києві, а після переїзду до Харкова журнал «Нова генерація» (1928 — 30). Під тиском панівної комуністичної ідеології журнал змушений був стати бойовою трибуною «пролетарського мистецтва» й від деструкції перейти до пропаганди конструктивізму й супрематизму (низку статей надрукував у «Новій генерації» К. Малевич), а потім його зовсім заборонено. До «Нової генерації» належали, крім М. Семенка, поети Гео Шкурупій, Олекса Влизько, М. Скуба тощо, теоретик О. Полторацький.

У пік футуристичного руху — насамперед українського футуризму — у 20-ті роки ХХ століття можна відчуті більш виразний градус напруги, що стосується смерті мистецтва, ревізії та реставрації Великого культурного нарративу. У 1918 році з'являється «Присмерк Європи» О. Шпенглера, який привніс концепт циклічно-регресивного розвитку європейської цивілізації та який виявився підтвердженням поглядів футуристичного руху. Проблема розуміння науково-технічного прогресу, проблема фрейдизму, питання традиції, марксистський та ніцшеанський дискурси, межі мови — все це було плацдармом для впевненого відтворення нової людини, а значить і нового мистецтва. Новизна футуристичного мистецтва пропагувалася частіше радикально, щоб акцентувати увагу публіки на руйнуванні старого Великого мистецтва, саме тому більшість уникала цього явища — багатьом не подобалась домінуюча «нігілістична стихія» футуристичного руху. Поведінка футуристів була театралізована, скандалізована («порушники порядку!») й епатажна. Письмо зводилося до тотальної маніфестації та невгамовної редукції (чим простіше написано, тим краще). Одним із найбажаніших прагнень футуристів було звільнити слово від його семантичного референта, тобто виведення слова з-під влади мови. Щодо цього доречно згадати Р. Барта, який займає чималу роль у вивченні семіотики авангарду: «Повстання проти мови за допомогою самої мови невідворотно виливається у прагнення вивільнити «вторинну» мову, тобто глибинну, «анормальну» (непідкорену нормам) енергію слова; тому в спробах руйнування мови найчастіше є щось урочисте». Тобто за допомогою своєї стихійної боротьби проти мови, футу-

ризм породив зовсім інший мовний світ, створюючи нові принципи лексичного та жанрового новоутворення. [4, с.455].

Література:

1. Літературознавча енциклопедія у 2 томах. — 865 с.
2. Ільницький Олег. Український футуризм (1914 — 1930). Переклала з англійської Рая Тхорук. — Львів: Літопис, 2003. — 456 с.
3. Національна Академія Наук України - «Енциклопедія Українознавства» Перевидання: Київ, 1995 — 662 с.

Кисельов І.І., студент спец. «СМС»

ПЛАГІАТ ДЖЕФФА КУНСА АБО ЯК ШЕДЕВРИ НАБУВАЮТЬ ДРУГЕ ЖИТТЯ

Підозру в плагіаті викликала 14-метрова фігура балерини, встановлена в Нью-Йоркському Рокфеллер-центрі.

Вже не в перший раз сучасного митця Джеффа Кунса звинувачують у плагіаті, але це не заважає йому створювати нові шедеври. В інтерв'ю виданню Artnet Кунс розповідав, що прообразом масштабної скульптури у Рокфеллер-центрі стала створена ним у 2015 році фігурка балерини. За словами художника, при її створенні він надихався невеличкою скульптурою сидячої балерини, знайденої на початку століття «на російському заводі».[1] Але грузинський художник Ладо Почхуа в своєму фейсбуці звинуватив американського скульптора Джеффа Кунса в плагіаті фігури балерини, встановленої біля Рокфеллер-центру в Нью-Йорку. На його думку, Кунс повністю скопіював порцелянову статуетку української художниці Оксани Жнікруп. Вона виготовила 19-сантиметрову фігуру на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі, на якому працювала з 1955 по1987 роки.[2]

Декілька жартівливі та ексцентричні слова вимовив Український художник Олександр Ройтбурд з приводу плагіату Джеффа Кунса: «На відміну від шановного Ладо я не вважаю Кунса бездарним. І навіть радий що він так популяризує українське мистецтво. Сподіваюся, він вказав джерело? Якщо забув, то я порекомендував би державі Україна подати на нього в суд. Авторські права Оксани Жнікруп ще діють, у неї начебто є спадкоємці. Процес може бути гучним, як і саме безсмертне ім'я Кунса. І країні такий-сякий піар перепаде — Америка з подивом виявить, що у нас є не тільки війна і корупція, а й мистецтво» [3].



У сучасному мистецтві вже мабуть стерлась лінія плагиату, і кожен митець має у своїх роботах вітбитки або вплив «історії мистецтва». Джефф Кунс сворив гарну роботу у підтримку благодійної кампанії, але потрібно пам'ятати, за ким є первинність образу...

Список джерел:

1. [<https://news.artnet.com>] ; Sarah Cascone, May 11, 2017 ; «Jeff Koons Returns to Rockefeller Center With Inflated ‘Seated Ballerina’ Sculpture»
2. [<https://tjournal.ru>] ; 23 мая 2017, 14:26 Николай Чумаков; «Скульптора Джеффа Кунса обвинили в плагиате работы украинской художницы»
3. [<https://zefir.ua/art/30585-dzheffa-kunsa-obvinili-v-plagiате-rabo.html>] ; Арт23.05.2017. «Джеффа Кунса обвинили в плагиате работы украинской художницы»

Коваленко О.О., 4 курс, заочне відділення, спец. «Графічний дизайн»

Керівник: канд. мистецтвознавства, професор Світнєва Н.Ф.

СТИЛЬ АР ДЕКО АБО «БЕНКЕТ ПІД ЧАС ЧУМИ»

Стиль Ар Деко (з франц. Art Deco — «мистецтво прикрашати») зародився у Франції у 1925 році після проведення Паризької виставки декоративного мистецтва («Internationale des Arts Decoratifs Industriels et Modernes») та у досить короткий строк підкорив майже всю Європу й Америку. Іноді Ар Деко називають «бенкетом під час чуми», оскільки він усім своїм виявом ніби заперечував і відволікав від тої непевності, що панувала в Європі у міжвоєнні десятиліття. Це стиль торжества життя над хаосом і смертю. Історики мистецтва стверджують, що у ті роки у Франції «приглушено й активно у тому чи іншому вигляді розвилися ледь не всі міжнародні течії» [1, с. 136].

Три течії Ар Деко. Незважаючи на те, що офіційною батьківщиною стилю вважається Франція, експерти виділяють три течії Ар Деко у світі. Перша і основна — західноєвропейська, що зародилась саме у Франції; друга — східноєвропейська, котра була на службі у тоталітарних країнах, таких як Радянський Союз та Німеччина; третій варіант Ар Деко з'явився у США, куди він потрапив разом із митцями-емігрантами, які рятувалися від свавілля тоталітарних режимів, що набирали силу у Європі саме у це міжвоєнне двадцятиліття. Всі три гілки експерти схильні об'єднувати в один стиль через шерег подібних рис, котрі повторюються у всіх течіях. Однак у кожній із країн, куди просочився Ар Деко, він виконував абсолютно різну функцію, задану політичними чи то економічними віяннями.

Так, у Північній Америці, де саме у 30-ті роки ХХ століття через підвищення цін на землю та швидкий ріст будівництва, архітектори перебували у пошуках «економічних» рішень у проектуванні. Таким чином, американський Ар Деко реалізувався у проєктах готичних, пірамідальних хмарочосів. Звідти він дістав свою другу назву — «вертикальний стиль». До речі, американські хмарочоси ще інколи називають вертикальними вулицями — такими величезними вони здавалися американцям у першій половині ХХ століття. Прикладами реалізації Ар Деко у конкретних всесвітньо відомих американських архітектурних проєктах є Крайслер-білдинг та вежа Емпайр Стейт-білдинг.

Окрім того, в цьому ж стилі були оформлені інтер'єри у кількох десятках найвідоміших готелів на Мангеттені.

У свою чергу, радянський Ар Деко (друга назва — «сталінський ампір») прагнув підкреслити велич режиму під час возведення офіційних будівель, таких же масштабних і вражаючих, як і будівлі третього Риму. Приклад російського Ар Деко — Палац Рад у Москві. Подібний архітектурний підхід простежувався у той самий час і в гітлерівській Німеччині.

Цікаво, що Ар Деко не декларував себе як стиль протягом свого зародження і розквіту, а свою назву отримав лише у 1966 році. До того його називали по-різному: «джазовий модерн», «зігзаг модерн», «абстрактний модерн», «обтічний модерн». Останнім терміном найчастіше називали форми предметів декору та архітектури, що повторювали форми силуетів кораблів, літаків і автомобілів. Експерти вже постфактум, на підставі доволі розмитої картинки і набору багатьох рис звели Ар Деко у ранг стилю, тобто до логічного оформлення у стиль пройшло більше чверті століття. У своїй статті архітектор О. Ремізова пояснює це тим, що Ар Деко під час свого зародження та розвитку губився на фоні яскравого модернізму, російського конструктивізму, абстракціонізму початку ХХ віку, західного функціоналізму, а отже досить довго залишався непоміченим і неосмисленим. Лише після того, як з'явилися постмодерні погляди на історію, стиль почав привертати до себе увагу.

Ар Деко увібрив у себе щось від еkleктики, модерну та конструктивізму. Тому його риси від самого початку було важко вловити. Він проявився в архітектурі та дизайні, у живописі й декоративно-прикладному мистецтві. Ось таку характеристику Ар Деко дали на одному з модних українських сайтів: «стиль, що об'єднав у собі класичність, асиметричність і прямолінійність. У той же час він продовжує улюблені теми й мотиви модерну — звивисті лінії, незвичайне сполучення дорогих і екзотичних матеріалів, зображення фантастичних істот, форми хвиль, раковин, драконів і павичів, лебединих ший. Ар Деко називають одним з художніх стилів, що поєднує несподіване. Цей стиль заперечує аскетизм, далекий мінімалізму, він свідомо орієнтований у минуле, прагне до розкоші й найчастіше втілюється в сполученні екзотичного й примітивного мистецтва» [3]. Ар Деко — «глобальний стиль», що майже синхронно розвивався із неокласицизмом, котрий так само змагався за це звання і в певній мірі супроводжував усе ХХ століття, зникав, а потім знов з'являвся, починав швидко розвиватися, стаючи конкурентом для Ар Деко.

Як вже згадувалось вище, одна із властивих рис Ар Деко — абсорбція та переосмислення історичного досвіду та навколишньої дійсності. У 1922 році було розкрито гробницю фараона Тутанхамона, і це теж знайшло своє відображення у стилі. Тому саме єгипетські піраміди вважали за праобрази американських хмарочосів. Звільнення колоній теж не пройшло поза увагою дизайнерів, котрі почали активно застосовувати екзотичні породи деревини, шкіру африканських тварин тощо. Інші події, що вдихнули життя у стиль — гастролі Російського балету Сергія Дягилева з його яскравими костюмами та декораціями. Балет користувався особливою популярністю у Франції та Англії з початку ХХ століття до кінця двадцятих років. Покази модного одягу від Поля Пуаре також вплинули на розвиток Ар Деко як стилю.

Висновки. Стиль Ар Деко не вийшов із моди остаточно, не помер в кінці 1930-х, він повернувся у Європу в 1990-ті роки і став доволі популярним. Звичайно, митці і дизайнери інтер'єру внесли деякі зміни у прояви стилю, притаманні 20-м рокам минулого сторіччя. Якщо раніше основний акцент робився на функціональності, то сьогодні — на естетичній складовій. Але, як і майже століття тому, це стиль розкоші та багатства, що підкреслюється за рахунок використання дорогих матеріалів і їх якісної обробки.

Література:

1. Полевой В.М. Малая история искусств. Искусство XX века 1901-1945 / В.М. Полевой. – Москва: Искусство, 1991. – 136 с.
2. Ремизова Е.: Ар Деко или вперед в прошлое / Е. Ремизова // Традиції та новачії у вищій архітектурно-художній освіті / Збірка наукових праць. – Харків: ХХПІ. –1998, вип. 6. – с. 30-31.
3. Арт Деко: [Електронний ресурс] / Студія дизайну «Куб design» // 25.10.2010 р. – Режим доступу: kubdesign.io.ua/s98626/art_deko, вільний доступ.

Konyushenko Kate, a 3-rd year student of Environmental Design faculty
Scientific adviser: Kuznetsova V.M.

NEIGHBOURHOOD APPROACHES OF RESTORATION AND CONSERVATION OF ARTWORKS

Art is one of the backbones in the history of our society. People have expressed events, daily life, thoughts, feelings and religion through visual art. And it is through art that we can reflect on our past and have look at our future, or place ourselves in a world of vast beauty and peace. Yet this treasure to society is in danger of becoming “extinct.”

Art conservation is the act of maintaining the quality of an artist’s work. Restoring art is the process of refreshing the art to the original condition, or as close as possible. To tell the difference between the two, it helps to know what conservation and restoration mean. Restoration is the act of restoring; to restore something means to return it or bring it back to an initial state. Conservation is the act of conserving, which is protecting or preventing injury, decay, or loss. When trying to restore art, scientists clean, repair, and sometimes reconstruct the work. When trying to conserve art, scientists examine the art, document changes, perform minimal treatment, establish methods of preventive care, and establish the causes of deterioration.

Art restoration proves to be more of a challenge than preservation because when something is restored, conservators and restorers attempt to recreate what the artist who created the piece had intended. This is why art restoration is a controversial and heavily debated topic.

In the history of culture it is possible to find several types of the relation to past monuments. Sometimes works of antiquity were restored not as documents of history, but as carriers of relevance with urgent functions. It should be noted that the problem of preservation of monuments of the past in their original look is a specific problem of the European culture.

Thus, the modern concept of restoration can be divided into two types: restoration of authenticity of a monument; and a monument reconstruction as carrier

of urgent functions, observing its integrity. But there are cases when these two methods of restoration are applied at the same time.

The Saint Panteleymon's monastery in Odessa can be an example of such neighbourhood of approaches. It is culturally valuable both as architecture and painting: the cathedral is decorated inside with numerous murals of the beginning of the 19th century which were executed by the Athos masters.

The "global restoration" of monastery is carried out now. From blessing of the lord, along with updating of appearance of a cathedral and its interior, restoration and preservation of the separate murals which are historically valuable are taking place there.

The department of easel and monumental painting restoration of KSADA has been cooperating with the Saint Panteleymon's monastery in preservation of its authenticity for several years. During this time it was succeeded to restore a set of fine murals, conformable with initial ensemble of the temple.

Thus, restoration and conservation of artworks plays an important role in preservation and formation of culture. Modern understanding of values of a monument often introduces amendments and process of restoration borders on creation of new. But, fortunately, it does not influence safety on the monuments of art which are of cultural and historical value.

Конюшенко К.А., 3 курс, спец. «РСМЖ»

Керівник: доцент кафедри СГД Більдер Н.Т.

МЕТОДИКИ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНОГО МИСЛЕННЯ НА ПРИКЛАДІ СКЛАДАННЯ КАЗОК ЗА ТЕКСТОМ ДЖАННІ РАДАРІ «ГРАМАТИКА ФАНТАЗІЇ»

Діяльність студентів художньої академії, перш за все, орієнтована на створення нового – креативний процес, підґрунтям якого є вивчення дисциплін і творчий пошук. Це вимагає постійної роботи фантазії студентів, генерації нових ідей та незвичайних рішень. Отже, розвиток креативного мислення, безумовно, є актуальним питанням для студентів академії дизайну та мистецтв.

Мета роботи – виділення методик розвитку креативного мислення на прикладі складання казок з тексту Дж. Радарі «Грамматика фантазії».

Згідно з поставленою метою був проведений аналіз тексту за такими критеріями, як: застосовність інформації щодо специфіки художньої діяльності, методичність, інформативність стосовно віку і роду занять аудиторії; також було виділено авторські приклади застосування методик розвитку креативного мислення, наведено шляхи їх застосування в художній діяльності.

Перш ніж перейти безпосередньо до виділення методик, важливо зазначити про природу фантазії, яку автор пояснює через розкриття нових смислових можливостей слова у взаємодії з іншим завдяки «біному фантазії». «Надо, чтобы два слова разделяла известная дистанция, чтобы соседство их было сколько-нибудь необычным, - только тогда воображение будет вынуждено создать единое, в данном случае фантастическое, целое,

в котором оба чужеродных элемента могли бы сосуществовать.» [1, с. 12]. Схожу думку висловив А.Н. Лук в своїй книзі «Мислення та творчість»: «Для того чтобы возникла мысль, требуется активация по крайней мере двух моделей (*корреляторов того, что принято именовать формированием представления*)» [2, с. 11].

Методики розвитку креативного мислення основані на використанні «біному фантазії», який можна прямо чи опосередковано виділити в прикладах автора. В роботі представлено наступні методики і приклади їх застосування:

Перехід від звичного сприйняття предмету до його образу, запропонований автором у виді конструювання загадки. Для складання загадки про предмет необхідно пройти три стадії: відсторонення, асоціювання, використання метафори. Ця методика може бути застосована студентами в художній діяльності під час створення композиції. Вона допомагає побачити предмет з іншого ракурсу, застосувати його властивість чи характеристику в якості алегорії. Остання, в свою чергу, може стати сюжетом картини, скульптури, тощо [1, с. 24].

Формування нового образу шляхом надання звичайному предмету незвичних для нього властивостей, що описано у розділі «Скляна людина». Автор пропонує біном фантазії «скло - людина», в якому життя і побут людей змінюються згідно з властивостями скла. Аргументація на користь цієї методики наступна: «Я эти «качели» между реальностью и вымыслом считаю в высшей степени поучительными, более того, даже обязательными: переиначивая реальность, фундаментальнее ею овладеваешь.» [1, с. 44]. Так, зміна предмета сприяє зміні його оточення. Цей зв'язок важливий для художньої інтерпретації. Наприклад, «прозорі думки» скляної людини можуть бути сюжетом для плакату та, водночас, демонструвати саму суть думок.

Трансформація образу предмета шляхом додавання невластивих йому префіксів. Ця методика розроблена автором у вигляді гри, в якій новостворені слова ставали ключем для цікавої розповіді. ««Фантастический префикс» — частный случай «фантастического бинома»: один элемент — префикс — рождает новые образы, а второй — заурядное слово, которое за счет этого превращения облагораживается.» [1, с. 17]. Це один із варіантів роботи з образом предмету. Він розширює можливості уявлення, що, безперечно, є важливим для митця.

Перетворення сюжету шляхом втручання в заданий контекст стороннього предмету. Авторський приклад закладений у назві розділу – «Червона Шапочка на вертольоті», в якому до відомої казки додається невластивий контексту вертоліт і пропонується продовжити розповідь з урахуванням нового елемента [1, с. 28]. Вказана методика дозволяє «втручатись» незвичним речам у банальний сюжет, тим самим змінювати його зміст. Це може бути корисним для студентів у створенні абстрактних композицій, картин, плакатів, тощо.

Отже, ми бачимо, що суть перелічених методик зводиться до роботи з образом предмету: його трансформації, формуванні, зміні, тощо. Важливість цього процесу для художньої діяльності описано видатним

вченим Л.С. Виготським у його книзі «Психологія мистецтва»: «... основой художественного переживания становится образность... всякое художественное произведение может применяться в качестве сказуемого к новым, непознанным явлениям или идеям и апперципировать их, подобно тому как образ в слове помогает апперципировать новое значение. То, чего мы не в состоянии понять прямо, мы можем понять окольным путем, путем иносказания, и все психологическое действие художественного произведения без остатка может быть сведено на эту окольность пути» [3, с. 24-25].

Таким чином, в даній роботі проведено аналіз тексту за критеріями відповідно темі, виділено таке важливе поняття, як «біном фантазії» і його роль у мисленні та творчості, приведені методики розвитку креативного мислення та приклади їх застосування, актуальні для студентів художньої академії.

Література:

1. Родари Джанни. Грамматика фантазии / Джанни Родари; [пер. ситал. Ю.А.Добровольская]. – Москва. : Прогресс, 1978. – 99 с.
2. Лук А.Н. Мышление и творчество / Александр Наумович Лук. – Москва: Политиздат, 1976. – 144с.
3. Выготский Л.С. Психология творчества / Лев Семенович Выготский – Москва : Искусство, 1986. – 326 с.

Костяница О.И., 4 курс, заочное отделение, спец. «Графический дизайн»
Руководитель: канд. искусствоведения, профессор Сбитнева Н.Ф.

ТЕНДЕНЦИИ ГРАФИЧЕСКОГО ОФОРМЛЕНИЯ КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГР

Дизайн принимает множество форм в современной развитой сфере мультимедиа. В столь молодой индустрии развлечений, как компьютерные игры, можно четко проследить влияние и развитие графического дизайнера на качество и узнаваемость игрового продукта. В данной статье рассмотрено значение классических канонов графики в создании совершенно нового, и так быстро развивающегося направления — производства компьютерных игр.

Роль графического дизайнера в разработке видеоигр фундаментальна и обширна. В нее входят: разработка интерфейса, взаимодействующего с игроком; иллюстрирование и дизайн персонажей; создание мира с его визуальной атмосферой и уникальными уровнями; проектирование навигации, помогающей игрокам ориентироваться в мире; разработка графических элементов, таких как различные визуальные спецэффекты, которых в реальной жизни может и не существовать.

Согласно статье А. Ленского «Игры в космосе», самая первая компьютерная игра называлась «Spacewar» (1962 г.). За пару месяцев в свободное от работы время ее создали несколько программистов из Массачусетского технологического института. Группой руководили Стив Рассел и Мартин Гретц. Как и все первые игры, они создавались в узком кругу специалистов, без участия художников и дизайнеров. Соответственно, и круг ценителей этих игр был узок. Со временем разработчики осознали важность применения графического оформления и дизайна интерфейса и всего окружающего мира, что повлекло за собой качественные преобразования уровня продук-

та — возросла внешняя привлекательность, заинтересованность играми все большего количества пользователей, продаваемость компьютерных игр [2]. Следовательно, компьютерные игры перешли в разряд коммерческого продукта.

Большим прорывом в мире игр можно считать «Warcraft» (1994 г.) Использовалась простая графика с одним углом обзора, были добавлены тени, но самое важное — увеличилось расширение изображения. С наступлением 2004 года мир преодолевает очередную ступень в развитии компьютерных и видео игр. Это время можно считать началом появления современных игр. Благодаря широкому распространению сети Интернет появляется огромное количество MMORPG и MMOFPS. Должность графического дизайнера эволюционирует в новую профессию на рынке — UX/UI дизайнер. Такой специалист совмещает в себе знания графики, дизайна, а так же механики игры. От его опыта, умений и мастерства зависит львиная доля коммерческого успеха проекта. Но также меняется и схема работы — согласно данным Shmandercheizer, блогера интернет-журнала «LiveJournal», в ближайшие годы определенное влияние на индустрию игр будет продолжать оказывать краудсорсинг [5]. В узком смысле это открытое коллективное обсуждение способов решения технической или иной задачи, в широком смысле — существование обширного обсуждения самых разных нюансов игр, позволяющего «игроделам» ориентироваться в запросах пользователей и черпать новые идеи. И то, и другое — своего рода «мозговой штурм», позволяющий на порядок повысить скорость решения самых разных проблем.

Следовательно, давно известная профессия графического дизайнера находит свою нишу в игровой индустрии, и стремительно развивается в данном направлении в течение двух последних десятилетий. Таким образом, сфера развлечений превратилась в серьезную индустрию, развивающую современное общество, прогресс, интеллектуальный уровень (чувство прекрасного), потребность реализоваться в новой для себя профессии (UX/UI дизайнер). Это дает возможность прогнозировать успех и большое будущее ремеслу дизайнера.

Литература:

1. Веретельников Д. Методы уничтожения игровых интерфейсов: [Электронный ресурс] / Дмитрий Веретельников // Онлайн-журнал «VC.RU» 13 августа 2014 г., — Режим доступа: <https://vc.ru/p/kill-interface>, свободный доступ.
2. Ленский А. Игры в космосе: [Электронный ресурс] / Андрей Ленский. — Режим доступа: <http://www.lki.ru/text.php?id=3547>, свободный доступ.
3. Сегодня А. Что такое UX/UI дизайн на самом деле?: [Электронный ресурс] / Алексей Сегодня. — Режим доступа: <https://habrahabr.ru/post/321312>, свободный доступ.
4. Хорев Т. От лампочек до наших дней: история графики в играх: [Электронный ресурс] / Тимур Хорев // Онлайн-журнал «Лучшие компьютерные игры» №3(112), март 2011 г. — Режим доступа: <http://www.lki.ru/text.php?id=6269>, свободный доступ.
5. Shmandercheizer Games: Будущее компьютерных игр: [Электронный ресурс] / Shmandercheizer // Сайт «LiveJournal», — Режим доступа: <http://shmandercheizer.livejournal.com/50355.html>, свободный доступ.

Кравченко В.Ю., 2 курс, спец. «ГД»

Наук. керівник: Квітка О.Л.

КОНС'ЮМЕРИЗМ І РЕКЛАМА: ЛАНЦЮГИ СПОЖИВАЦТВА

Постановка проблеми. Людство все більше споживає, і потреби його вже давно переросли потреби особистості. Споживацтво як кінцева мета стало загальною нав'язливою ідеєю. Поняття «споживацтво» має на увазі, що люди — вже не соціум, що складається з індивідуумів, а «сіра маса», і що потрібно цій масі, — диктує реклама.

Останні дослідження. Поняття «конс'юмеризм» або «споживацтво» визначається словником Merriam-Webster як «теорія, яка стверджує, що збільшення споживання товарів економічно виправдано». Протиставляє цій теорії свою Стівен Хорвіц у статті «Конс'юмеризм – це кейнсіанство». Він стверджує: «Одна з найбільш згубних і поширених економічних помилок – це переконання в тому, що споживання – ключ до здорової економіки... Виробництво, не споживання, – джерело добробуту».

І споживанню, і споживацтву допомагає дизайн. Його основна ціль – продати продукт виробництва. Згідно з соціологічними дослідженнями близько 70-75% споживачів приймають остаточне рішення про придбання продукту, стоячи перед вітриною.

Метою дослідження є виявлення проблеми: чи існує дизайн тільки для споживацтва та з'ясування ланцюгів споживання.

Виклад основного матеріалу дослідження. Основну і, мабуть, найяскравішу роль в реалізації товару грає реклама. Реклама – це одяг, по якому зустрічають, і по якому проводжають. Та суспільство в рамках споживацтва встановило таку закономірність: споживання товарів не залежить від самого товару, а частіше від реклами, яка показує нам, що ми повинні мати. Тут накладаються два чинники – дизайн-продукт, і в загальному ажіотажі споживацтва вони перетворюються в нав'язливе бажання обладати гарною картинкою. «Реклама переконує нас в можливості [...] трансформації, показуючи нам людей, які нібито пройшли через неї і тепер викликають у нас заздрість» – говорить Бергер Джон у книзі «Мистецтво бачити». Про саме споживання речей говорить Жан Бодрійяр у своїй книзі «Суспільство споживання»: «Бодрійяр розглядає споживання як ланцюгову психологічну реакцію. Споживання предметів більше не пов'язане з їх сутністю – йдеться скоріше про відчужені знаки предметів, які існують лише у зв'язку один з одним. Надлишок предметів споживання вказує на «уявний» достаток, який автор протиставляє «справжньому» достатку» [1].

Існує ще один аспект – чим ця ж упаковка помітніша, тим зростає ймовірність того, що в наступний раз покупець знову купить продукт тієї ж фірми, того ж дизайну. І хто скаже, що в даному випадку грає роль саме товар?

Висновок. Отже, дизайн і реклама існують не тільки заради споживацтва, а і для розвитку товару і економічного добробуту. Проявляється певний споживчий ланцюг: вироблення товару — дизайн упаковки товару — дизайн реклами товару — продаж — купівля. У століття ажіотажу споживацтва ве-

лика роль відведена дизайну в цілому, людина купує краще розрекламовані речі, добрий продукт без реклами нікому не потрібен. І задача дизайнера показати його найліпшим для зору глядача вітрини.

Література:

1. Jean Baudrillard: La Société de consommation. Ses mythes, ses structures. Éditions Denoël, Paris 1970 [Електронний ресурс] / Інтернет-видання Вікіпедія — Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Сусільство_споживання#cite_note-2
2. Бергер Дж. Мистецтво бачити
3. Словник «Merriam-Webster»
4. Стівен Хорвіц у статті «Консьюмеризм - це кейнсіанство».

Кравченко Ю.В. З курс, спец. «МД»

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

УКРАЇНСЬКІ РОДИННІ ЗВИЧАЇ ТА ОБРЯДИ

Кожна нація, кожен народ, навіть кожна соціальна група має свої звичаї, що виробилися протягом багатьох століть і освячені віками. Але звичаї — це не відокремлене явище в житті народу, це — втілені в рухи і дію світовідчуття, світосприймання та взаємини між окремими людьми. А ці взаємини і світовідчуття безпосередньо впливають на духову культуру даного народу, що в свою чергу впливає на процес постановня народної творчості.

Саме тому народна творчість нерозривно зв'язана зі звичаями народу. Звичаї народу — це ті прикмети, по яких розпізнається народ не тільки в сучасному, а і в історичному минулому. Народні звичаї охоплюють усі ділянки громадського, родинного і суспільного життя. Звичаї — це ті неписані закони, якими керуються в найменших щоденних і найбільших всенародних справах.

Відповідно до циклічності процесу життєдіяльності людей склалися окремі типи свят та обрядів. Основних з них два: сімейні й календарні. Сімейна обрядовість освячувала перехідні або етапні моменти в житті людини, календарна ж — у житті природи або трудовій діяльності людей, котра, як правило, підпорядковувалася сільськогосподарському трудовому календарю. Кожне традиційне свято і кожний обряд тісно пов'язувалися з народними віруваннями та повір'ями.

Сімейні обряди та звичаї

Сімейна обрядовість становить систему свят, обрядів та ритуалів, якими відзначаються всі найважливіші життєві події людини від її народження до смерті; крім того, вони закріплюють про неї пам'ять і після смерті. У цьому плані сімейна обрядовість глибоко філософська, оскільки, встановлюючи духовний зв'язок між поколіннями, вона наповнює життя оптимістичним змістом.

- Родильні обряди: РОДИ, ІМ'ЯНАРЧЕННЯ, ПРОВІДУВАННЯ, ХРЕСТИНИ, ЗЛИВКИ, ПОСТРИЖИНИ.
- Весільні обряди. Весілля передували дошлюбні обряди, важливим компонентом яких була ритуалістика молодіжного спілкування. Українці кажуть: Як склався у людини шлюб, так піде і все її життя. Обряди: ДОШЛЮБНЕ СПІЛКУВАННЯ, СВАТАННЯ, УМОВИНИ, ЗАРУЧИНИ, БАРВІНКОВІ

ОБРЯДИ, ДІВИЧ-ВЕЧІР, ВЕСІЛЬНИЙ ПОЇЗД, БГАННЯ КОРОВАЮ, ВІНЧАННЯ, ПОКРИВАННЯ, ПОСАГ (придане), КОМОРА, КОЛАЧИНИ.

• Поховальні обряди: ПОХОРОН, ПОМИНКИ

У різних народів своя спадщина і звичаї, сформовані протягом століть або навіть тисячоліть. Звичаї — це обличчя народу, подивившись в яке ми відразу можемо дізнатися, що це за народ. Звичаї — це ті неписані правила, яким люди слідуєть повсякденно у своїх найменших домашніх турботах і найбільш важливій суспільній діяльності.

Старовинні звичаї — скарб українського народу та культури. Хоча всі ці рухи, обряди і слова, які складають народні звичаї, на перший погляд не мають ніякого значення в житті людини, але вони віють на серце кожного з нас чарами рідної стихії і є живущим бальзамом для душі, який наповнює її потужною силою.

Нині багато традиційних звичаїв поступово відходять у минуле, проте в сучасній обрядовості зберігаються окремі їх елементи, які використовують при святкуванні найпопулярніших народних свят.

Кравченко Ю.В., 3 курс, спец. «МД»

Наук. керівник: к.т.н., професор Бондарчук І.Г.

КОМП'ЮТЕР ТА ЗДОРОВ'Я

Для деяких людей бажання проводити час за комп'ютером стає настільки сильним, що починає заважати повсякденній діяльності, особистим і діловим відносинам. Така комп'ютерна залежність (вона ж інтернет-залежність) може призвести до різних довгострокових наслідків.

В останні роки ми зіткнулися з глобальною комп'ютеризацією всіх видів людської діяльності. ПК став нашим супутником на роботі і вдома. Не обходяться без комп'ютера і діти.

Фахівці стверджують, що ймовірність постраждати від даного захворювання є у всіх, хто присвячує відеоіграм і інтернет-розвагам більш 2-4 годин в день. Психологічна залежність від комп'ютера — це своєрідне рабство, людина перестає приділяти увагу соціальному спілкуванню, власному розвитку, не цікавиться романтичними і дружніми відносинами. Все, що йому важливо — пройти новий рівень, заробити віртуальні бонуси, стати кращим у грі, вивчити форуми.

Інтернет — це мережа, віртуальний світ зі своїми законами і своїм виміром часу, що має особливу привабливість. Користувач може настільки сильно захопитися мережею, що це неминуче призведе його самого до залежності.

Людям, які проживають все своє життя в інтернеті вкрай необхідна соціальна підтримка, так як вони відчують величезні труднощі зі спілкуванням, незадоволеність собою, в деяких випадках вкрай низьку самооцінку, закомплексованість, сором'язливість і цілий ряд інших різноманітних проблем подібного роду.

Фахівці зазначають, що комп'ютер може впливати на психіку. Останнім часом з'явився новий вид залежності — це інтернет-залежність, яка може проявлятися по-різному.

Найпоширеніший тип – це ігроманія. Завдяки новітнім спецефектам світ комп'ютерних ігор здається дуже реалістичним. Але це враження оманливе. Гравець весь свій вільний час проводить за комп'ютером, намагаючись підкорити всі нові рівні гри. І поступово інтерес до реального життя повністю втрачається.

Ще одна патологія – це нав'язливий серфінг по інтернету. У користувача виникає постійне бажання клікати по різних посиланнях, він переходить з однієї сторінки на іншу. Величезний обсяг непотрібної інформації стомлює і перевантажує мозок.

У деяких людей може виникнути навіть фінансова залежність від комп'ютера. В різних інтернет-магазинах покупцям пропонують товари з величезною знижкою. Поступово такий WEB-шопінг затягує, з'являється нав'язливе бажання купувати все нові непотрібні речі.

Причин відходу у віртуальний світ досить багато. Вони можуть бути всередині людини і без опору втягнути його в залежність. А можуть перебувати навколо нього і затягувати його в безодню віртуальності поступово. Головною «наживкою» будь-якого гаджета, підключеного до інтернету, є задоволення трьох важливих потреб людини:

1. Інформаційний голод.
2. Зарядка для мозку.
3. Потреба у спілкуванні.

Основні психологічні причини комп'ютерної залежності:

- Особистісні якості.
- Відхід від реальності.
- Самотність.
- Побічні ефекти виховання.

У 1996 році доктор Айвен Голдберг описав термін «інтернет-залежність, як непереможну тягу до використання інтернету.» Провісниками інтернет-залежності, згідно з дослідженнями Кімберлі Янг, є:

- нав'язливе прагнення постійно перевіряти електронну пошту;
- передчуття наступного сеансу он-лайн;
- збільшення часу, проведеного он-лайн;
- збільшення кількості грошей, що витрачаються он-лайн

Психологічні симптоми інтернет — залежних людей:

- відчуття гарного самопочуття, а іноді навіть ейфорії від присутності за комп'ютером;
- проблематичність, а в деяких випадках і неможливість перервати роботу;
- збільшення часу, проведеного за екраном монітора;
- неухвалене ставлення до сім'ї і друзям, що переходить у повне нехтування і байдужість;
- відчуття внутрішнього дискомфорту, порожнечі, депресії, роздратування, що з'являються в відсутність комп'ютера;
- почастішання брехні керівництву, педагогам і членам родини про свою діяльність;
- виникнення проблем з роботою чи навчанням.

Чому виникає залежність від комп'ютерних ігор? Ефекти наркотичних речовин і алкоголю в організмі вивчені досить добре. Того ж не можна

сказати про комп'ютерні ігри. Дещо відомо: наприклад, учені знають, що під час гри в головному мозку виділяється велика кількість речовини під назвою допамін. Однак, на думку дослідників, в ігromанії є щось більше, ніж просто біохімічні процеси в нервовій системі. Гра стає для залежної людини тим місцем, куди можна втекти від повсякденних проблем, де він відчуває себе комфортно. У реальному житті у нього може бути багато складнощів, а у віртуальному світі все добре. Людина намагається більше часу проводити там, де відчуває себе комфортно. Не всі комп'ютерні ігри мають однакову здатність викликати залежність. Найбільш небезпечні в цьому плані мережеві ігри в жанрі MMORPG – їх головна відмітна особливість в можливості взаємодії між великою кількістю гравців.

Чим небезпечна ігрова комп'ютерна залежність? Хвороблива пристрасть до комп'ютерних ігор може зруйнувати життя людини. Школяру, який по 4-5 годин на день проводить в улюбленій грі, колись виконувати домашні завдання, займатися хобі, спортом, спілкуватися з однолітками. На виході можна отримати, наприклад, 21-річного хлопця, психологічний розвиток якого знаходиться на рівні 12-ти років. Він не вміє спілкуватися з людьми, у нього немає друзів, відсутні багато важливі вміння і навички, необхідні дорослій людині. У дорослих людей залежність від комп'ютерних ігор може зруйнувати кар'єру, сімейні відносини. У 2016 році було проведено дослідження, під час якого вчені показали, що комп'ютерна ігromанія може призводити до таких наслідків, як депресія, підвищена тривожність, соціальна фобія (боязливість виконання громадських дій).

Підлітковий період збігається з закінченням початкової школи і може тривати до 8-9 класу. Завдання батьків – не втратити цей час, і уважно стежити за психологічними переформатуванням свого чада.

Втрата взаєморозуміння з дитиною може обернутися деструктивними наслідками:

- *Протест.* Підліток оберігає свою свободу, а всі повчання старшого покоління сприймає «на багнети»;
- *Емоції.* Дитина не досконала, і підвищені вимоги до його навчання і правильного виховання породжують у останнього негативні емоції;
- *Надмірна турбота.* Прагнення до особистісного розвитку заважає зайва турбота.

Підсумок – дитина втрачає надійний зв'язок з батьками, і починає шукати підтримку ззовні. І ось тут на перший план виходять віртуальні «групи смерті», які пропагують серед підлітків ідеї суїциду.

Постійний контакт з дитиною у підлітковому віці особливо важливий. Батько повинен чути і розуміти проблеми свого чада, підтримувати його і стати для нього міцною опорою. В іншому випадку – печаль, тривога і самотність, зможуть підштовхнути підлітка до суїциду.

Хоч проблема виникла відносно недавно, вже з'явилося кілька шокуючих випадків, які наочно показують її важливість. Факти про комп'ютерної залежності свідчать, що підлітки і дорослі можуть піти із-за цієї хвороби навіть на вбивство. Відомо що:

1. У Китаї заборонені ігри, де відбувається нанесення тілесних ушкоджень віртуальним героям, на думку фахівців це провокує зростання злочинів серед підлітків.

2. Американський підліток, який розстріляв вчителів і однокласників, був залежний від комп'ютера. Він не усвідомлював, що скоює вбивство в реальності.

Лікування комп'ютерної залежності у дітей та підлітків. Позбавлення дитини від нав'язливої тяги до комп'ютера — це тонка грань для батьків. Якщо серйозно обмежити дитину або підлітка в користуванні комп'ютером, це може спровокувати протест і дати абсолютно зворотний ефект. Але контролювати діяльність дитини за комп'ютером необхідно.

Якщо дитина або підліток демонструє ознаки комп'ютерної залежності, є кілька варіантів вирішення цієї проблеми: заохочення інших інтересів і соціальних заходів. Це можуть бути командні види спорту та клуби за інтересами. Моніторинг використання комп'ютера і обмеження часу, проведеного за ним. Бажано, щоб батьки пішли за прикладом дітей і користувалися комп'ютером, коли їм не може користуватися дитина. Можна встановити програми батьківського контролю, які ефективно виконують моніторинг шляхом обмеження текстових повідомлень і перегляду веб-сторінок в певний час доби. Спілкування з дитиною. Можливо, нав'язливе використання комп'ютера — ознака більш глибоких проблем.

У дитини можуть бути труднощі з навчанням або з однолітками, він може «піти» в Інтернет через нестачу батьківської уваги і т. д. Звернення за допомогою до авторитетної для дитини людини. Підлітки часто бунтують проти батьків, але якщо вони чують ту ж інформацію від іншого, шанованого ними особи, то можуть бути більш схильні до прислухання. Таким авторитетним джерелом може бути спортивний тренер, лікар, вчитель, друг сім'ї. Не потрібно боятися звернутися за допомогою до професійного психолога, якщо поведінка сина або дочки вселяє побоювання.

Лікування інтернет – залежності у дорослих. Когнітивно-поведінкова терапія стимулює людину змінити своє сприйняття до Інтернету і використання комп'ютера. Терапія також може допомогти пацієнту дізнатися здорові способи впоратися з руйнівними емоціями, такими, як стрес, тривога або депресія. Оскільки комп'ютерна залежність є відносно новим явищем, то знайти у реальному житті групи підтримки, подібні «анонімним алкоголікам» або «анонімним наркоманам» може бути нелегко. А ось в Інтернеті такі групи підтримки є. Однак застосовувати їх слід з обережністю. Там можуть підказати, як впоратися із залежністю родича або друга, але основну частину роботи доведеться виконати самому «пацієнту» і тим, хто перебуває з ним поруч.

Комп'ютерна залежність небезпечна, тому важливо відстежувати, чи не страждає від неї близькі та друзі, та й самоконтроль при використанні інтернету не стане зайвим. При виникненні підозри про наявність такої проблеми, негайно зверніться до психотерапевта. Позитивний ефект починає виявлятися відразу після першого сеансу лікування допомагає, але потрібно вчасно почати його.

Якими б ні були причини комп'ютерної залежності, допомогти впоратися з нею має найближче оточення. Але самим головним правилом, як впоратися із залежністю, є її визнання. Близьке оточення дитини або дорослого має показати йому, що він хворий, що у нього є проблеми, він повинен це зрозуміти, і лише тоді лікування буде адекватним, а результати видимими.

Література:

1. Москаленко Ст. Д. Залежність: сімейна хвороба, М. : PerSe : ПЕР СЭ, 2002.
2. Світ Корінн Зіскочити з гачка : Як позбутися від шкідливих звичок і пристрастей, Спб. та ін : Пітер, 1997.
3. Юсуф Ахмед Ібрагім Чатова я залежність як психосоціальна проблема, М., 1991.

Кравченко Ю.В., 3 курс, спец. «МД»

Наук. керівник: к.і.н., доцент Рогоза О.М.

ПОЛІТИЧНА СИМВОЛІКА В МУЛЬТИМЕДІА

У будь-якій сучасній політичній системі ЗМІ виконують ряд важливих функцій: інформаційну, соціальну, освітню, критики і контролю, артикуляції суспільних інтересів, конституювання та інтеграції політичних суб'єктів, мобілізаційну та інші. Роль мас-медіа є набагато важливішою у демократичній державі. Вони є невід'ємною складовою механізму функціонування демократії, її ціннісних засад. Нормативна модель сучасної демократії будується на фундаменті уявлень про громадянина як раціонально мислячої і відповідально діючої особистості, що свідомо і компетентно бере участь у прийнятті політичних рішень. В демократичній державі, де найважливіші рішення приймаються більшістю голосів, володіти такими якостями повинна не одна людина або привілейована меншість — еліта, а маси, стійка більшість населення, а домогтися ж компетентних політичних суджень більшості громадян без ЗМІ неможливо. Без радіо, телебачення, газет, журналів та інтернету навіть доволі освічена людина не зможе вірно орієнтуватися в складній мозаїці суперечливих політичних процесів, приймати відповідальні рішення. ЗМІ дозволяють їй вийти за вузький горизонт безпосереднього індивідуального досвіду, роблять досяжним весь світ політики.

У сучасному світі ЗМІ все більшою мірою виступають не лише необхідною передавальною ланкою у складному механізмі політики, але й її творцем. Цікаво, що гіпотетична можливість використання інформаційних продуктів з метою змінювати спосіб мислення і практичну поведінку людей відмічалася досить давно. Наприклад, в давньоісландському зводі законів було заборонено записувати і виконувати так звані *ніди* — певні тексти, які мали, на думку сучасників, магічну властивість вражати свідомість людини і видозмінювати її поведінку.

В індустріально розвинених країнах без доступу до ЗМІ, особливо електронних, фактично неможливо поява загальнонаціональних лідерів та існування впливової опозиції. Більше того, можливість вільного використання електронних мереж дозволяє навіть обходитися без лідерів: об'єднавчу роль виконують самі мережі. Так, до антиурядових заворушень, що охопили завдяки інтернету Єгипет 2011 року, призвела активність користувачів Twitter і Facebook. Там стали з'являтися групи та аккаунти, де користувачі самі по собі стали готувати мітинги проти керівництва країни. Жодної політичної сили, ніяких харизматичних лідерів за цим рухом не стояло, але незабаром понад 90 тисяч користувачів Facebook підтвердили свою участь у протестних

заходах. З Twitter і Facebook користувачі частково перейшли на використання інших мереж, а також мобільних додатків, СМС і мережових «дзеркал».

Наявність розвинутих, демократично організованих ЗМІ, котрі об'єктивно висвітлюють політичні події, — одна із найважливіших гарантій стабільності демократичної держави, ефективності управління суспільством. І, навпаки, невиконання ЗМІ своїх функцій у політичній системі здатне докорінно спотворити її цілі і цінності, порушити її ефективність і підірвати життєздатність, перетворити демократію в ілюзію, форму політичного панування правлячої еліти.

У сучасному суспільстві ЗМІ все більше виступають не лише необхідною передавальною ланкою у складі механізмів політики, але й її творцем.

Найбільш масовий і сильний політичний вплив на суспільство мають аудіовізуальні засоби масової інформації, насамперед телебачення. Останнім часом надзвичайно зросла роль інтернет-простору, мас-медіа якого навіть випереджають телебачення, а серед окремих вікових груп впевнено домінують.

Інтернет значно скоротив відстань між ЗМІ та споживачами. Аудиторія отримала можливість не тільки читати, але й оцінювати, коментувати, вказувати на помилки, пропонувати нові ідеї, врешті-решт, самостійно створювати контент. Інтернет аудиторія сама впливає на вид подання інформації в інтернеті. Зростання обсягів інтернет-комунікації в загальному комунікаційному міксі зв'язків з громадськістю, технічна та контентна конвергенція, які зумовлюють появу нових форм комунікації, які засновані на інтернет-комунікації, дозволяють зробити висновок: інтернет стає переважаючою комунікаційною системою зв'язку з громадськістю, отже, його характеристики та трансформації є для системи істотними. Класичні моделі зв'язків з громадськістю для опису комунікації в інтернеті непридатні, оскільки комунікаційний процес в Мережі відрізняється від офлайн-принципово. Запропонована автором модель інтернет-комунікації (мультисуб'єктна, MS-модель, 1.0), в число суб'єктів якої входить безпосередньо середовище, відображає принципові зміни традиційної структури. З розвитком технологій, появою новітніх форматів і моделей 2.0 відбувається кардинальна зміна комунікаційної парадигми: користувач з адресата комунікації перетворився в її адресанта, став суб'єктом інтернет-комунікації. Суб'єкт-суб'єктна модель комунікації (S2S-модель, 2.0), відображає висновок професійного комунікатора за рамки комунікаційної моделі. Стає очевидним, що активна взаємодія з аудиторією все більше впливає на популярність та конкурентоспроможність медіа.

ЗМІ забезпечують представникам різних суспільних груп можливість публічно виражати свої думки, знаходити та об'єднувати однодумців, чітко формулювати та представляти громадськості та державі свої інтереси. Без преси, телебачення, радіомовлення жоден громадянин не може правильно зорієнтуватися у політичних процесах, визначити свою політичну орієнтацію, приймати відповідальні рішення.

В умовах динамічної інформаційної революції відбувається закономірне зростання впливу засобів мультимедіа на політичний процес. Саме вони сьогодні формують громадську думку з найважливіших політичних проблем, активно беручи участь у політичній соціалізації мас. Разом з тим, розглядаю-

чи роль мультимедіа в політиці, не можна не помітити, що увага все більше переноситься зі змісту політичних повідомлень на вивчення того політичного ефекту, який вони викликають. Підвищена увага до політичного ефекту, який справляють ЗМІ, пріоритет ефекту над інформацією — найголовніша зміна, яка відбулася в політиці в епоху панування мас-медіа. Політичний ефект, в свою чергу, впливає на політичну ситуацію. Відтак контроль над каналами комунікацій стає все більш актуальною політичною метою, адже саме той, хто керує сьогодні засобами мультимедіа, може реально впливати на розвиток політичної ситуації. Преса, радіо, телебачення, і особливо інтернет є реальними інструментами сучасної політики, оскільки вони безперервно ведуть інтенсивну обробку громадської думки, використовуючи ефект «включеного спостереження».

Інтенсивність агітації, її форми та інші суттєві параметри різняться в залежності від конкретних завдань (наприклад, потрібно сприяти підтримці інноваційного політичного курсу уряду або необхідно забезпечувати проведення звичної для населення політичної лінії, перешкодити політичному курсу супротивника або ж зберегти лояльність до діючого режиму і т. д.). Виходячи з функціонального призначення і будується агітація. В результаті транслюються не всі компоненти ідеологічної системи, а лише ті, які безпосередньо стимулюють поведінкові реакції. З цієї причини основний ідейний матеріал, з яким «працює» агітація, зосереджений в основному в програмних документах партій і урядів, політичних вимогах та вимогах гаслах і закликах. Агітація поширює ті інформаційні продукти, в яких загальнополітичні ідеї і цінності, ідеали і принципи політичного руху або, умовно кажучи, соціальна філософія відповідних акторів виражена найбільш концентровано — в конкретних цілях, що поєднують базові політичні уявлення з вирішенням практичних завдань. І першим кроком такої агітації, своєрідним її атомом є політична символіка.

Політичні символи – умовні образи політичних ідеалів, важливий засіб їх пропаганди і утвердження, а також вираз прихильності їх носіїв до певної політичної позиції. Політична символіка — сукупність засобів, які надають політичному життю, політичній дії, різним формам матеріалізації політики підкреслено очевидний або прихований зміст, значення.

Політиці не просто притаманна символізація, політиці обов'язково потрібна символізація в цілях ефективного управління. Політичні комунікації завжди спрямовані на маси, а раз так, то вони неминуче обростають певним перебільшенням, гіперболізацією для більш результативного впливу на масову аудиторію. Якщо у випадку буденного спілкування у нас є якісь можливості індивідуального, особистісного впливу, то в політиці повинні бути прийоми масові, і один з них — це символізація. Символ легше сприймається, символ легше передається, символ завжди переможе.

Символ є таким важливим та ефективним засобом для політичної реклами через такі причини:

- по-перше, символ полегшено проходить крізь комунікативні мережі будь-якого вигляду, тому що він створювався спеціально для цих мереж та, з огляду на контекст, на час, на думки, що сформулювалися в суспільстві, на систему цінностей, прийняті саме цим суспільством, саме в цей час;

- по-друге, символ повинен зацікавлювати, щоб минути фільтр неуваги, фільтр недовіри, який існує в кожному із нас. Ми зайняті тим, що захищаємося всіма силами від нових повідомлень навколишнього середовища. Особливо це стосується людей, що живуть у великих містах, з великою метушнею та нескінченим потоком інформації, більша частина якої не зацікавлює, а просто проходить крізь вуха або очі;
- по-третє, символ має більше шансів зберегтися в довготривалій пам'яті. Ми не просто «проходимо» крізь нього поглядом, а реагуємо та запам'ятовуємо. Це особливо важливо у випадку реклами, коли людина отримує більше тисячі рекламних повідомлень на день, а запам'ятовує лише три або чотири з них. Це пов'язано з тим, що доволі складно увійти в символічну дійсність, тому що в ній діють свої закони, відмінні від дійсності реальної. Але якщо це вдається – успіх забезпечено.

Політична символіка — це свого роду торгова марка, об'єкт купівлі-продажу. Він складається з трьох обов'язкових компонентів: заклику (словесний символ при позиціонуванні бренда: «Народна партія – впевнено у майбутнє»); кавер-бренду (супроводжуюче тло: синьо-білі – кольори передвиборчої компанії Віктора Януковича) та візуал-бренду (символьна візуалізація: Блок Литвина – колосся пшениці, Блок Тимошенко — фігурка у формі серця).

На метарівні політичну символіку в контексті політичної психології можна визначити як специфічну мову в структурі масової свідомості, складовими елементами якого є сукупність виразних засобів, що надають політичному життю, політичній дії, різним формам матеріалізації політики явний, особливо очевидний, підкреслений або, навпаки, прихований сенс. Мова політичної символіки — це, по суті, трансформація сприйняття масовою свідомістю політичного простору історичної епохи, це соціальне за своєю природою почуття мови, що є результатом мовного і загально-соціального досвіду, переважно несвідомої оцінки його тенденцій. Символи складають основу політичних міфів, на яких базується будь-яка ідеологія. Засоби мультимедіа в будь-якому суспільстві за допомогою методів символізації і стерео типізації впроваджують у свідомість читачів, слухачів, глядачів різні міфи і ілюзії. Вдале породження символічної дійсності відбувається як за допомогою високого рівня професіоналізму, так і інтенсивної праці. Важливо враховувати й те, що люди забувають зміст політичної комунікації дуже швидко. Але в пам'яті довго триває враження, що залишилося від цього повідомлення. А все це знову лежить у межах професіоналізації з породження символів.

Політичні символи беруть участь у конструюванні політичних настроїв, будучи одним з найважливіших чинників, за допомогою яких електорат сприймає політичні події і процеси. З практичної точки зору, ефективне використання символів визначає успішність політичних кампаній тієї чи іншої політичної сили.

Політики — це теж символи, і вони мають ставати такими, щоб бути адекватно розшифрованими населенням. Політик працює в полі передбачуваності. Ми заздалегідь припускаємо вірогідні особливості його поведінки, його промов. Життя під світлом мас-медіа вимагає сильної символізації всієї його

діяльності і його самого. У подібних випадках створюється об'єкт, найбільш схвалюваний аудиторією, той, який найповніше відповідає уявленням аудиторії про ідеального президента, ідеального міністра, ідеального мера, ідеального депутата. Причому мова не йде про «любов до кандидата».

Політик як символ може бути представлений у двох площинах: метонімічній і метафоричній. У випадку метонімічних ми маємо перенесення значення, що йде за реальної, фізичної суміжності двох об'єктів. Тому тут політик як символ приєднується до символізації вищого порядку і переносить її на себе. Прикладом може служити участь політика у всіляких урочистих заходах, коли він опиняється на вістрі уваги як преси, так і аудиторії.

Так само активно цей шлях перенесення позитивної символізації використовується в рекламі, коли відомий спортсмен рекламує товар, переносячи на нього часточку своєї слави. І реклама, наприклад, вина, яка традиційно будується на відсиланні до старовини: старий замок, келихи при свічках і т. д. Тут вино приймає на себе символізм старовини. Метафоричний перенесення — це зближення змістовне, зближення фізично.

Сучасні дослідники політичної науки в наукових дослідженнях розглядають політичну символіку як засіб комунікації, елемент політичної культури, аналізують психологічну складову політичних символів, визначають їхній психологічний вплив на свідомість громадян, їхню ефективність.

Політичний вплив мультимедіа розрахований безпосередньо на свідомість і почуття людей. Розвиток мультимедіа прагне подавати широке розмаїття інформації та допомагає користувачам взаємодіяти і дослідити тему, доступну в зображенні, аудіо матеріалі, тексті, графічних символах, мультимплікації і відео на комп'ютері в нелінійному режимі, доступне за допомогою одного натискання клавіші.

Інтенсивний розвиток інформаційних технологій, створення комунікативних мереж, що охоплюють цілий світ і є доступними практично будь-якої миті, привели до перетворення суттєвої частки інформаційного обсягу, затребуваного споживачем, на віртуальний контент. Останній має свої особливості як стосовно подачі, так і стосовно сприйняття інформаційного продукту, тому їх слід враховувати, використовуючи віртуальний простір як поле для політичної діяльності.

Комп'ютерні мережі та розташований у них віртуальний інформаційний контент користуються увагою широких верств населення, і аудиторія постійно зростає, але очевидно, що найбільшу популярність він здобув серед людей переважно молодого віку. Саме цьому віковому сегменту властиве найбільш тривале і часте перебування в мережі. Відповідно, при розробці дизайну свого політичного контенту, слід орієнтуватися перш за все саме на цю вікову категорію, її смаки та уподобання.

Розробляючи дизайн політичної символіки, слід брати до уваги, що остання повинна не тільки мати високий ступінь розпізнавання, але й не нагадувати символіку або її окремих елементів інших політичних сил, уникати прямого наслідування, оскільки схожість може викликати як невдоволення власних послідовників (особливо, якщо погляди прихильників політичних сил діаметрально протилежні), так і звинувачення з боку

опонентів у намаганні використати чужі вдалі знахідки (тим більше, що їх захищено правом інтелектуальної власності). Разом з тим легкість оперування у віртуальному просторі вимагає постійного моніторингу використання власної політичної символіки, яка може застосовуватися у технологіях так званого «чорного піару», з метою провокацій або дискредитації політичної сили

Віртуальний контент може стати свого роду випробувальним майданчиком для нової політично символіки, перевірки її версій на впізнавання, схвалення чи відторгнення, з'ясування відповідності реакції цільової аудиторії попереднім розрахункам і своєчасного внесення відповідних коректив (у разі необхідності). Адже застосування невдалої або недостатньо ефективної символіки здатне викликати зайві витрати або навіть привести до деяких електоральних втрат.

Важливо, щоб сформована в останні роки державна концепція інформаційної безпеки вела до розширення інформаційного поля особистості, різних суспільних груп і організацій, а не до його обмеження, сприяла більш активному використанню сучасних світових інформаційних мереж.

В цілому ми бачимо досить серйозну увагу політиків до мас-медіа і мас-медіа до політики. При цьому владні структури, маючи перед собою сильну пресу, змушені серйозно працювати з нею. Розвиток відносин «суспільство — мультимедіа — влада» триває, і хто з учасників цих тристоронніх стосунків збереже самостійність, а хто стане знаряддям для іншого — покаже час.

Література:

1. Полянська В. Символічна політика як політична реальність: концептуальні засади дослідження // Людина і політика. – К., 2004. – №2. – С.83-88.
2. Шляхтун П.П. Політологія. – К., 2002.
3. Бебик В.М. Базові засади політології: історія, теорія, методологія, практика. – К., 2000.
4. Цуладзе А. Политическая мифология / Автандил Цуладзе. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – 394 с.

Кравченко Ю.В. З курс, спец. «МД»

Наук. керівник: доцент Щербина Е.Б.

УКРАЇНСЬКА МОВА — ЗОЛОТА СКАРБНИЦЯ ДУШІ НАРОДНОЇ

Немає потреби когось переконувати в тому, що кожен свідомий громадянин зобов'язаний вільно володіти державною мовою. Це — аксіома.

Справді, якими знаннями у житті насамперед оволодіває людина? Звичайно, мовою. Із самого малечку в словах рідної мови ми відкриваємо для себе великий і чарівний світ життя. Мова — безцінний скарб народу. Наша мова — це неповторна мова Шевченка і Франка, Лесі Українки і Коцюбинського, Тичини і Сосюри, Рильського і Малишка, Павличка і Костенко, сучасних представників красного письменства. Бути причетним до неї, володіти нею — велика честь, яку ми мусимо усвідомлювати і стверджувати від народження до останнього подиху.

Кожна мова світу утворилася на ґрунті певної прамови. Оскільки мови, які походять від однієї прамови, є спорідненими, то спорідненість мов і

стала основою найпоширенішою їх класифікацією – генеалогічною. Ця класифікація мов передбачає виокремлення мовних сімей – сукупності мов, основою яких є одна прामова. Мовну сім'ю поділяють на групи за ступенем спорідненості, в яких можуть розрізняти ще й підгрупи. Нині у світі існує більше 200 мовних сімей, кожна з яких включає від однієї мови до кількох сотень мов [2].

Мета: формувати потребу у вивченні рідної мови; усвідомити багатство української мови; правильно виражати свої думки; розвивати соціокультурні знання; розвивати творчі здібності.

Статус української мови:

- обов'язковий засіб спілкування у всіх публічних сферах;
- українська мова як державна є обов'язковим засобом спілкування на всій території України при здійсненні повноважень органами державної влади та органами місцевого самоврядування;
- володіння державною мовою є обов'язковою умовою для отримання громадянства України;
- в усіх навчальних закладах обов'язковою до вивчення є українська мова;
- володіння українською мовою є однією з обов'язкових умов для обіймання декількох державних посад (Президента, судді та судді Конституційного суду України).

Є дві основні класифікації мов: генеалогічна й типологічна.

За генеалогічною класифікацією українська мова належить до сім'ї індоєвропейської. Крім того, є угро-фінська, тюркська, іберійсько-кавказька, семіто-хамітська, монгольська, малайсько-полінезійська, китайська, тибетська та інші сім'ї мов. Окрему сім'ю становить японська мова.

До індоєвропейської сім'ї належить кілька груп мов: слов'янська, романська, германська, балтійська, кельтська, індійська, іранська, грецька, вірменська, албанська та ін.

Слов'янська група мов складається з трьох підгруп: східнослов'янської, західнослов'янської, південнослов'янської. До східнослов'янської підгрупи належать мови: українська, російська, білоруська; до західнослов'янської — польська, чеська, словацька, кашубська, верхньо- та нижньолужицька (Німеччина); до південнослов'янської — болгарська, сербохорватська, словенська, македонська, старослов'янська.

Усі слов'янські мови мають одне джерело: праслов'янську або спільнослов'янську основу, яка існувала у вигляді слов'янських племінних мов приблизно з середини III тисячоліття до н. е. і до V століття н. е. З перетворенням і формуванням слов'янських племен в окремі народності сформувалися й усі слов'янські мови. Процес цей був тривалим і неоднаковим для всіх народів. Кожна із слов'янських мов зберегла багато спільних рис, зокрема основні закономірності у фонетиці, граматиці, лексиці, але набула й своїх рис, мала свої тенденції розвитку, поповнила лексику, збагатила виражальні засоби [4].

Українська мова є спадкоємицею мов ще тих слов'янських племен, що населяли територію сучасної України, — полян, древлян, сіверян, тиверців, угличів та ін. Минули довгі історичні етапи формування регіональних мов-

них утворень, періоди інтеграції територіальних діалектів у живу давньоруську мову київського зразка, розквіту усно мовної та писемної культури Київської держави, доки витворилася давньоукраїнська літературна мова. Історія її формування та становлення охопила кілька віків і залишила нащадкам багато писемних пам'яток світського та релігійного характеру: літописи, повчання, сказання, «Слово...», збірники, проповіді, історичні повісті, вірші, драми, інтермедії, грамоти, міські ратушні книги, акти, універсали, послання, трактати, поезію та художню прозу.

За кількістю м'яких приголосних у фонологічній системі українська мова значно перевищує російську й польську.

В українській мові є багато давніх рис, які відділяють її від інших «східнослов'янських мов» та зближують із «західнослов'янськими».

На сучасному етапі у зв'язку з тим, що українська мова не мала змоги вільно розвиватися, назріли проблеми, без вирішення яких неможливий подальший повноцінний розвиток сучасної української літературної мови. Можна виділити такі найбільші проблеми української мови: правописна проблема, проблема формування функціональних стилів, проблема культури мови.

Правописна проблема пов'язана з тим, що чинний правопис 1946 року (хоча і дещо відредагований) має виразну орієнтацію на правописну систему російської мови, що позбавляє його українського національного духу. Недосконалість цього правопису була однією з причин низької правописної культури на Україні. Найгірше в ньому вирішено проблему написання слів іншомовного походження, зокрема географічних назв, особових найменувань людей, іншомовних термінів [3].

Проблема формування функціональних стилів. Повноцінне життя мови може бути забезпечене тільки тоді, коли вона буде обслуговувати всі сфери життя. Для цього мають бути сформовані численні “підмови”, кожна з яких уживає лише незначна частина мовців, об'єднаних спільною діяльністю (функціональні стилі мови).

На сьогодні в українській літературній мові маємо високорозвинений художній стиль, меншою мірою – публіцистичний і офіційно-діловий та науковий (у багатьох галузях знання). Тому зараз гостро стоїть питання сформувати українські галузеві термінології (де вони відсутні або дуже зрусифіковані) і виробити стилістику (усталені мовні звороти) і термінологію ділового стилю [1].

Проблема культури мови. Для того щоб повноцінно існувало і розвивалося наше суспільство не досить мати вироблену мову, треба, щоб вона функціонувала в усіх сферах життя, щоб всі громадяни української держави володіли високою культурою української мови. Це також сприяє загальному розвитку особистості – розвитку активності, ініціативності, здатності ефективно відстоювати особисті інтереси за допомогою слова.

Формування мовної культури є державною політикою усіх економічно розвинених країн.

Все вказує на те, що кошти, вкладені суспільством у розвиток культури мови, обернуться дивідендами у вигляді здобутків науково-технічного прогресу, зміцнення соціального і національного миру, підвищення культури і духовності народу, його освітнього рівня, морального та фізичного здоров'я,

матеріального добробуту. Отже, майбутнє за тією державою, яка дбає про високий рівень культури мови своїх громадян.

Мова – основа культури кожної нації, найбільший її скарб, і силою відібрати її в людини або народу — все одно, що відібрати усе минуле й сучасне, позбавляти людину й народ найприроднішого – життя [2].

Як не має права ніхто відбирати життя в людини, так не має права відбирати і мову, права користуватися рідним словом, розвивати й шліфувати її грані.

І той, хто намагається це робити, — стає на шлях найбільшого, наймерзеннішого злочину, антинародності, яку не можна пробачити, антигуманної дії, що її має карати рука народу ще рішучіше, як за вбивство одної людини, бо хто підіймає руку на мову, той прагне вбити народ з його тисячолітньою культурою .

Всілякий народ у багатонаціональному світі виявляє себе своєю самобутньою культурою, а вона може розвиватися тільки рідною мовою. Давність культури визначається давністю мови.

«Поки жива мова в устах народу, до того часу живий і народ. І нема насильства нестерпнішого, як те, що хоче відірвати в народі спадщину, створену незчисленими поколіннями його віджилих предків» Костянтин Ушинський.

Література:

5. Зубков М. Сучасна українська ділова мова –Харків: Торсінг, 2005. — 448с.
1. Ладоня І.О. Українська мова /навчальний посібник/ К.: Вища школа, 2001р. — 150с.
2. Шелехова Г.Т. Рідна мова /підручник/ К.: Школяр, 2001. — 255с.
3. Шевчук С. Українське ділове мовлення. — К.,2000.

Крот Т.С., 6 курс, спец. «Станковий живопис»

Керівник: канд. мист., доцент кафедри живопису Ковальова М.М.

ПРОБЛЕМА ПОБУДОВИ КОЛОРИТУ В ПОРТРЕТІ: ІСТОРІОГРАФІЯ

Суттєве значення для теорії, методології та практики образотворчого мистецтва мають питання колориту в портретному живопису, які з одного боку мають сформовану академічну основу, з іншого – багато в чому залежать від творчої індивідуальності та національних традицій. Специфіка теми зумовила необхідність розробки широкого кола літературних джерел. Для вирішення поставленої мети були використані праці з різних галузей гуманітарного знання: культурології, психології сприйняття, естетики, мистецтвознавства, які були систематизовані у три групи.

Велике значення для проблеми дослідження мають праці з теорії кольору і колориту, які ми віднесли до першої групи джерел: С. Алексєєв [1], М. Волков [7], І. Гете [9], В. Денисов [11], І. Іттен [14], Л. Миронова [18], А.Унковський [21], Г. Шегаль [22] та ін.

Дослідження Волкова «Колір у живопису» проблемі колориту, його ролі в побудові живописного ладу картини. Автор узагальнює і систематизує закономірності сприйняття і практичного застосування кольору в картині. А. Унковський, у своїй монографії «Живопис. Питання колориту», розглядає питання кольору, характеру його сприйняття в натурі і в зображенні та ін.

Особливий інтерес представляє робота Шегалє «Колорит у живопису», де автор піднімає найважливіші питання мальовничої майстерності і творчої практики, аналізує колорит художників різних епох. Методика аналітичного аналізу кольору, розроблена Іттенем у дослідженні «Мистецтво кольору», допомагає грамотно використовувати колірні сполучення. С. Алексєєв звертається до вивчення питань кольору і колориту, з'ясовує їх відмінність.

Дослідження, присвячені саме портретному малярству, ми віднесли до другої групи джерел. Так, в теоретичних дослідженнях простежується історія становлення та розвитку портрету (В. Ветцольд [5] та ін.); проаналізовані специфіка портрета як жанру образотворчого мистецтва, проблема схожості в портреті (М. Андронікова [3], Б. Віппер [6], В. Гращенков [10] та ін.); образність в портреті (А. Габричевський [8], В. Стасєвич [20] та ін.). В роботах показано, що виникнення портрета виступає як невіддільне явище, а необхідна для досягнення людиною навколишнього світу і самого себе, воно пов'язане з розвитком самосвідомості людини.

Відомі дослідники М. Алпатов [2], М. Андронікова [3], Л. Зінгер [13], Г. Єльшевська [12] зверталися до вивчення теоретичних проблем портрета в мистецтвознавчому аспекті. Історії розвитку уявлень про особистість людини в портреті присвячені праці Д. Сараб'янова [19], Т. Карпової [15] та ін. Дослідники прийшли до висновку, що портрет збирає, фокусує подання про видатні особистості свого часу і в них відбивається ідеал епохи.

У культурологічному аспекті особливу важливість для розкриття теми представляють роботи В. Бичкова [4], А. Лосєва [16], М. Марутаєва [17], в яких розкривається теоретичне розуміння портретного жанру як феномена культури. Ці праці ми віднесли до третьої групи джерел.

Науковець М. Марутаєв, розглядаючи еволюцію мистецтва в широкому культурологічному контексті, показує, що кожна епоха, починаючи від самих ранніх етапів розвитку культури, виділяє в образі людини певні якості, представляючи його в різних ціннісних системах і в різних іпостасях [17].

В цілому, незважаючи на появу низки значних досліджень, присвячених портретному жанру взагалі, і вивченню кольору в живопису окремо, методологічні засади колірної побудови живописного портрета залишаються недостатньо вивченими в наукових джерелах.

Література:

1. Алексєєв С. О колорите. – М.: «Изобраз. иск., 1974. – 176 с.
2. Алпатов М.В. Очерки по истории портрета. – М. –Л.: Искусство, 1937. – 60 с.
3. Андронікова М. Об искусстве портрета. – М.: Искусств, 1975. – 326 с.
4. Бычков В. Эстетика поздней античности. – М.: Наука, 1981. – 234с.
5. Ветцольд В. Искусство портрета. – М.: «Просвещение», 1908. –240 с.
6. Виппер Б.. Проблемы сходства в портрете. // Статьи об искусстве. М.: «Искусство», 1970. – С.342–351.
7. Волков Н. Цвет в живописи. – М.: «Искусство», 1965. – 208 с.
8. Габричевский А. Портрет как проблема изображения // Искусство портрета. – М.: ГАХН, 1928. – С. 110 –112.
9. Гете И. Учение о цвете. — М.: «Кругъ», 2012. – 464 с.
10. Гращенков В. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. В 2-х томах. –М.: Искусство, 1996. – 848 с.

11. Денисов В., Глазова М. Восприятие цвета. – М.: «Эксмо», 2008. – 171 с.
12. Ельшевская Г.В. Модель и образ: Концепция личности в русском и советском живописном портрете. – М.: Советский художник, 1986. – 216 с.
13. Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета. – М.: Изобраз. иск., 1986. – 328 с.
14. Иттен И. Искусство цвета / Пред. Л. Монаховой. – М.: Изд. Д. Аронов, 2001. – 96 с.
15. Карпова Т.Д. Смысл лица. – СПб.: Изд-во «Алетейя», 2000. – 224 с.
16. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. — М.: Искусство, 1976. – 235 с.
17. Марутаев М. А. О гармонии как закономерности // Принцип симметрии. – М., 1978. – 267 с.
18. Миронова Л. Цвет в изобразительном искусстве. – Мн.: «Беларусь», 2005. – 152 с.
19. Сарабянов Д.В. Русская живопись: Пробуждение памяти. – М.: Искусство, 1998. – 398 с.
20. Стаевич В. Искусство портрета. – М.: «Просвещение», 1972. – 80 с.
21. Унковский А. Живопись: Вопросы колорита. – М.: «Просвещение», 1980. – 145 с.
22. Шегаль Г. Колорит в живописи. – М.: «Искусство», 1957. – 110 с.

Кругляк-Дрига А.В., 4 курс, спец. «МЖ»

Наук. керівник: професор Бондарчук І.Г.

ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ЗА ПОРУШЕННЯ ВИМОГ З ОХОРОНИ ПРАЦІ

Дана тема «Відповідальність за порушення з охорони праці» актуальна тому що, життя і здоров'я людини становить благополуччя держави в цілому. Першочергова задача і держави, і роботодавця забезпечити охорону життя і здоров'я працівників.

Метою роботи є розгляд видів відповідальності за порушення норм і правил з охорони праці.

Законодавство про працю містить норми і вимоги по техніці безпеки і виробничій санітарії, норми, що регулюють робочий час і час відпочинку, звільнення та переведення на іншу роботу, норми праці по відношенню до жінок, молоді тощо. Дотримання встановлених норм і правил дуже важливо як для життя і здоров'я конкретного індивіда, так для населення в цілому.

Закон України «Про охорону праці» передбачає дисциплінарну, адміністративну, матеріальну і кримінальну відповідальність за порушення законодавчих та інших нормативних актів про охорону праці.

Дисциплінарна відповідальність. Працівники зобов'язані дотримуватися вимог з охорони праці, техніки безпеки і виробничій санітарії. Передбачає такі дисциплінарні стягнення: зауваження, догана, звільнення.

Адміністративна відповідальність. Настає за будь-яким зазіханням на загальні умови праці, крім випадків, де з одного боку, такі порушення не тягнуть за собою кримінальної відповідальності, з іншого - якщо відсутні підстави для звільнення від адміністративної відповідальності. До адміністративних правопорушень відносяться: порушення законодавчих та інших нормативних актів з охорони праці; створення перешкод для діяльності посадових осіб органів державного нагляду і представників професійних спілок.

Адміністративної відповідальність. Підлягають особи, які досягли на момент вчинення адміністративного правопорушення шістнадцятирічного віку.

Матеріальна відповідальність. За порушення законодавства про охорону праці складається у стягненні з них - повністю або частково - сум, виплачених підприємством працівникам, які постраждали від нещасних випадків і професійних захворювань.

Кримінальна відповідальність. Передбачається тільки для фізичних осіб (не тільки працівників підприємств, але і посадових осіб: для фахівців з охорони праці, для керівників і інших). Кримінальна відповідальність за порушення вимог є найсуворішою, може передбачати не тільки штрафи, але й позбавлення волі.

Людам властива спроба уникати встановлених норм, порушувати правила, які на перший погляд не мають серйозних наслідків. Але саме такі ситуації і призводять до травм, смерті та катастроф. Тому ряд законів, прописаний в Кодексі про охорону праці накладає деяке табу на порушення встановлених норм і правил. Таким чином, законодавець по відношенню до винних осіб, які порушили вимоги з охорони праці, не обмежується тільки дисциплінарної або матеріальної відповідальністю. У разі наявності в їх діях складу адміністративного правопорушення або злочину вони можуть бути залучені й до відповідальності - все залежить від тяжкості та характеру порушення.

Література:

1. Охорона праці (Законодавство. Організація роботи): Учеб. допомога. / За заг. ред. к.т.н., доц. І. П. Пістуна. — Львів: «Тріада плюс», 2010. — 648 с.

Кругляк-Дрига А., 4 курс, спец. «МЖ»

Науч. руководитель: доцент Галушко О.А.

ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ПУТИ ЕЁ ВОСПИТАНИЯ

Данная тема «Экологическая эстетика и пути её воспитания» актуальна потому что, воспитание экологической эстетики, умения любить и восхищаться природой, её дарами, прививает у человека уважение и бережное отношение к окружающей среде.

Целью работы является исследование путей воспитания экологической эстетики, его методов и средств посредством искусства.

Экологическая эстетика – относительно молодое направление в науке в нашем обществе. Эстетическое воспитание человека неразрывно связано с процессом познания. Сначала ему интересно увидеть красоту, затем понять, как она получилась. Всё это является формами познания мира. Кроме этого, экологическое воспитание также зависит и от искусства.

Современный этап развития экологического воспитания строится на принципах единства, исторической взаимосвязи природы и общества, социальной обусловленности отношений человека к природе и стремлении к гармонии этих отношений. На основе данных принципов определяется оптимальное воздействие человека на природу соответственно с её законами.

К факторам эстетического воспитания можно отнести общественное отношение, природу, образование, средства массовой информации, искусство,

художественную самодеятельность, эстетическую организацию пространственно-предметной среды. Целенаправленному и эффективному использованию воспитательного потенциала служат средства эстетического воспитания. В их качестве выступают семья, дошкольные учреждения, учебные заведения, производственные и военные коллективы, учреждения культуры, творческие союзы, научные учреждения в сфере культуры и искусства, общественные организации, учреждения сферы обслуживания, конкретная личность – воспитатель.

Сегодня эстетические аспекты окружающей природы, материальной культуры эффективно используются в процессе эстетического воспитания. В процессе воспитания возрастает роль искусства и литературы.

К методам эстетического воспитания относятся: метод непосредственного приобщения, метод целенаправленного влияния на оценку, метод пропаганды эстетико-культурных и искусствоведческих знаний, метод постепенного формирования из воспитуемого – воспитателя. [1]

Вопрос экологического воспитания только начинает свой путь развития в нашем обществе и находится в процессе становления. Чтобы данное воспитание возымело свои плоды, потребуются довольно длительное время. По итогам данной работы, можно сделать вывод, что эстетическое воспитание является неотъемлемой частью воспитания экологической культуры и экологической эстетики.

Литература:

1. Борисов Г.Е.: Искусство как средство эстетического развития учащихся. – М: Прометей, 1989. – 72 с.

Кругляк-Дрига А.В., 4 курс, спец. «МЖ»

Наук. руководитель: доцент Лигачёва А. А.

ВЗАИМОСВЯЗЬ ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО И МАТЕРИАЛЬНОГО В ИСКУССТВЕ НА ОСНОВЕ Г. ЗИММЕЛЯ «МИКЕЛАНДЖЕЛО»

В данной статье рассматривается выявление цельной картины взаимосвязей трансцендентного и материального на основе работы Георга Зиммеля «Микеланджело».

Актуальность работы определяется требованием времени современно-го мышления, бездуховностью, поэтому обращение к прошлому, к работам философов и социологов, которые осмысливают проблему взаимосвязи духовного и материального, даёт возможность вывести данную проблему на современный уровень.

Цель статьи рассмотреть взаимосвязь трансцендентного и материального на примере интерпретации данной проблемы Георгом Зиммелем.

Обратимся к работе Зиммеля [1]. Он рассматривает две составляющие – материальность и трансцендентность и утверждает, что постоянно меняющийся их дуализм составляет основу классического искусства. «Наше тело является полем брани, на котором обе силы – тело и душа встречаются друг друга, борются друг с другом и принуждают друг друга к компромиссам. Вот,

может быть, самый простой символ нашей жизни» — заключает Зиммель [1,с.412]. Зиммель считает, что постоянная внутренняя борьба духовного и телесного является тем самым стимулом, который способствует раскрытию творческого потенциала. Взяв за основу борьбу этих противоположностей, материальное и духовное, Зиммель рассматривает последовательно три периода развития в классическом искусстве – античность, средневековье и возрождение. Материальность, пластичность античности; отрицание материального и движение в сторону духовного в средневековье; и наконец, стремление объединить этих двух начал в эпоху Возрождения. Анализирую творчество художников Возрождения, Зиммель приходит к выводу, что только Микеланджело сумел преодолеть дуализм трансцендентного и материального в искусстве. Знаменитая фреска Микеланджело «Страшный суд» в алтарной стене Сикстинской капеллы является этому свидетельством. «Зиммель на примере творчества Микеланджело размышляет о глубинных проблемах человеческого бытия, рассматривая живопись, скульптуру, стихотворения художника. Зиммель утверждает, что в этих произведениях судьбы мира, жизни воплощаются в смыслах личности» [2,с.120]

Творчество художника является неотъемлемой частью его души, сознания и мировоззрения. Искусство — та тонкая грань между осязаемым, чувствами и их материальной интерпретации. Сюжет картины зачастую отобразает на подсознании состояние и предпочтения автора. Таким образом художник является той индивидуальностью, которая оказывает влияние на культурное формирование той или иной группы людей.

Рассмотрев материал, возникает возможность сделать вывод, что художник не только создаёт продукт, который влияет на культурное формирование общества, но и сам является продуктом своей среды. Мы можем наблюдать изменения соотношений духовного и материального в определённые периоды времени. Нашему миру характерен дуализм мировосприятия. «Подводя итог размышлениям Г.Зиммеля о взаимосвязи телесности и духовности, следует отметить, что он предлагает новый философско-социологический подход к анализу художественного произведения, который позволяет вскрыть более глубокий пласт творчества художника и его результатов» [2, с.123]. Рассмотрев работу Зиммеля, мы видим, что он приводит примеры из классического искусства, тогда когда Фуко основывает свою работу на «новом взгляде» автора. Не зависимо от времени, художник всегда будет вести внутреннюю борьбу природы и духа.

Литература:

1. Зиммель Георг Избранное. Философия культуры. т.1.- М: -1966. 670с.
2. Лигачева А.А. В поисках дискурса телесности: сравнительный анализ идей Георга Зиммеля и Мишеля Фуко /Вісник Харківського національного університету ім.В.Н.Каразіна.Серія «Соціологічні дослідження сучасного суспільства: методологія, теорія методи». Випуск 38. — Харків -2017. -с.120-125.

Кулагина А.С., 4 курс, специализация «Графический дизайн»
Руководитель: канд. искусствоведения, профессор Сбитнева Н.Ф.

СКЕТЧНОУТИНГ И ИНФОГРАФИКА КАК СПОСОБЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ИНФОРМАЦИИ

Мы живем в эпоху информационного общества, поэтому информация является сегодня главной ценностью. Общество «отвыкло» от длительных фильмов и литературы, в которую необходимо вникать. Поэтому память стала более избирательной и обрывочной. Люди в основном получают информацию некими импульсами, скачками и более нацелены воспринимать быстрее яркие образы, нежели целостную и наполненную смысловую нагрузку. Ориентируясь на такой тип восприятия, стала стремительно развиваться соответствующая область визуальной коммуникации.

Визуальная коммуникация — это передача информации в форме, которая может быть прочитана или просмотрена. Она включает в себя знаки, символы, типографику, рисунки, иллюстрации. Она полагается исключительно на визуализацию, отталкиваясь от идеи, что визуальное сообщение с текстом более эффективно в плане информирования, образования и убеждения людей [3]. Составляющими визуальной коммуникации являются инфографика и совсем недавно появившееся направление — скетчноутинг.

«В середине XX века изобразительная статистика переживала времена перехода от художественного метода, основанного на пиктографических изображениях, к автоматизированному процессу визуализации данных. Популярность исследований в области семиотики в 1950-60-х гг. привела к появлению новых тенденций представления информации — функциональных, геометрически точных, обладающих логикой» [1, с. 115].

«Но графическая статистика требовала собственной систематизации. Одним из первых к этому обратился французский картограф и теоретик семиотики Жак Бертен. В своей работе «Семиологии графики» он показал классификацию визуальных элементов для отображения данных, показал возможности графического изображения числовых и картографических данных» [3].

«Инфографика второй половины XX века в период господства международного типографического стиля показала переход от художественных образов в пиктограммах венского метода до сухой визуализации данных, которую сложно назвать инфографикой» [1, с. 158]. Теперь под этим термином чаще всего понимают графический дизайн в широком смысле, одновременно включающий в себя визуализацию данных, использование иллюстраций, подготовку текста и изображений. Вся эта информация складывается в цельный сюжет. Наравне с инфографикой появление такого направления как скетчноутинг помогает расширить сферу деятельности визуальной коммуникации.

Скетч — эскиз будущего рисунка. Без скетча иногда сложно сделать качественную визуализацию. Рукописный текст, схемы, рисунки, условные обозначения из простейших фигур, рамки и стрелки, — все это помогает быстро и точно «законспектировать» любой материал. Этими особенностями также обладает и инфографика, которая не терпит переизбытка и загромож-

денности элементов. Можно сказать, что с удачного и обдуманного скетча начинается та самая визуализация, которая может вылиться в хорошую инфографику.

По мнению Майкла Роуди, скетчноутинг возник как способ замены скучных конспектов быстрыми смысловыми зарисовками. В процессе работы появляется возможность быть эмоционально привязанным к оратору — пытаться вникнуть в каждое слово, стараясь выделить главные мысли для их фиксации в скетчах, выражать в рисунках свое отношение к говорящему и к теме доклада, а позднее — делиться и показывать друзьям и знакомым [2, с. 20]. Замечено, что во время презентации аудитория намного лучше реагирует на образы, нарисованные от руки, без применения технических средств. Спонтанность и простота таких рисунков делает их более привлекательными.

Скетчноутинг полезно использовать и при визуализации уже опубликованных статей или постов в блогах, особенно тех, что имеют структурированный вид и представляют собой реальную информационную ценность. Он не всегда рассчитан на большую аудиторию, но в будущем есть предпосылки, что это направление затронет и остальные виды информации и создаст еще более понятный и емкий контент для восприятия окружающими.

Таким образом, инфографика и скетчноутинг являются одними из самых распространенных способов визуализации информации при помощи простых визуальных средств. В информационную эпоху общество нуждается в наиболее лаконичных способах изложения информации, а инфографика как вид визуальной коммуникации способствует быстрому усвоению данных, акцентирует внимание на самом главном, хорошо запоминается аудиторией. Скетчноутинг как новое веяние в графическом дизайне благодаря своим приемам также может быть полезным для студентов, обучающихся графическому дизайну или другим творческим профессиям, при создании проектов, оперирующих большими объемами информации.

Литература:

1. Лаптев, В.В. Изобразительная статистика. Введение в инфографику / В.В. Лаптев. — К.: Эйдос, 2012. — 180 с.
2. Роуди М. Визуальные заметки. Иллюстрированное руководство по скетчноутингу / М. Роуди. — К.: Манн, Иванов и Фербер, 2016. — 224 с.
3. Тафти Э. Представление информации / Э. Тафти. — К.: График пресс, 1990. — 126 с.

Лимаренко Д.Ю., 4 курс, спеціалізація «Графічний дизайн»

Керівник: канд. мистецтвознавства, професор Світнева Н.Ф.

ІСТОРІЯ ПЛАКАТА

Плакатне мистецтво нараховує кілька століть, саме слово «плакат» походить від латинського поняття «*placatum*» — повідомлення, свідцтво. «Найпростішими його формами дослідники вважають різноманітні письмові повідомлення, виконані на дерев'яних дошках, кам'яних плитах, на стінах та колонах будівель» [1, с. 8]. Однак його розквіт у Європі припадає на другу половину XIX століття. Саме у цей час активно розвивалася торгівля і, разом з нею, конкуренція, важливу роль у соціальному житті міста починає

відігравати театр. Виникає потреба активно рекламувати свій «продукт». Отже малюнки (фактично праобрази сучасного плаката) з'являються на стінах будинків, на дверях магазинів та пабів.

Якщо звернутися до старожитності, виявляється, що жителі Риму так само наносили на стіни свого міста малюнки та написи із різноманітними закликами та повідомленнями, котрі носили часом комерційний, а часом — повчальний характер. Наприклад, на одній з кам'яних плит біля стін античного Риму дослідники знайшли напис-заклик, скерований до жителів міста: «Громадяни, не засмічайте природу. Будьте уважні — вона чиста. Природа необхідна для вашого здоров'я» [1, с. 8].

Спогади про плакати можна зустріти й у літературі. Так у творі «Місто сонця» письменник-утопіст Томас Манн використав ідею малюнків на стінах, що, за його ідеєю, мали б носити повчальний характер для дітей, замінюючи таким чином шкільні парти. Важливим поштовхом, котрий додав плакату популярності, став початок книгодрукування у Європі у XV ст. Саме це перевело плакат із розряду «наскельного живопису», що носить одиничний, унікальний характер, у масове мистецтво.

Перші плакати потрапили до Росії у XVI ст., коли «купці з Любека, Бремена й Гамбурга привозили до Великого Новгороду німецькі потішні аркуші» [1, с. 9]. Звідти назва «лубочні гравюри». Дослідники вважають, що «лубочний» походить від слова «луб», що означав той перший шар деревини, котрий використовувався для письма або ж нанесення зображень. Перші українські лубочні картки були надруковані у друкарні Києво-Печерської лаври в період між 1619 і 1624 роками.

Досліджуючи пізніший період розвитку плакату, слід звернутися до розвитку французького мистецтва XIX віку. Саме у Франції у цей період плакатне мистецтво потрапляє у сприятливі умови, в яких зустрічаються дві художні форми творчості: книга і плакат; таким чином «плакат набуває інтелектуального значення» [2, с. 3]. Художники рекламують твори письменників. Гравер та живописець Гюстав Доре повідомляє своїм плакатом про видання творів Рабле, графік і карикатурист, книжковий художник Поль Гаварні рекламує твори Олександра Дюма, Деніс-Огюст Раффе — книги Віктора Гюго. Едуард Мане заявив всім про появу «Котів» Жюля Шамфлери.

У Чехії плакат починає розвиватися на десятиліття пізніше, ніж у Франції. Група молодих художників, що носить назву «покоління Молодого театру», починає активно освоювати цей жанр. Завдяки цьому плакат набув неповторних рис, став урочистий і офіційний. Його головною метою була пропаганда культурної діяльності, театральних вистав, концертів та художніх вистав. Друга трансформація чеського плаката відбулася у 90-ті роки XIX ст. за допомогою творчого товариства «Манес», представники якого продовжили ідею реклами театральних вистав. В ті ж роки зародився і польський плакат.

Театральне мистецтво захопило й художника-постімпресіоніста Анрі де Тулуз-Лотрека, який створив плакат для побудованого у 1889 році кабаре «Мулен-Руж». Плакат возили на візку через весь Париж і всю Францію. Цей плакат до вистави так вразив письменника Франсіса Журдена, що він написав: «я був такий зачарований, що пішов слідом за візком» [2, с. 4].

Остаточно статус «прояв мистецтва» за плакатом закріпили Марк Шагал і Пабло Пікассо, котрі власноруч робили рекламні плакати до своїх вистав. Так званий «культурний» плакат дослідники поділяють на три основні групи: виставковий (художні вистави), видовищний (напр., театральні вистави) та книготорговий (реклама книжок). Згодом до цих трьох груп додався ще комерційний плакат, що рекламував товари й послуги.

Самі плакатисти говорять, що художник або ж дизайнер, котрий створює плакат, має забути про свої художні амбіції і пам'ятати про завдання, що несе плакат. Адже плакат «не прагне бути красивим, він прагне бути ефективним» [2, с. 9]. Плакат, без сумніву, відноситься до масового мистецтва, оскільки навіть ті люди, котрі не відвідують виставкових залів та галерей, стикаються на кожному кроці з плакатом, що несе в собі певну інформацію та прагне викликати певну реакцію. Причому, пам'ятаючи про те, що реципієнт під час «зустрічі» з плакатом поспішає, плакат має бути максимально лаконічним, кількість тексту — мінімальна. Основне повідомлення має знаходитися на першому плані, другорядні речі — менш помітні, але також не мають губитися. Під час створення плаката вкрай важливими є «закони зорового сприйняття й асоціативні зв'язки, що виникають у реципієнта під час споживання вербальної й невербальної інформації та обумовлюють результативність дизайнерського продукту» [3, с. 10].

Плакат накладає на митця певні обмежувальні рамки, в яких той творить; плакат «як мистецтво масове одночасно надає їм можливість найширшого спілкування з публікою, безпосереднього, прямого впливу на людей. Плакат вимагає максимальної гостроти й насиченості образу при лапідарності художньої мови, ясності і чіткості форми. Аби моментально привернути до себе увагу глядача, він має бути незвичайним. Цей вид мистецтва змушує художника постійно розвивати свою уяву, композиційне мислення, дозволяє йому обрати для втілення задуму будь-яку техніку — чи то малюнок, живопис, фотографія, колаж» [4, с. 6].

Отже, на питання, чи є плакат мистецтвом, відповідь стверджувальна, це, за словами Інеси Риньке «активне мистецтво», яке «прямо чи опосередковано <...> впливає на наше ставлення до тої або іншої події, до тої чи іншої ідеї, формує і розвиває наш смак. І в цьому аспекті важко переоцінити його ідеологічну і естетичну роль» [4, с. 7]. Історія рекламного плаката почала свій розвиток ще у середні віки та розвивається і в наш час. З упевненістю можна вважати, що плакатний жанр є досить важливим у сучасному суспільстві, адже він впливає на спосіб життя людей й формує їхнє ставлення до оточуючого середовища в цілому.

Література:

1. Шевченко В.Я. Композиція плаката / Навчальний посібник / В.Я. Шевченко. — Харків: Колорит, 2007. — 133 с.
2. Три столетия французского плаката. Каталог выставки / Вступ. статья Л. Жукс. — Москва: Современный художник, 1977. — 25 с.
3. Сбітнева Н.Ф. Історія графічного дизайну / Н.Ф. Сбітнева. — Харків: ХДАДМ, 2014. — 224 с.
4. Риньке И. М. Современный плакат Латвии: Альбом / И.М. Риньке. — Москва: Современный художник, 1989. — 112 с.

Лисенко М.В., 3 курс, спец. «ГД»

Наук. керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М. І.

ШІСТДЕСЯТНИКИ І ЇХ ВПЛИВ НА УКРАЇНСЬКУ КУЛЬТУРУ

Шістдесятники – літературно-мистецька та суспільно-політична течія серед української еліти наприкінці 1950-тих – на початку 1970-тих років. Передумовою виникнення шістдесятництва та шістдесятників були політичні нові зміни, які мали місце у період десталінізації та супроводжувалися викриттям засудженням масових репресій, демократизацію суспільно-політичного і культурного життя в Україні. Внаслідок відносної лібералізації радянського суспільства, знайомства із сучасними напрямками в західному мистецтві, літературною спадщиною представників «розстріляного відродження» частина молодих митців і літераторів поступово у своїй творчості відійшли від усталеної системи художньо-естетичних координат соцреалізму. В основі світоглядних засад покоління шістдесятників, яке складалося з окремих індивідуальностей, лежали визнання свободи в усіх її проявах, ідеї гуманізму та антропоцентризму. [1, С.639]

Початковий період шістдесятництва (кінець 1950-початок 1960 рр) характеризувався пошуками «правди і чесної позиції», «власної індивідуальності», нових форм творчості, переглядом морально-етичних цінностей у житті та літературі. Символом творчої розквітості, духовного демократизму, етичного максималізму, нонконформізму. [2, С.221]

Шістдесятники як соціокультурний феномен в українському літературно-мистецькому просторі не мало чіткої організаційної структури й не обмежувалося рамками літературного процесу. [1, С.641]

О.Пахльовська зазначає, що «шістдесяті роки, їхня пам'ять, їхня філософія, їхній спадок, їхня еволюція є палючою магматичною основою української сучасності. Тому так непросто зрозуміти суть цих років, проаналізувати їхню генеалогію, окреслити їхній контекст, простежити їхню еволютивну парадигму» [3, С.16]

«У нас зовсім нема іншої зброї, крім моральної. Якщо не будемо вищі морально – нас і не помітять. Якщо будемо штовхатися ліктями на чужому ярмарку – проти нашого одного знайдеться сто. Якщо будемо слугуватись лукавим і неправдивим словом – у них знайдеться тисяча слів. Ми можемо перемогти тільки тією силою, якої у них нема: силою білої ворони, яка не крадає і не краде...»[4, С. 320]

Таким чином, відколи Україна втратила свою державність, усі, хто прихотів владарювати на її землях, ставили перед адміністрацією вимогу вести таку політику, аби зникла мова, пісня, релігія, щоб українці асимілювалися і врешті-решт занепали як нація. Але український народ жив, працював, творив, і навіть в нелегких умовах утисків та переслідувань жила й розвивалась українська культура.

Література:

1. Бажан О. Шістдесятництво // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. — К. : Наук. думка, 2013. — Т. 10 : Т — Я. — С. 665. — ISBN 978-966-00-1359-9.

2. Баран В. Україна у 1950-1960-х рр. — Львів, 1996 — С.554.
3. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту//Сучасність. — 2000. — № 4. — С.15-17.
4. Сверстюк Є. Шістдесятники і Захід// Сверстюк Є. Блудні сини України. — К., 1993. —С.655

Магдалінова М.О., 4 курс, спец. «ДІ»

Керівники: Скороходова А.В., викладач,

Мироненко Н.Г., канд.мистецтвознавства

ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРІВ ДИТЯЧИХ ДОШКІЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ДЛЯ ДІТЕЙ З ДЕФЕКТАМИ МОВЛЕННЯ

Дизайн приміщення дитячого садка для дітей з вадами мовлення має велике значення і допомагає малюкам не тільки повноцінно відпочивати, але і гармонійно розвиватися. Від того, в якій атмосфері малюк проводить вільний час, залежить багато чого: психологічний настрій, стан здоров'я, сприйняття навколишнього світу, наявність або відсутність комплексів. І тут однаково важливі як візуальні, так і технічні аспекти.

Організація простору. Більше сонячного світла. Сонячні промені і настрої піднімають, і оптимізмом заряджають. Тому бажано, щоб вікна приміщення виходили на південь, південний схід або південний захід. Не можна перевантажувати приміщення меблями. Малюкові необхідно вільний простір для ігор. А якщо в кімнаті знаходиться багато дітей, можна зонувати площу на особисті ділянки і місце для загальних занять.

Матеріали. Організм дитини досить крихкий і слабо захищений від впливу навколишнього середовища, тому всі матеріали повинні бути екологічно безпечними, антиалергенними і гігієнічними. Завжди вважалося, що для дитячих приміщень треба використовувати тільки натуральні матеріали, вони «дихають» і не накопичують статичну електрику. Але колишні стереотипи руйнують сучасні реалії. По-перше, екологічна чистота стін і перекриттів будинків не бездоганна і в цьому випадку чисті «дихаючі» оздоблювальні матеріали принесуть більше шкоди, ніж користі.

Високотехнологічні штучні матеріали прекрасно пропускають повітря, не викликають алергії, мають антистатичні властивості, створюють антибактеріальний бар'єр, легко очищаються і довго зберігають первинний вигляд.

Стеля. Найбільш екологічно чистий, практичний і економічний варіант — це водоемульсійна фарба. Висота стелі залишається в недоторканності, відповідно обсяг повітря в приміщенні не зменшується. Якісні сертифіковані фарби стійкі, нешкідливі для здоров'я і після висихання не пахнуть.

Стіни. У приміщеннях для дітей з вадами мовлення найкраще підійдуть фактурні матеріали, так як тактильні відчуття дуже важливі для них і взаємодія з такими матеріалами сприяють розвитку певної зони головного мозку, що відповідає за мову.

Це перш за все фактурні дерев'яні панелі, пробкові покриття, вінілові шпалери з фактурою. Іноді в обробці стін доречно використання текстилю але

при цьому не слід забувати про гіпоалергенність цих матеріалів. Візерунок підбирайте з урахуванням особливостей дитячого відеосприйняття. Небажані дрібні малюнки, смужка, клітина, горошок. Слід надавати перевагу однотонним покриттям або з фрагментами не менше 5 см в діаметрі.

Підлогові покриття. При їх виборі завжди слід пам'ятати — діти люблять сидіти на підлозі. Там вони грають, малюють, читають, розвиваються. Відповідно, потрібно екологічно безпечний матеріал з м'якою структурою і хорошими теплоізоляційними властивостями.

Високоворсове килимове покриття краще не використовувати, через те що в ворсі можуть загубитися дрібні деталі іграшок і конструкторів. Для дітей підійдуть міцні вироби на джутової основі з прошитими крізь основу ворсинками. Натуральний або синтетичний виріб — питання також важливе. Вовняні килими протипоказані для дітей з алергією.

Гумові покриття — відмінний варіант для дітей. Вони не ковзають, можуть мати фактури

Меблі. Для дітей від року до шести років — ніяких меблів з гострими кутами, а також з металевими або скляними фрагментами. У цей період кращі пластмасові або дерев'яні вироби округлих форм або надувні пуфики і крісла. Чим більше меблі схожі на іграшки, тим більше радості вона доставляє маляті.

У віці від 1 року до 10-11 років діти люблять поєднання яскравих кольорів. Те, що дорослому здається кричущою несмаком, для малюка буде бажаним середовищем перебування. Вибираючи кольори для стін, не варто вибирати звичні рожевий і блакитний. Для дитячої психіки підійдуть зелені, жовтий і оранжевий. Хочете більше ніжні тони — розбавте фарбу.

Також за допомогою планування можна задати темп, динаміку життя. Можна «втихомирити» або прискорити життєвий ритм, наприклад, за допомогою світла. Приглушивши його в коридорах, ми зменшуємо рух людини. У сутінках людина починає пересуватися набагато повільніше, ніж у світлий час доби. Ця гра зі світлом може заспокоїти і дітлахів, які звикли бігати по коридорах.

Якщо ж потрібно створити в приміщенні більш активний рух, це досягається за допомогою деталей, акцентів або джерел спрямованого світла.

Якщо ж зробити в кімнаті вертикальні смуги на стінах або підібрати меблі геометричних форм, з часом дитина стане більш активним. А намалювавши горизонтальні або плавні лінії, ми дитини заспокоїмо.

Висновки. Діти з вадами мовлення, вимагають деяких особливостей в оформленні приміщень, однак основні рекомендації слід враховувати, так само, як і для звичайних дітей. Основною вимогою є розвиток дитини, перш за все мілкої моторики, тож слід використовувати більше фактурних поверхонь у дизайні приміщень. Не слід використовувати багато яскравих плям, набагато краще дітлахам буде у приміщеннях спокійної кольорової гами к кольоровими акцентами.

Малишев М.Ю., 3 курс, спец. «ГД»

Наук. керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М. І.

ФЕНОМЕН ШІСТДЕСЯТНИЦТВА ТА ЙОГО ЯВИЩА В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Метою статті є простежити історичні, зокрема ідеологічні передумови формування феномена шістдесятництва та з'ясувати площини протистояння шістдесятників існуючій радянській системі.

Феномен шістдесятництва унікальний тим, що він проявився не в результаті певних закономірних політичних та соціальних процесів, а начебто їм усупереч. Зазвичай появу шістдесятників пов'язують із «хрущовською відлигою», періодом деякого послаблення тоталітарного режиму, яке виражалося кволими формами лібералізації та демократизації політичного й суспільного життя. Однак було би хибним ставити вільнодумство й інакомислення шістдесятників у залежність, як наслідок і причину, від короткотривалої лояльної політики влади.[1]

Тодішнє радянське суспільство, а також і зменшена його модель – Спілка письменників – надавалися для визначення – колективу без єдності, без взаємоповаги. Виникає закономірне питання: чим була спричинена поява шістдесятників – цих індивідуалістів з повагою до особистості? Той факт, що шістдесятники були «дітьми війни», не є вичерпною відповіддю навіть для тодішнього часу і не знімає питання про витоки шістдесятництва. Очевидно, вичерпна відповідь міститиме певний ряд аспектів, виражених у формі припущень, а не доказовості. Повоєнні нелегіт роки вчили їх дивитися гострим зором на світ, що зробило безліч неоціненних послуг їхній уяві, а часи відновлення законності в нашому житті, на які припадає початок їхнього творчого мислення, збільшили для них можливості духовного росту й пошуків ідеалу. [1]

Представники цього руху в умовах «відлиги» виявили прагнення до пошуку нових форм художнього самовираження на основі осмислення національного досвіду. Творчості шістдесятників були притаманні протистояння штампам соцреалістичної догматики, сповідування свободи творчого самовираження, культурний плюралізм, пріоритет загальнолюдських цінностей над класовими, естетична незалежність, індивідуалізація, обстоювання свободи митця, естетизм, інтелектуалізм, єдність національних і світових традицій та новаторства, увага до історико-національної тематики, реалістичне зображення дійсності. [2]

Дослідники вважають, що офіційні шістдесятники були дітьми свого часу, що засвідчила їхня світоглядна роздвоєність між правдивими, на їхній погляд, ідеалами тоталітарної епохи й новонародженим вільнодумством. Вони були дуже схожі на своїх «батьків», хоча намагалися відректися від них своїм новаторством. При дослідженні явища шістдесятництва цікавим і не визначеним до кінця є питання про його «часові межі», а також про їх кількість. Дехто говорить про пізніх шістдесятників і тоді їх число зростає. Дослідники вважають, що така думка не є достатньо обґрунтованою, тому що явище шістдесятництва належить тільки певному часові і певному поетичному настрою, який існував не більше десятка літ і в художньому обдарованні

буквально кількох письменників. Образний світ шістдесятництва не можна ні повторити, ні наслідувати.[3]

Висновок стосовно появи шістдесятників доволі очевидний: вони не були годованцями влади і постали всупереч тому вихованню, якому піддавалися нарівні із загалом. Піднятися над цим загалом, виокремитися з маси шістдесятникам дозволила та обставина, що свій літературний родовід вони шукали й вели у світовій літературі, а не замикалися на попередниках казенного соцреалізму. Безперечно, «відлига» (вияв волі влади) допомогла їм проявитися, але не сформуватися; формувалися шістдесятники наперекір логіці радянського часу й усупереч зусиллям ідеологічної машини, заведеної та керованої жорсткою рукою тоталітарної системи.

Література:

1. «Феномен шістдесятництва: ідеологічні передумови та аксіологічні орієнтири» - авт. Слапчук В. Д. // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. – 2015. – Вип.6.
2. «Діяльність представників покоління шістдесятників на матеріалі творчого доробку І.В.Жиленко» - авт. Сардарян К.Г. // «Молодий вчений» № 5 (20) Частина 3, травень, 2015 р.
3. Зборовська Н. «Шістдесятники» // Слово і час. – 1999. - № 1.

Маслак В.І., 3 курсу, факультет «Дизайн»

Наук. керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М. І.

МОВА – СКАРБ НАЦІЇ (УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ)

Мета статті полягає у донесенні нашому суспільству, що українська мова сьогодні – це лише засіб спілкування українського народу, через мову відбувається процес самоідентифікації українців. Як нам відомо, немає жодного суспільства, яке б не знало мови, яке б не володіло цим засобом людських зносин.

Відомий мовознавець, філософ О. Потебня, який протягом усього свого життя цікавився питанням зв'язку мови і нації, питанням денационалізації взагалі і на Україні зокрема, твердить, що нації – це дуже давнє явище, яке проходить через всю історію, це основа історії людства, із втраатою її носіями, зникають ті полісемічні світи значень, що нею продукуються. Збіднюється міра знання [1, с.11-12]. Потебня говорить про українців: «Страны, в которых... утеряна связь единства языка между сословиями, как Малороссия, в некоторых отношениях сами осуждены на гибель и принесут погибель другим. Это великое море горя» [1, с.179].

О.Шульгин у визначенні поняття нації, слідував за французьким філософом Ренаном, який вважав свідомість, волю до спільного життя, до чину прикметою нації. Але О.Шульгин додає ще так звані об'єктивні прикмети, тобто фактори історії, які створюють націю, відносячи до них історичне минуле народу й історичну традицію і мову: «Нація – це велика цілість, що містить у собі цілі історичні покоління, які єднаються мовою.... Мова – душа народу, душа нації. Без мови нація не може існувати. Тільки через мову як творчу силу нації, створюються всі культурні здобутки нації – як у сфері духовній, так і у сфері матеріальній» [1, с.487].

Слід відмітити, що національна мова і українська літературна мова – не одне й те саме. Існують розходження, радянські мовознавці чітко розрізняли національну і літературну мови, вважаючи літературну мову давнішою за походженням від національної мови. В. Іванов вважає літературну мову частиною національної мови. Національна мова – це поняття всеосяжне: «Сюди входять всі різновиди мовних засобів спілкування людей – і діалекти, і просторіччя і, нарешті, літературна форма мови». Звідси випадає поняття діалектної основи національної мови. Діалектну основу, мовляв, має літературна форма мови [2, с.67].

Отже, як бачимо, основою національної мови є всенародна мова, а літературна мова не має такої основи, бо вона, не може бути засобом спілкування всіх людей даного суспільства. Літературна мова – це в своїй основі мова всенародна, опрацьована і творчо збагачена майстрами слова [2, с.13- 22].

Ю.Шевельов писав: «Жодна літературна мова не буває народною, літературна мова – це штучний витвір високорозвиненого суспільства, а не відтворення почутого з уст народу. Українська мова як система, збудована на різноговірковій системі, хоч кількісно переважають полтавсько-київські говірки, хоча ніхто такої статистики не зробив» [3, с.255].

Людина може володіти кількома мовами, залежно від її здібностей, нахилів і прагнень, але найкраще, найдосконаліше вона має володіти, звичайно, рідною мовою. Тому, мова не може існує поза культурою, вона виявляється складовою частиною культури, обумовленої як сукупність результатів людської діяльності в різних сферах життя людини.

Література:

1. Шульгин О. Потебня і національне питання // Записки НТШ. – Париж, 1962.- Т. 169. 487 с.
2. Іванов В. Образование восточнославянских национальных литературных языков. // Вопросы языкознания, 1961, ч.1 , с. 135.
3. Шевельов Ю. Чернігівщина в формуванні української літературної мови. //Збірник на пошану Зенона Кузеля. – Нью-Йорк, 1962.

Melnykova Yevstakhiya, 3 Fine Arts, graphics department

Scientific revisor: Hovorun A. V.

WOMAN'S PLACE IN MODERN FAIRYTALE

The last huge protests from all over the world are dedicated to women's rights and presented in a creative way – with signs and posters which couldn't leave anyone apathetic. The famous characters of female fighters became the faces of Women's March in Washington, which included tens of thousands people. The most popular slogans were "A woman's place is in resistance" or "We are the resistance", often with the portrait of princess Leia on its background – the main female character in the original Star Wars trilogy. And another one famous character was also often mentioned, Hermione Granger from Harry Potter stories: "When Voldemort is President, we need nation of Hermiones", "Without Hermione, Harry would have died in book one" [1].

So, why are these female images so suitable for fight representing and why only two have become so popular in Women's Marches? Both of characters belong to the sci-fi and fantasy areas of XX-XXI century – the age of space discoveries which is well reflected in literature, cinema and comics. Sci-fi became a very progressive not only because the theme of universe exploring, but also in gender equality.

Since childhood the basic society roles comes to people's mind in the form of stereotypes. So, everything what kids find out about gender roles come from fairytales, which came from far Middle Ages – times, when women were often burnt. Also important to stress that we know mostly only one-side stories, written by men and for men. But well-known theory that Charles Perrault was the creator of genre fairytale became a big defeat after research about its (genre) real history: connected with the name of the first female French author Marie-Catherine d'Aulnoy, who gave the name of such stories before her famous male colleague [2].

Another one important step to equality was fairytale “Beauty and Beast”, written by a well-educated woman from the Epoch of Enlightenment Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve [3]. The difference between the main character – Belle, who is a “book worm”, and the typical middle age helpless princesses is worth to be noticed.

In our days there are unsuccessful attempts of rewriting old stories with princesses. Even the last screen version of “Beauty and Beast” (2017) was thoughtful like feminist reading, but ruined this idea with classical marriage end, without showing how Belle's mind improved the kingdom. But we cannot blame Disney's studio in establishment of princess' epoch, because they improved this passive women's situation with rebel stories like Mulan, Pocahontas or Brave.

The main revolution is that these girls are strong-willed and can decide what to do by their own. Still there is the question why fantasy world of future or parallel world attracts feminists more than stories of the past? For example, Leia from Star Wars is a princess not for “ladylike” being, but the person of influence, the leader of Rebel Alliance. That's sounds a little boldly for XX century, but totally alright for “...in a galaxy far far away” and it gives a hope for women that someday will be unreservedly equal with men. But there is something that is missed from common sci-fi audience, a very mundane detail – the famous Leia's look was portrayed from Mexican revolutionist women with the same hair wheels as part of their military faces [4].

Perhaps that is the main reason of propinquity this image with this century's problems. Maybe each otherworld female character has her own historical origin on our planet. So, when parallel world becomes a dreamland of free opportunities, where women are superheroes and meaningful outstanding persons, we need to find out what we can do to turn it into our reality. From the first, we need more strong characters.

Literature:

1. <http://www.firstpost.com/world/when-voldemort-is-president-we-need-a-nation-of-hermoines-women-rage-against-donald-trump-3216632.html>
2. <http://www.gutenberg.org/ebooks/authors/search/?query=Madame+d%27Aulnoy>

3. <http://pictorial.jezebel.com/beauty-and-the-beast-comes-from-a-long-line-of-stories-1793675825>
4. <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,232499,00.html>
5. <http://www.avclub.com/article/nerds-are-also-here-talking-women-who-marched-prin-248918>

Михайленко Д., 3 курс, факультет «Дизайн»

Наук. керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М. І.

ЖУРНАЛЬНІ ВИДАННЯ УКРАЇНИ 1917-1920 РОКІВ ЯК ДЖЕРЕЛО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРЕСИ

В Україні, особливо в тій її частині, яка перебувала під владою Росії, склалися вкрай несприятливі умови для існування української культури. Тому-то періодика відіграла значну роль у відродженні національного самовизначення, національного об'єднання, що було таким важливим в умовах тривалої бездержавності та мовної ізоляції.

Отже, основними чинниками розвитку української періодики досліджуваного періоду були: зміна політичного ладу — утворення в Україні національної держави, яка в різних формах продовжувала існувати з 1917 до 1920 року; конкретні історичні події (революції, українізація, індустріалізація та інші); суспільна потреба у друкованій національній періодиці; читацький попит; цілеспрямоване запровадження освіти рідною мовою на державному рівні [1].

Українська революція сприяла активізації діяльності таких видавничих осередків, як: «Час», «Дзвін», «Вік», «Криниця», «Друкар», а також утворенню нових — «Вернігора», «Серп і молот», «Шкільна освіта», «Українська школа», «Січ», появі приватних видавництв, зокрема М. Грушевського, М. Грінченкової, В. Резніченка, Є. Череповського та інших урядових та громадських установ, що здійснювали інтенсивне видання друкованої продукції українською мовою.

Український щомісячник літератури, науки й громадського життя «Літературно Науковий вісник» пропагував ідеї самобутності українського народу, української державності, прилучення до кола європейських народів. І. Франко вбачав у виході місячника «факт дуже великої ваги для нашого національного освідмлення, факт, задля якого варто посвятити не одне сміліше, свободніше слово» [2].

Журнал «Україна» займав значне місце у діяльності Українського наукового товариства, заснованого в 1907 році. Українське наукове товариство провадило значну наукову й видавничу роботу. Важливим стало його рішення про визнання української мови як основної в діяльності. У 1917—1920 роках фактично працювали такі секції: історична, філологічна, етнографічна, економічна, археологічна, мистецька, медична, технічна та природнича [3].

Особливу увагу треба приділити виданню видавництва Київського університету Св. Володимира «Университетские известия». За науковою, інформаційною насиченістю, обсягом джерельного матеріалу,

різноманітними статистичними даними, дослідницькими відкриттями це було справді унікальне видання.

Побудова Української держави дала поштовх для створення нових видів журналів — офіційного, урядового, військового. До військових часописів національно-патріотичного спрямування належать журнали 1917—1920 років: «Військово-науковий вістник Генерального штабу» (УНР, 1918), «Військовий журнал» (1919), до офіційних — «Вістник Волинського губерніяльного комісара» (Директорія УНР, 1919), до урядових — «Вістник Державних Законів для всіх земель УНР» (1919). Значного розвитку в період української революції набули видання кооперативних та інших професійних організацій.

Професійний рівень деяких з цих видань був не дуже високий, а самі журнали малотиражні й виходили недовго, однак вони відіграли значну роль у державотворчому та національно-культурному процесах в Україні.

Гостра потреба в українському друкованому слові сприяла розквіту періодичних видань як культурного феномена. Такий позитивний досвід, накопичений за часів Української Народної Республіки, буде ще довгі роки слугувати нащадкам.

Література:

1. Коваль Т. В. Журнали України 1917—1928 рр. у фонді Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського — К. : 1998. — С. 18.
2. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. — К. : Наук. думка, 1984. — Т. 34. — С. 473.
3. Грушевський М. Українське Наукове Товариство в Києві та Історична Секція при Всеукраїнській Академії Наук в 1914— 1923 рр.// Україна. —1924. — Кн. 4. — С. 180—188.

Моисеева Е. А., 2 курс, спец. «ГД»

Руководитель: доцент Звенигородский Л. А.

КАНОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В ДИЗАЙНЕ

В условиях глобализации и технологического прогресса в мире происходит переосмысление ценностей, создание новых моделей, норм жизни, приоритетов. Решая проблему модернизации какого-либо предмета, дизайнеру необходимо изучить аналоги. Но что если его цель не трансформация уже канонической формы, а креативный дизайн, оригинальное решение?

При анализе предметов быта современного человека и его предков, от первобытного общества и до наших дней, прослеживается интересная линия развития формообразования предметов, окружающих нас. Так, например, некоторые изделия, созданные исходя из физических и психических особенностей человеческого организма и отвечающие за физиологические потребности, уже более 2000 лет практически не меняют свою форму или подвергаются минимальным видоизменениям.

Это объясняется целесообразной и практичной конструкцией изделия. Форма становится каноном, и всякое изменение является лишь его вариацией.

Рассмотрим это на примере простейших предметов быта и ассоциаций к ним. Например, мебель. Что вы представили, когда прочли слово “стол”? Как



*Современные
столовые приборы*



*Античная роскошь – ложка из серебра и горного хрусталя,
хранится в Metropolitan Museum, NY. Первые ложки
делались из раковин и заостренных палочек.
Но какой путь уже пройден!*



Ножы Древней Руси



Древняя обувь



*Люди открыли для себя
глину как материал, из
которого можно делать
посуду. Это были тарелки
и горшки*

вы изобразите этот предмет? Конечно, первая ассоциация, это конструкция, состоящая из 4 опор и лежащей на них поверхности.

Эта форма каноническая, как ложка, тарелка, чашка, и прочно укоренилась в нашем сознании. Но не стоит забывать, что она также прошла долгий путь развития, прежде чем стать «каноном». Основные функции неизменны, как и у стула, всегда остающегося приспособлением для сидения на удобной высоте в комфортном положении.

Но форма предмета зависит не только от эргономики, но еще и от культурных особенностями региона, эпохи, материалов доступных в регионе.



Мебель в японском стиле



Традиционная японская мебель

Заметно, что разные цивилизации по-своему уникально решают потребности в предметах быта. Палочки в Азии и ложки, вилки в европейских странах. При одинаковой задаче (прием пищи не руками, гигиеничность) 2 разных способа ее решения, в контексте 2-х разных цивилизаций.

Консерватизм не позволяет нам абстрагироваться от знакомых образов. Чем ближе к основанию пирамиды потребностей по Маслоу находятся функции изделий, тем консервативнее подход к ним.

Для создания новой формы изделия человек сначала изучает уже существующие формы этого изделия.

Но что будет, если отойти от канона?

Современному человеку надоели обычные вещи. Конкуренция вынуждает дизайнеров придумывать все новые и новые креативные решения, чтобы их изделия продавали.





Вот одно из таких решений. Съедобные пузырьки с водой, которые могут заменить пластиковые бутылки.

Запустила проект компания Skipping Rocks Labs. Британские ученые создали съедобные бутылки еще в 2014 году, но понадобилось время для того, чтобы усовершенствовать разработку. Бутылки получили название “Ooho”. Речь идет не о стандартных “тарак” размером от 0,25 мл до 5 литров. “Ooho” представляет собой сферу из водорослей, смеси альгината натрия и хлорида кальция, которая безыскусна и имеет желеобразную структуру — схожую технологию используют в молеку-



лярной кухне. Такие шары довольно прочные, их можно носить в многозаковой пластиковой таре, а вода в них — порционная. Достаточно просто съесть сферу чтобы выпить жидкость внутри и утолить жажду.

Конечно, мы еще долгое время не сможем обойтись без привычных для нас вещей, но технологии и изобретения будут двигать нас в направлении креативного дизайна, оригинальных решений, отказа в некоторых областях от привычных, канонических форм.

Литература:

1. Maslow A. H. *Motivation and Personality*. — New York: Harpaer & Row, 1954.
2. <http://actualnews.org/nauka/162062-britanskie-uchenye-zapuskayut-proizvodstvo-sedobnyh-butylok.html>
3. <http://www.skippingrockslab.com/>

Несмеянова Т.С., 1 курс, спец. «ГД»

Науч. руководитель: Лаврикова Е.А., ст. преподаватель кафедры ГД

КИНОАФИШИ СССР 20-Х 30-Х ГОДОВ

Очевидно, что киноплакаты стали неотъемлемой частью индустрии кино. Кинематограф и киноафиши возникли практически одновременно, а развитие искусства киноплаката шло параллельно с развитием кинематографа. Именно прокатных киноплакатов сегодня печатается больше всего в мире. Плакаты эти, по сути, являются своего рода упаковкой для фильма, объектом не столько дизайна, сколько маркетинга. Но всегда ли они были такими, какими мы привыкли их видеть?

Интересными являются авангардные постеры, создававшиеся в Советском Союзе в период с 1920х по 1940е годы. В киноплакатах 20-30х годов двадцатого века используется та же инновационная кинематографическая техника, которая использовалась в пропагандируемых ими фильмах: съемка с предельно малых расстояний, необычный угол освещения, искаженные пропорции. Монтируются неравнозначные элементы, комбинируются фотографии и литографии, антураж одной сцены соединяется с героями из другой, человеческие лица раскрашиваются разными цветами, разрываются силуэты фигур. В этом жанре существует лишь одно правило: давать фантазии полный простор.

Советское правительство отводило кинематографу важнейшую роль в деле пропаганды и просвещения неграмотного населения нового государства. Ленин говорил: «...из всех искусств для нас важнейшим является кино». Уже с 1919-го года началась национализация кинофабрик, прокатных контор, кинотеатров.

Одними из ярчайших представителей художников-плакатистов того времени являются братья Стенберги.

Георгий и Владимир Стенберги, шведы по национальности, работали с такими режиссерами как Эйзенштейн («Броненосец «Потемкин»»), «Октябрь»), Дзига Вертов («Кино-глаз») и Довженко, а также в театре. Братья очень тонко чувствовали кино и понимали, что именно нужно о нем говорить, потому они буквально переводили фильмы на язык графики: в своих работах они в одном листе совмещают разные масштабы, разные планы, ракурсы, монтируют несовместимые, казалось бы, вещи.

Братья Стенберги занимались поиском нового графического языка, поэтому стремились к необычным ракурсам и нестандартным приемам, любили экспериментировать с необычным сочетанием цветов (хотя кинематограф в это время и был черно-белым) чтобы уж точно привлечь к плакату внимание зрителя. Братья Стенберги также любили играть со зрителем в «ассоциации», потому что их работам присущи аллегории и элементы сюрреализма.

Удивительно, что весь процесс создания плаката проходил очень быстро, по сути, на потоке – иностранные фильмы приходили, их сразу же монтировали, дизайнеры смотрели их днем, а к утру уже был готов плакат. Часто приходилось делать плакаты к фильмам, которых художники даже не смотрели. При этом зачастую братья создавали два различных плаката для одного и того же фильма.

С 1927г. Стенберги всегда работали вместе, пока в 1933г. Георгий Стенберг не погиб в автокатастрофе. Киноплакаты, созданные Владимиром после гибели брата, значительно отличаются от тех, которые плакатисты создавали совместно.

Помимо братьев Стенбергов известно немало других не менее талантливых художников. К примеру, Николай Прусаков. На плакате к фильму «Большое горе маленькой женщины» он смонтировал женское лицо и шляпу мужчины-невидимки на фоне города. На плакате к фильму «Стеклоочиститель» Н. Прусаков продолжает обыгрывать тему пары людей: мужчина и женщина танцуют, прижавшись щекой к щеке, но мужчина-коротышка просто болтается в воздухе, и его слишком короткие ноги не достают даже до колена партнерши. В плакате присутствует элемент сюрреализма: туловище фотографа представляет собой кинокамеру.

Несколько самых удачных своих киноплакатов художник создал в сотрудничестве с Григорием Борисовым. В плакате к фильму «Двойник поневоле» плакатисты сумели показать невероятное напряжение сидящих близнецов, изображенных таким образом, что видно, как они стремятся оттолкнуться друг от друга, в то время как линии, образующие их туловища, тесно переплетены.

Г. Борисов сотрудничал также с Петром Жуковым, вместе с которым они создали несколько сенсационных работ. На плакате к фильму «Живой труп» они использовали постоянно повторяющееся название фильма в качестве рисунка ткани костюма киногероя, и для изображения зала суда. Таким образом, единственно «живыми», не запечатанными текстом, частями являются голова и рука героя, которая, проткнув типографский текст, обвиняюще направлена на зрителя.

Тем не менее, самым плодотворным художником жанра киноафиши в 20-30х годах двадцатого века можно по праву считать Михаила Длугача, создавшего более пятисот киноплакатов. Ему было присуще удивительное чувство цвета, а в плакате к фильму «Электрический стул» был использован прием, можно считать предвестником современных приемов монтирования разных изображений.

К сожалению, некоторые по-настоящему стоящие киноафиши были созданы художниками, чьи имена были утеряны или неизвестны. Таким



образом, можно сделать вывод, что советские художники довольно плодотворно работали в жанре киноафиши, что всячески поощрялось правительством. Киноплакаты в Советском Союзе 20–30х годов были не только «упаковкой» для фильма, но и настоящим полем испытаний, экспериментальной площадкой и раздольем для креативных умов советских авангардистов. Киноафиши этой эпохи сегодня являются полноценными предметами искусства.

Нестеренко А.А., 2 курс, спец. «СЖ»

*Руководитель: профессор, доцент, кандидат философских наук
Лигачёва А.А., кафедра социально-гуманитарных дисциплин*

ОСОБЕННОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОТНОШЕНИЯ ХУДОЖНИКА К МИРУ: ИЗ ЛИЧНОГО ОПЫТА

Постановка проблемы. Эстетическое отношение художника к миру имеет свои особенности. Это явление многогранное в силу разнообразных эстетических интересов каждого творца, а также его эстетических способностей. На художника оказывает влияние эпоха, в которой он живёт, окружающая среда, культура, полученное им образование, жизненные ситуации и ещё много других факторов, формирующих его взгляды, предпочтения, отношение к миру. Накопленный опыт творец как-бы «пропускает» через себя, осмысливая свои переживания и знания, воспроизводя их в картинах, скульптурах и других произведениях искусства.

Цель исследования. Опираясь на личный опыт, показать специфику эстетического отношения художника к миру.

Основной материал. Эстетическое отношение художника – это и средство, и цель художественной деятельности. Способность художника достигать художественного претворения в противоположных персонажах давно

порождала множество теорий. Платон выдвигал идею андрогинности как отличительного признака души художника. Н.А. Бердяев настаивал на «исключительности бисексуальности», как условия духовной целостности и творческого потенциала, утверждая, что мужское начало привносит в эту целостность «Логос» (порядок), а женское — «Природу» (бессознательную стихию). Эти точки зрения доказывают многосторонность личности художника, который в своих работах пытается показать своё эстетическое отношение к миру.

Художник способен к глубокому сопереживанию, сочувствию, но вкус его индивидуален. Один из основоположников модернистской живописи

XX в. А.Матисс писал: «Для художников творчество начинается с видения... Творить — значит выражать то, что есть в тебе» [8, с.89]. Матисс предлагал посмотреть на вещи свежим взглядом. В «Натюрморте с магнолией» он написал зелёный мраморный стол красным, а отражение солнца в море чёрным пятном. Мастер «ослепления цветом» хотел с другими элементами картины создать нужное впечатление. Матисс утверждал, что можно смотреть и ничего не видеть. Соглашусь с ним в том, что часто можно пройти мимо многих предметов и людей, не заметив их, не оценив.

Любопытный эксперимент был проведен немецким художником Л.Рихтером. Он вместе с тремя другими художниками договорился о написании одного и того же пейзажа около Рима. Работали они одновременно, при одних и тех же погодных и световых условиях и с помощью одинаковой живописной техники. В итоге получились четыре совершенно одинаковые по сюжету, но разные по настроению картины. Из личного опыта могу подтвердить, что один и тот же пейзаж может быть передан совершенно с разным настроением и ощущением. Это зависит от того, какие у тебя предпочтения. Богатый меценат Бриас, друг Курбе, персонаж известной картины Курбе «Здравствуйте, господин Курбе», заказал свой портрет сразу 40 художникам, принадлежащих к различным направлениям, чтобы испытать достаточно широкий диапазон эмоциональных реакций на свою личность. Моне писал стога 12 раз; Хокусаи гору Фудзи 100 раз, Айвазовский море около 4000 раз и т.д. Для художника очень важен поиск более выразительных нюансов для выбранного им объекта, и это доказывает, что общее оценочное отношение содержит целый спектр более частных оценочных отношений. Непосредственность, новизна и сила чувства лежит в основе любой подлинно художественной деятельности. О живописце А.Ватто. Мутер Р. писал: «Все художники парижане проходили мимо красоты, которую они видели ежедневно вокруг себя. Ватто открыл ее...» [9, с.54]. Специфика чувства и состоит в том, что это есть иррациональный субъективный образ. В известной картине О.Верне «Рафаэль в Ватикане» изображен эпизод, когда Рафаэль, увидев крестьянку, кормящую ребенка, был поражён этим зрелищем и написал одну из своих мадонн.

Специфика художественных эмоций связана с вопросом об особенностях их происхождения. Считается, что для этого требуется художественное вдохновение. Гегель остроумно заметил, что чувственного возбуждения не-

достаточно, ибо Мармонтель сидел в винных погребах Шампани, где находилось 6000 бутылок вина, но от этого в него «не втекло ничего поэтического» [2.с.294-295]. Если проанализировать различные случаи рождения художественного замысла в истории живописи, то можно прийти к следующему заключению. Для художественного вдохновения требуется взаимодействие трех главных факторов: 1) «материальный» фактор, т.е. некоторый объект. Кроче Б. утверждал: «Кто никогда не получал впечатлений от моря, никогда не сумеет его выразить» [4.с.]. 2) «формальный» фактор, который подразумевает определенный уровень воспитания и образования, определенное физическое и духовное состояние. 3) фактор, который объединяет действие первых двух. Нужно стечение обстоятельств, при котором обнаруживается соответствие «материального» фактора «формальному». В качестве «материального» фактора обычно выступает встреча художника с новой обстановкой, новыми людьми. Примеры объединения «материального» и «формального» факторов дает история модернистской живописи. Кандинский однажды обнаружил, что написанная им «предметная» картина, случайно повешенная «вверх ногами», оказывается выразительнее ее же в нормальном положении. Он был потрясен неожиданным открытием. Так родился замысел «абстрактной» живописи. Как-то раз на берегу залива Дали подслушал разговор двух рыбаков. Они обсуждали странное поведение их соседа. «Почему этот парень смотрит весь день в зеркало?» — спросил один из рыбаков. «У него в голове пузырь» — ответил другой. В этом не менее странном диалоге Дали уловил нечто иррациональное и у него возникли две ассоциации: «парень, смотрящийся в зеркало» — мир о Нарциссе, а «пузырь в голове» — яйцо вместо головы с произрастающим из него цветком нарцисса. Так родился замысел одной из самых знаменитых сюрреалистических картин «Метаморфоза Нарцисса».

Выводы. Таким образом, эстетическое отношение художника к миру – это не просто способность оценивать явления действительности как прекрасные или безобразные, возвышенные или низменные, трагические или комические. Это духовный мир его натуры, который проявляется и в его творчестве, и во всём его образе жизни.

Литература:

1. Ван Гог. Письма. — М.-Л.: «Искусство», 1966.
2. Гегель Г.Ф.В. Лекции по эстетике. — Соч. т. XII.
3. Изард К. Эмоции человека. — М., 1980.
4. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1920.
5. Лігачова А.О. Пошук адекватного дискурсу опозиції: класичне – некласичне мистецтво. // Соціально-гуманітарний дискурс у системі художньої комунікації: монографічне дослідження. – Харків: ХДАДМ, 2017.
6. Матисс Анри. Статьи об искусстве. Письма. Переписка. Записи бесед. Суждения современников / Составитель Е. Б. Георгиевская. — М.: «Искусство», 1993.
7. Матисс А.. Сборник статей о творчестве. — М., 1958.
8. Мутер Р. История живописи в XIX веке. Перевод З. Венгеровой. С.-П. т.3, 1901.

Нижник О.С., 4 курс, спец. «ДІ»

Керівники: Олексієнко А.М., Підлісна О.В.

ПРИЙОМИ РІШЕНЬ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРІВ СПОРТИВНИХ ЗАКЛАДІВ

Дизайн спортивних закладів може бути виконаний в будь-якому стилістичному напрямку. Головна умова — створення простору, комфортного для тренувань. Колір, фактура, форма об'єктів повинні поєднуватися гармонійно.

Сьогодні в інтер'єрі спортивних закладів переважає спортивна класика з елементами сучасної еkleктики. Мінімалізм деталей збагачується високою якістю оздоблювальних матеріалів, переважно натуральних, правильно розташованих акцентів із цікавим світловим оформленням.

Щоб створити ексклюзивну атмосферу, дизайн спортивних закладів розробляється в єдиному ключі. В залежності від уподобань власників комплексу створюється концепція в особливому стилі (японському, американському, середземноморському), підбирається тематика (морська, історична, арт-деко), визначаються характерні деталі (розпис стін, форми меблів, використання абстрактного декору).

Композиційні рішення таких закладів переважно функціональні, базуються на зонуванні. Фахівці створюють унікальні рішення оформлення інтер'єру фітнес-клубу, враховують всі стилістичні нюанси і тонкощі для втілення дизайнерських проектів.

У колірному рішенні актуально два напрямки: яскраві життєрадісні відтінки, що створюють оптимістичний настрій і палітра пастельних тонів, органічно підкреслює елітарність закладу, де все націлене на вдосконалення тіла та розслаблюючий відпочинок.

Елементом дизайну також є система освітлення. Розсіяне світло краще використовувати у адміністративно-інформаційній зоні, в сра-зонах, коридорах, роздягальнях і душових. Стельове освітлення з ефектом натурального сонячного світла прекрасно підійде для оформлення тренувальних приміщень (тренажерних, боксерських, фітнес-залів). Однією з найважливіших вимог у інтер'єрах спортивних закладів є функціональність. «При розробці дизайн-проекту спортивних закладів слід керуватися принципом багатфункціональності предметів інтер'єру і уникати складних важких форм» [1].

У фітнес-центрах повинно бути присутнім все тільки найнеобхідніше. Але особистісні відмінності можуть привносити і незначні на перший погляд деталі. Інтер'єр фітнес-клубу може обіграватися флористичними композиціями, оригінальними постерами або елементами оздоблення ручної роботи. «Всі ці елементи повинні гармонійно доповнювати загальну концепцію приміщення, не перетягуючи увагу клієнтів на себе: слід уникати різких запахів, агресивно-яскравих кольорових плям» [2].

Дизайн інтер'єру фітнес-клубу підпорядковується строгим нормам планування, поєднуючи єдність стилю, оптимальне зонування і максимальний комфорт для клієнтів. «При дизайні тренажерного залу або клубу в цілому необхідно враховувати: 1. правила зонування; 2. внутрішнє розміщення структурних одиниць; 3. адекватність обраного стилю вимогам потенційних відвідувачів» [3].

Сучасний дизайн інтер'єру фітнес-клубу — це створення особливої позитивної атмосфери ефективних тренувань і повноцінного відпочинку. Тільки цілісний підхід, коли весь спектр робіт, починаючи від проектування і будівництва і закінчуючи формуванням залів і розробкою інтер'єру фітнес-центрів, дозволяє створити індивідуальний образ майбутнього спортивного комплексу.

Джерела :

1. Дизайн-спортивного-зала / Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.skachatreferat.ru/poisk/дизайн-спортивного-зала/>
2. Волкова, Д. Школа современного дизайна от А до Я / Д. Волкова. – М.: Экспо, 2008
3. Джонс, Д.К. Методы проектирования / Д.К. Джонс. - М.: Мир, 1986.

Ніколаєнко К.Г., 3 курс, спец. «РСМЖ»

Наук. керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М. І.

УКРАЇНСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ЙОГО ВПЛИВ НА УКРАЇНСЬКУ КУЛЬТУРУ

Творення, збереження і розвиток культури є складовою частиною історичного процесу. А період 1917-1920 рр. визначається як надзвичайно складний і суперечливий в розвитку культури України. Це була епоха української національно-визвольної революції, доба суверенітету і незалежності, початку відродження української культури. Водночас Україна переживала соціально-класові зрушення, жорстоку і кровопролитну громадянську війну. На розвиток культурно-мистецьких процесів в Україні справили величезний вплив обидва фактори. Театральне мистецтво попри військові дії та соціально-економічні негаразди переживало період розквіту. Піднесення його ролі в громадсько-політичному житті в роки революції пояснювалося тим, що поряд з естетично-просвітницькою місією воно виконувало агітаційно-пропагандистські функції.

Національні зрушення 1917 р. створили умови для розвитку української культури і мистецтва. 13 березня в Києві відбулися перші вільні збори театральних діячів, на початку квітня було засноване товариство “Вільне мистецтво”, а 13 квітня — Комітет українського національного театру. Театральні трупи утворювались при місцевих “Просвітах”. Вперше українські театри дістали можливість ставити твори світової драматургії, античну класику. Ліквідація національних обмежень дала змогу українському театру опанувати нові сучасні напрями театральної культури, які наближали його до європейського рівня. В серпні 1918 р. було утворене товариство “Вільний театр”, яке займалося створенням українських театрів по губерніях та повітах. Восени 1918р. в Києві діяло шість українських театрів.

Пристосування театрального мистецтва до тогочасного життя полягало також у героїзації театру. Героїчна спрямованість стала офіційно декларованою лінією радянського театального керівництва [1].

Кузбасівський знаменитий театр «Березіль» став розвідником у світі нової театральної мови, нової семіотики. Художній шлях Курбаса — це шлях від антропософії Рудольфа Штайнера до космізму філософа Григорія Сковороди, від експериментального політичного театру до театру філософського (і

це в країні тоталітаризму і етичної стерилізації). Лесь Курбас синтезує містерію з театром новітніх інтелектуальних технологій і чуттєво-психологічних осяянь [2]. Існував також ще один важливий момент, який суттєво вплинув на ставлення до національної класичної спадщини на початку 1920-х рр. Йдеться про широко пропаговану на той час тезу інтернаціоналізації мистецтва.

Отже, звернення та експериментальна інтерпретація класичної української п'єси в першій половині 1920-х рр. революційно налаштованими українськими режисерами була явищем не випадковим і обумовленим багатьма різноманітними причинами. Серед них навіть такі банальні, як відсутність нової драматургії та бажання запобігти повороту до старого побутового театру, і також вельми серйозні, що крилися в самій ідеології революційного авангарду й спрацьовували майже до кінця 1920-х рр. Функція пародії як визначального художнього чинника авангардного театру особливим чином актуалізувалась для Леся Курбаса у зв'язку з необхідністю реагувати на соціо-політичні запити часу. Один із способів створення соціально-ангажованої вистави він вбачав саме в пародії та сатири, а тому, дискутуючи про майбутнє українського театру, 1926 року на сторінках журналу «Нове мистецтво» зазначав, що «зараз найбільше потрібний — це театр сатири» [3, с. 161-163].

Становлення, чи правдивіше відновлення, незалежності Української держави відбулося вибухово. Ейфорія та розгубленість ішли поруч. Хвиля піднесення національної культури вимагала не лише нових нетрадиційних виразів, але і адекватної реакції публіки.

За роки незалежності в Україні з'явилося багато нових театрів, зростає інтерес до народного та вуличного театру. Українське драматичне мистецтво дедалі активніше інтегрується в європейський культурний простір. Професійні театри України щороку дають близько 30 тис. вистав. Переважну більшість гастрольних вистав (бл. 4 тис. на рік) українські колективи показують в Україні, а поза її межами – близько 200. Щороку в нашій країні відбувається 10-12 театральних фестивалів, що фінансуються, принаймні більшою частиною, з державного та місцевих бюджетів.

Звісно, стан театрального життя у театрах нашої держави доволі різний. Але певні успіхи столичних театрів свідчать про поліпшення стану розвитку театральної справи у всій державі. Тож, слід зазначити, що, попри всі негаразди, український театр продовжує плідно працювати і розвиватися, залишаючись незгасним вогнищем національної культури. Також можна підкреслити, що соціальний статус театру, як і інтерес громадськості та публіки до нього, не тільки зберігається, але й порівняно з іншими видами мистецтва, зростає (особливо на думку провідних критиків), що свідчить про перспективність театральної діяльності [2].

Література:

1. Романько І. І. Розвиток театрального мистецтва України в 1917-1920 : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : 07.00.01 / Ірина Іванівна ; Нац. акад. наук України, Інст. іст. України. – Київ, 1999. – 18 с.
2. Олексій О. М. «Шляхи розвитку українського театру в кінці ХХ на початку початку ХХІ ст.» [www.docme.ru]
3. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ін-т проблем сучасного мист-ва. Нац. акад. мист-в України. — К.: Фенікс, 2010. — 368 с.: 16 л. вкл.

Олійник К. Ю., 3 курс, спец. «ПД»

Науковий керівник: професор Бондарчук І. Г.

ВНЕСЕННЯ ЗМІН ДО КЗЗПУ

Предмет дослідження: останні зміни Кодексу законів про Працю України.

Мета: дослідити останні зміни у Кодексі законів про Працю України:

- від 28.12.2014 року, внесені до КЗпПУ Законом України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо реформування загальнообов'язкового державного соціального страхування та легалізації фонду оплати праці» № 77-VII. (01 січня 2015 року набули чинності).
- від 17 травня 2016 року «Про внесення змін до Кодексу законів про працю України (Закон від 17.05.2016 № 1367-VIII, набрав чинності).

Актуальність дослідження: Зміни у *КЗпП* впливають на трудові відносини, якість роботи, продуктивність праці.

01 січня 2015 року набули чинності зміни, внесені до КЗпПУ Законом України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо реформування загальнообов'язкового державного соціального страхування та легалізації фонду оплати праці» № 77-VII від 28.12.2014 року. Відтепер трудовий договір не вважається укладеним за умови, коли наказ чи розпорядження не були видані, але працівника фактично було допущено до роботи (ч. 4 ст. 24 КЗпПУ виключено). Не потребується реєстрація укладеного у письмовій формі трудового договору у державній службі зайнятості у разі його укладення між працівником і фізичною особою (ст. 241 КЗпПУ виключена). Частина 2 ст. 48 КЗпПУ передбачає необхідність ведення трудових книжок на студентів вищих та учнів професійно-технічних навчальних закладів, які проходять стажування на підприємстві. Частина 3 ст. 48 КЗпПУ доповнено вимогою про оформлення трудової книжки не пізніше п'яти днів після початку проходження стажування. Викладено в новій редакції частини третю і четверту ст. 492 КЗпПУ, попередження про звільнення у зв'язку із змінами в організації виробництва і праці власник або уповноважений ним орган пропонує працівникові іншу роботу на тому самому підприємстві.

17 травня 2016 року Верховною Радою було прийнято закон України «Про внесення змін до Кодексу законів про працю України (Закон від 17.05.2016 № 1367-VIII, набрав чинності), яким внесені зміни до частини 3 статті 26, ч.3 статті 27, частини 2 статті 28, частини 1 статті 40 КЗпП України. Законом від 17.05.2016 № 1367-VIII розширено перелік категорій громадян, для яких не встановлюється випробування при прийнятті на роботу. Крім того, Законом № 1367-VIII визначено, що *до строку випробування не зараховуються дні, коли працівник фактично не працював* (частина 3 статті 27 КЗпП). Також Законом № 1367-VIII передбачено, що у разі встановлення власником або уповноваженим ним органом невідповідності працівника займаній посаді, на яку його прийнято, або виконуваний роботі, він має право протягом строку випробування звільнити такого працівника, *письмово попередивши його про це за три дні* (частина 2 статті 28 КЗпП). Законом № 1367-VIII частину 1 статті 40 КЗпП доповнено пунктом 11, яким передбачено, що

трудоий договір, укладений на невизначений строк, а строковий трудовий договір до закінчення строку його чинності, можуть бути також розірвані власником або уповноваженим ним органом також у випадку встановлення невідповідності працівника займаній посаді протягом строку випробування.

Висновки: досліджено зміни у КзпПУ від 28.12.2014 року, від від 17 травня 2016 року.

Література:

1. Кодекс законів про працю України // Відомості Верховної Ради. — 1971. — до-даток до № 50. — ст. 375.
2. Про внесення змін до Кодексу законів про працю України щодо випробування при прийнятті на роботу // Відомості Верховної Ради України. — 2016. — № 26. — Ст. 516.

Олійник К. Ю., 3 курс, спец. «ПД»

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

ОСОБЛИВОСТІ СЛОБОЖАНСЬКОЇ ПИСАНКИ

Об'єкт дослідження: Слобожанська писанка. **Предмет дослідження:** символіка та кольорова гама писанки, характерні для Слобожанщини.

Мета дослідницької роботи:

- вивчити історію дослідження писанкарства Слобожанщини;
- схарактеризувати етапи її становлення;
- визначити перспективи відродження писанкарства на Слобожанщині.

Актуальність: Питання збереження та розвитку писанкарства як виду народного мистецтва потребує уваги, бо на сьогодні дуже багато інформації щодо орнаментів та кольорової гами втрачено. Деякі експонати, що знаходяться в музеях потребують ретельного дослідження.

Дослідження писанкарства Слобожанщини розпочалося в кінці XIX ст. Саме завдяки самовідданій роботі вчених-народознавців, етнографів, фольклористів, літераторів, художників справа вивчення писанок продовжувалася і надалі.

Традиція розмальовувати навесні яйця у слов'янських народів сягає часів епохи язичництва і пов'язана з комплексом весняної обрядовості. Багатство малюнка і орнаментальної композиції маємо в народних писанках. У символіці писанок можна простежити за довгим і складним шляхом розвитку українського орнаменту.

Перша книжка про писанки була видана Пелагеєю Литвиною в 1878 році. Туди увійшли писанки з Глухова і Чернігова. Наступного року з'явився друком альбом, зладжений Оленою Пчілкою. Це ще не слобожанські писанки, але видання цих книжок обумовило ту увагу, яким наділили писанку слобожанські вчені. Вже в 1891 році Микола Сумцов видав свою працю «Писанки». Для написання цієї роботи він дослідив і зібрав залишки тих писанок, що ще не зникли, або замовив майстриням, які тоді іще були живі. Сумцовська колекція є зараз скарбом Харківського історичного музею. Згодом декілька писанок Сумцов надіслав для музею Є. М. Скаржинської, де її описав і видав в альбомі С. К. Кульжинський. *Отже*, не менше ніж 95 писанок Слобожанщини знаходилися в колекції Миколи Сумцова.

Для вивчення писанкарства Харківської губернії важливим джерелом є монографія М.Ф. Сумцова «Писанки» [1]. Дослідник так класифікує за видом орнаментативні писанки Слобожанщини: геометричні орнаменти (солярний, зірка, спіралі, безконечник та ін.), рослинні орнаменти (вишневий лист, дубовий лист, рожа та ін.), тваринні орнаменти, предметно-побутові та релігійні.

У другій половині XIX ст. промисел занепадає. В монографії Сумцова є відомості, що звичай виготовлення писанок до Великодня зникає. Також М. Ф. Сумцов зазначає, що в Харкові в 70-ті рр. XIX ст. на окраїнах ще писали писанки, а зі зникненням звичаю почали обмежуватися простими крашанками. Колекція писанок М.Ф. Сумцова також не збереглася, але в Харківському історичному музеї є копії писанок колекції, виконані сучасними майстрами. *Отже*, у зазначений період писанкарський промисел майже зникає. Це відбувалося з об'єктивних та суб'єктивних причин. Об'єктивні — конкуренція лавочних цукрових, скляних, фарфорових писанок. Суб'єктивні — відсутність майстрів і, як наслідок, зубожіння малюнка та погіршення його якості, що також стало одним із чинників занепаду писанкарства.

Писанки колекціонували і самі вмели їх писати майже всі вчені-народознавці, етнографи, фольклористи, літератори, художники: Дмитро Багалій, Гнат Хоткевич, Микола Самокиш, Сергій Васильківський, Ілля Рєпін.

Справа вивчення писанок продовжувалася і надалі. В 1902 році, готуючись до проведення в Харкові XII археологічного з'їзду, викладач Харківського університету О. Ветухов дослідив цю проблему і результати свого дослідження виклав в статті «Про писанки». Микола Сумцов теж описав писанки в своїй фундаментальній праці «Слобожани», яка вийшла у 1918 році.

Аналіз відомих орнаментів з альбома Кульжинського показує, що характерним є і використання таких кольорів: чорний, жовтий, оливковий, коричневий, зелений — кольори землеробства. Лише 3 писанки з села Островерхівки мають червоний, жовтий і зелений кольори.

Характерною ознакою слобожанських писанок є розподіл площини яйця на три частини — або паралельними лініями вздовж окружжя, або розподіл прямими лініями, які утворюють «кошик». Майже завжди розподілом є «поясок» з маленьким орнаментом — крапочками, зірками, сосонкою.

У журналі «Народне мистецтво» за 1999 р. розміщено статтю В. Тітонок «Писанки Слобожанщини», у якій висвітлено історію харківських музеїв, зокрема місцевого історичного музею як одного з небагатьох, що зберіг колекцію українських писанок кінця XIX – початку XX ст. Дослідниця подає назви слобожанських писанок та їх кольорове зображення. Це дає можливість провести певний аналіз та порівняти їх із писанками інших регіонів України [3, с. 48–49].

Отже, слобожанська писанка — невичерпне джерело вивчення символіки нашого краю. Для сучасних майстрів важливим є вивчення і продовження традицій певних етнографічних регіонів.

Література:

1. Сумцов Н. Ф. Писанки / Н. Ф. Сумцов. — К., 1891. — 49 с. 1. Адрюг А. Писанки Чернігівщини / А. Адрюг // НТЕ. — 1990. — № 4. — С. 64–68.

- Бахтіна С. До історії колекції писанок М. Ф. Сумцова у Харківському історичному музеї / С. Бахтіна // Історичне краєзнавство і культура: VII Всеукр. конф. – К. ; Х. : Рідний край, 1997. – Ч. 2. – С. 296–299.
- Тітінюк В. Писанки Слобожанщини / В. Тітінюк // Народне мистецтво. – 1999. – № 1–2. – С. 48–49.

Осетров А., 1 курс, спец. «ГД»

Руководитель: ст. преп. Закалюжная Л.В.

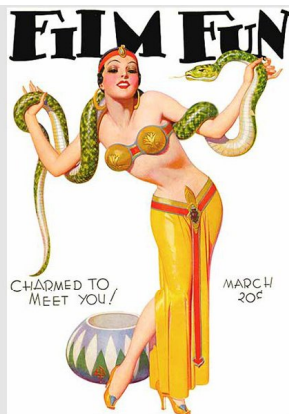
АМЕРИКАНСКИЙ КИТЧ 1950-Х ГОДОВ

Само понятие «китч» изначально не обозначало определенный стиль. Это термин немецкого происхождения, в буквальном переводе «в дурном тоне» [1]. Так принято называть произведения искусства, в которых сочетается несочетаемое: безвкусное и высокохудожественное, прекрасное и уродливое, атрибуты разных культур и разных стилей. Иногда это название характеризует произведение искусства как сомнительное или вовсе не относящееся к таковому творение.

Но в 40-е годы XX века в США американский китч начал зарождаться как стилевое направление, а время его расцвета пришлось на 50-е годы. Также он стал своеобразным прочтением ар-деко в США. Китч в этом понимании – это массовое искусство для избранных. Произведение, принадлежащее к китчу, должно быть сделано на высоком художественном уровне, в нем должен быть увлекательный сюжет. Но это не настоящее произведение искусства в высоком смысле, а искусная подделка под него [1]. Для китча характерно использование чрезмерной претенциозности, сентиментальности и вульгарности. Образцы этого стиля можно найти среди работ Еноха Боллза.

Этот стиль больше заостряет внимание на объектах или персонажах, сценках из жизни, чем на оригинальном шрифтовом решении. Шрифты этого стиля незамысловаты, иногда рукописные, они акцентируют наше внимание на захватывающем сюжете и эмоциональных персонажах [4].

Вместе с развитием постмодернизма китч приобретает вид творческого течения. Его возвышают за его открытость, и он находит поле для реали-



зации в рамках авангарда. Эпатаж, мнимая роскошь и отрицание авторитетов – вот главные козыри китча [2].

Сегодня китч стал хорошим коммерческим инструментом в медиа-среде, искусстве и дизайне, превратившись в оригинальное явление и привлекая к себе всеобщее внимание. То есть, он не копирует образцы

прошлых лет и не опошляет их, а создает нечто новое[2]. Американский китч как стилевое направление не утратил свою актуальность и продолжает оказывать влияние на современное искусство. Образцы современной визуальной культуры постепенно стирают границы между «высоким» и «низким», «прекрасным» и «безобразным», образуя новую эстетику. Китч становится своеобразным приемом, выражением неоднозначного, многоуровневого смысла.

Литература:

1. Американский китч. – [Электронный ресурс] . – <http://whyarmadillo.com.ua/ru/articles/?id=2144>
2. Гусакова А. Такая пошлость: как китч стала явлением массовой культуры. – [Электронный ресурс] . – <http://bers.platfor.ma/kitch/>
3. Овчинникова Р.Ю. Китч как концепция в графическом дизайне / тема диссертации и автореферата по ВАК 17.00.04, кандидат искусствоведения Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat, 2007. – [Электронный ресурс] . – <http://www.dissercat.com/content/kich-kak-kontsepsiya-v-graficheskom-dizaine#ixzz4hp0BOZTm>
4. Стили в графическом дизайне. – [Электронный ресурс] . – http://alexsv.ru/stili_v_graficheskom_dizaine/

Пасинок В. В., 4 курс, спец. «ДІ»

Керівники: доцент, зав. кафедрою «Дизайн інтер'єру» Олексієнко А. М., доцент кафедри «Дизайн інтер'єру» Підлісна О. В.

ПРИНЦИПИ ЗАСТОСУВАННЯ ВИСТАВКОВОГО ОБЛАДНАННЯ, ЩО ТРАНСФОРМУЄТЬСЯ

Основою будь-яких сучасних виставок є музейна експозиція. Варто відмітити, що саме у музейній справі зароджуються прийоми в оздобленні виставкового простору, які стали головною складовою подальших експозицій. Обладнання, що формує простір, систематизує його та надає певної функції, виступає основним компонентом експозиційної діяльності.

Середовище виставки саме по собі без обладнання не може існувати, оскільки, саме обладнання починає формувати виставку. Доречно вважати, що перші виставки були примітивними за соєю структурою подачі щодо обладнання, але вони все одно вбирали в себе складову тих чи інших історичних та образних елементів, які впливали на образ, форму та інші функціональні характеристики. Таким чином, характеристика і систематизація існуючого на сьогоднішній день експозиційного обладнання є важливою складовою вдосконалення експозиційної діяльності сучасної виставки, що обумовлює актуальність дослідження.[1]

Виставкове обладнання виконує відразу декілька функцій. Перша і найважливіша – дати можливість відвідувачу максимально точно і детально ознайомитися з представленими експонатами, підкреслити та виявити особливості експонату. Друга – захисна, яка захищає предмети експонування від несанкціонованого проникнення і розкрадання. [1]

Універсальне обладнання являє собою різні уніфіковані, гнучкі модульні системи, які найчастіше використовують на виставках і у великих

музейних центрах. На сьогодні в розвитку експозиційного обладнання слід відмітити модернізацію та інновації. Насамперед, подальшому розвитку обладнання, що трансформується, сприяла модульна система, яка дає можливість, використовуючи певний модуль, створювати експозицію для певної виставки, власну систему зонування експозиції. Модульна система має перевагу серед експозиційного обладнання, дає широкий простір для організації різнотипових виставок за своїм призначенням, адже на сьогодні виставковий простір став не просто місцем відвідування, а об'єктом, який передає образ, та стає місцем для відпочинку. Сучасні виставки це не просто виставлені зразки на примітивному обладнанні, перш за все, це сценічний образ, що відображає тему. Тому виставку починає формувати інтерактивне обладнання, з яким людина матиме змогу взаємодіяти. Наприклад, рухомі перегородки, в які вмонтовані стелажі, сенсорні панелі. Сама конструкція не повинна відволікати відвідувача від головного - експонатів, зразків та інформації. Нажаль, вітчизняне обладнання, що трансформується, робить перші кроки в опануванні технічних досягнень, таке обладнання може зовсім інакше презентувати як найпростіші, примітивні речі, так і складні системи, що покращить рівень сучасної експозиції.

Із розвитком інноваційних технологій, що з'явилися на початку ХХІ ст., експозиційне обладнання починає модернізуватися таким чином, що формує певне виставкове середовище, створюючи єдину стильову групу, як цілісний організм. В свою чергу, така система може включати в себе: стенди, систему зонування (перегородки тощо.), систему подіумів та стелажів, та сучасну систему інтерактивного обладнання. Не менш важливою являється система освітлення. Для виставкового простору важливою складовою являється створення графіку руху відвідувача. Задум полягає у використанні імпатичної системи, яка буде на підсвідомості спрямовувати відвідувачів по заданій траєкторії, сама ж людина, про це не буде здогадуватися. Дана система впливає на візуальні та слухові рецептори.

Для виставок такого типу повинно бути продумане систематизування простору з метою зонування та відокремлення поетапності виконання роботи обладнання, стендів. Спираючись на імпацію відвідувачів, прокласти маршрут виставки, організовуючи його таким чином, щоб кожен відвідувач відчував себе вільно у просторі, та не було дискомфорту. Тому для таких виставок планується використовувати скло, та каркасні елементи, з використанням світлих відтінків.

На перевагу звичайним візуальним виставкам з'являються у виставковому обладнанні персоналізовані елементи, тепер людина в змозі мати безпосереднє особисте відношення до експонованих елементів. Це зумовлено переважно розвитком сенсорних, 3-D, голограмних технологій, та рухомих елементів експозицій. Наприклад, компанії «Gumpic» та «DIOR», які створюють для своїх клієнтів персоналізоване обладнання, як для ознайомлення з новими колекціями, так само і з можливістю їх придбання. Так саме обладнання слугує невід'ємною частиною експонованого в ньому.

Можна сказати про симбіоз обладнання, як із простором, так і з експонатами, але головною складовою являється трансформація та можливість розібрати експозицію.

На основі проведеного аналізу було виявлено, що виставкове обладнання мало розвиток від примітивних форм (статичних, вмонтованих), до модульних, легких, які трансформуються та містять інноваційні технології.

Отже, при проектуванні виставкового обладнання є важливим враховувати тематику, яка впливає на образ, габарити, форму та колір. Але при цьому вплив обладнання на відвідувача повинен бути вторинним по відношенню до експоната. Воно має включатися в образне рішення експозиції; характер цього включення має бути ретельно продуманим та повинен заохотити людей відвідати виставку.

Джерела:

1. Електронний ресурс <http://www.visnik.org/pdf/v2012-15-13-yakovets.pdf>
2. Електронний ресурс <http://www.ksada.org/doc/severyn-diss.pdf>
3. Електронний ресурс http://pidruchniki.com/15800119/kulturologiya/ekspozitsiyna_diyalnist

Подпорина Д.А., 4 курс, спеціалізація «Графіческий дизайн»

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

РУКАМИ ИЛИ НА КОМПЬЮТЕРЕ?

Благодатная почва для профессионального развития практикующего дизайнера — иллюстрация. Это особый жанр, которому стоит посвятить себя, открыв новые возможности для становления творческой личности. Сегодня иллюстрация обретает новую жизнь. *Благодаря цифровым технологиям и интенсивному переходу систем коммуникаций в интернет-пространство иллюстрация, а точнее цифровая иллюстрация, становится необходимым элементом визуальной части виртуального пространства.*

По утверждению дизайнера Я. Франк, «Когда все рисовалось на одном листе, единственная ошибка могла обернуться настоящей трагедией. Если автору доводилось уронить каплю краски на почти готовую работу или провести неудачную линию, это было практически невозможно исправить. Картинки переносились в журналы и книги фотоспособом, и чувствительная камера видела любые неровности, возникшие от закрашивания и поправок. Даже слишком густой мазок краски мог отбросить тень и тем самым создать темное пятно «на ровном месте». Разумеется, чаще всего подобные несчастья случались посреди ночи, когда срочная работа доделывалась из последних сил. В некоторых техниках проще было сделать работу сначала, нежели пытаться исправить ошибки» [4, с. 41].

Как и когда-то, способ передачи информации «из уст в уста» актуален, но в современном мире с развитием различных технологий гораздо быстрее необходимые знания передаются с помощью визуализации. Поэтому популярность цифровой графики, цифровой иллюстрации невозможно уменьшить [1]. Подавая рекламную информацию, иллюстрация привлекает внимание читателей и потребителей. Различные системы коммуникации, созданные с целью рекламировать или информировать, всегда будут нуждаться в качественной визуализации. Более того, при перенасыщении рынка информацией, нужны очень яркие, индивидуализированные узнаваемые картинки. Появившаяся в век новейших технологий, компьютерная иллю-

страция составляет достойную конкуренцию традиционной иллюстрации, выполняемой в различных техниках «от руки» [2].

Единственный недостаток такой работы — отсутствие оригиналов. В начале карьеры многие иллюстраторы думают, что бумажки им не нужны. Зачем? — Ведь готовая к воспроизведению картинка существует в виде файла, и ее можно в любой момент напечатать, опубликовать в интернете или продать. Однако, как только иллюстратор становится известным, его начинают приглашать к участию в выставках. И тут выясняется, что распечатки работ ценятся не очень высоко, а большинство галерей торгует только рукотворными произведениями. Оригиналы иллюстраций к комиксу или книге могут стать источником неплохого дохода. Иногда коллекционеры платят большие деньги за эскизы к произведению, ставшему культовым, и даже бумажные версии иллюстраций, появившихся в гляцевом журнале, уже уходили с аукциона за семь-десять тысяч долларов. Тут-то иллюстратору и приходится пожалеть, что его работы «начинаются и заканчиваются» в компьютере [4, с. 43].

Как было уже отмечено, визуализация информации — повседневная потребность современного общества, люди нуждаются в доступных и выразительных продуктах, которые помогают достигать своих целей и делать выбор. Развитие интернета также способствует востребованности цифровых изображений. К тому же, это замечательная возможность реализовать свои творческие устремления. Современная компьютерная иллюстрация практически не имеет границ в своих перспективах развития; совершенствуются как техника, так и программы для цифровой графики, постоянно создаются новые способы и устройства для работы с цветом и изображением.

На сегодняшний день овладеть навыками цифрового иллюстрирования и просто, и сложно одновременно. Компьютеры, планшеты, цифровые устройства и программное обеспечение для цифровой иллюстрации общедоступны. Тем, кто получил художественное образование, достаточно освоить инструменты различных программ, которые позволяют заниматься медиа-рисунком и цифровой графикой [3].

Цифровая иллюстрация — актуальная и интереснейшая сфера деятельности, дающая возможность реализовать себя, являющаяся источником дохода и приносящая несомненную пользу окружающим. Но, проанализировав все вышеуказанное, можно сделать вывод, что цифровая иллюстрация не может полноценно существовать без предварительно сделанного эскиза этого изображения «от руки».

Литература:

1. Болтян Е. // Цифровая иллюстрация – перспектива развития [Электронный ресурс] – <http://design-class.com.ua/clauses/o-graficheskom-dizayne-i-illyustratsii/21/>. – Загл. с экрана. – Язык рус.
2. Бондаренко Ю. // Иллюстраторы – новая жизнь старой профессии [Электронный ресурс] – <http://design-class.com.ua/clauses/o-graficheskom-dizayne-i-illyustratsii/illyustratory--novaya-zhizn-staroy-professii/>. – Загл. с экрана. – Язык рус.
3. Мельник М. // Цифровая иллюстрация – перспективная сфера [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://design-class.com.ua/clauses/o-graficheskom-dizayne-i-illyustratsii/21/>. – Загл. с экрана. – Язык рус.
4. Франк Я. Тайные знания коммерческих иллюстраторов / Яна Франк. – М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2013. – 165 с.

Подпорина Д.А., 4 курс, специализация «Графический дизайн»
Руководители: Макарова А.Л., Бильдер Н.Т.

ТЕНДЕНЦИИ В ДИЗАЙНЕ ВЕБ-САЙТОВ 2010-2017 ГГ.

Веб-дизайн, пожалуй, одна из самых универсальных отраслей современного дизайна, которая соединяет в себе веб-технологии и художественно-декоративные качества. Разбираться в современных тенденциях в сфере веб-дизайна актуально, в связи с появлением большого количества сайтов в интернет пространстве. Поскольку эволюция в профессии всегда, непосредственно определялась развитием технологической базы, очевидно, что сегодняшние компьютерные технологии задают тон в функционировании и развитии языковых систем как в программировании, так и в визуальной коммуникации[1]. С экономической точки зрения, веб-дизайн – это относительно новое направление в дизайне, которое все больше требует появления новых специалистов, а значит, является «хлебом» для огромного количества людей.

Веб-дизайн сайта требует решения разного рода задач:

- 1) формирование у пользователя положительного восприятия образа объекта рекламного продукта;
- 2) выявление четкости структуры сайта;
- 3) создание интуитивно понятного пользовательского интерфейса;
- 4) упорядочивание навигационной системы.

Достижение этих целей с одной стороны служит экономическим целям компаний, с другой, поднимает уровень современной культуры в целом. В связи с этим создание сайтов приобрело новый эстетический смысл. Некоторые дизайнерские разработки поражают своей креативностью и умением находить новые средства выражения, позволяющие осуществить задуманное. Созданные ими работы, поистине заслуживают права принадлежать к выдающимся произведениям современного визуального искусства. Наряду с выставками графического дизайна, выставки Web-мастеров привлекают все более широкую аудиторию[5].

Используя Интернет как бесконечно-большой холст, дизайнеры экспериментируют с новыми визуальными идеями, языками и технологиями, стараются делать что-то действительно красивое и полезное для людей. Для дипломной работы «Разработка элементов фирменного стиля для веб-компании KFL-digital» главным критерием было соответствие проекта тенденциям в сфере веб-дизайна 2017 года. Для полного понимания последних тенденций необходимо совершить экскурс в предысторию.

2010-2011гг.-скевоморфизм

Скевоморфизм — это использование элементов дизайна очень похожих визуально на их аналоги в реальном мире. Можно обозначить следующие черты скевоморфизма в вебе: трехмерные элементы; приглушенная, натуралистичная цветовая схема; элементы, выглядящие как ткань, кожа или другой физический материал, с реалистичными швами и текстурой; «тисненые» буквы. Элементы скевоморфизма впервые появились на сайтах и приложениях компании Apple.

2010 — Windows Metro (он же Microsoft design language и Modern UI)

В 2010 году компания Microsoft представила обществу свои новый дизайн. Основной упор в стилизации был сделан на «плоские» элементы и типографику, в отличие от прежних, «иконочных» интерфейсов. Apple в это время тоже начал вводить элементы минимализма.

2012 г. — Flat Design

Скевоморфизм стал превращаться в ругательное слово, а маятник моды качнулся в другую сторону — в полную силу вошел тренд «плоский дизайн» со следующими визуальными признаками: минимализм (одна из составляющих данной концепции – обилие свободного пространства); двухмерность, без собственных и падающих теней и эффекта глубины; контент на первом плане; яркие цветов, разнообразие цветовой палитры.

Также продолжают активно развиваться тренды, ставшие модными еще в эпоху скевоморфизма, такие как: типографика и ориентация на печатный дизайн; большие зрелищные фотографии и даже видео, которые выполняют функцию фона сайта [2].

2013 г. — кросс-браузерность и кросс-платформенность

Тенденции кросс-браузерности весь мир придерживается уже примерно 3-4 года и за это время претерпело изменений даже само название – теперь все говорят Responsive Design, что в дословном переводе звучит как «отзывчивый дизайн». Украина очень отстает от развитых стран в плане следования веб-трендам. В UA-нете только в 2015 начали повсеместно создавать сайты с responsive design [3].

2014 г. — Google Material Design

2014 год был знаменателен в сфере дизайна новым стилистическим направлением, который впервые использовала компания Google у себя на сайте. Подробнейший дизайн от Google впечатляет не столько новизной, сколько уровнем пиара и масштабом донесения информации до аудитории. Стиль Google Material Design в целом поддерживает сложившуюся тенденцию минимализма, использования ярких цветов и типографики [2].

2015 — Увеличение кегля шрифтов

Тенденция к увеличению размера шрифтов в принципе не нова, и уже более 10 лет развивается в США. Никто не может отрицать, что вербальное общение занимает большую часть нашей жизни и те слова, которые мы употребляем в своем лексиконе, имеют значительное влияние на нее. Когда мы видим слоган на сайте – порой он нам может сказать больше, чем красивое видео или качественное фото. Начиная с 2015 года украинский дизайн веб-сайтов начинает активно осваивать перечисленные выше тенденции. В UA-нете тенденция увеличения кегля заголовков тоже появилась именно в 2015 году и была списана с западных примеров дизайна веб-проектов. Никто не будет возражать, что лаконичная подача важной информации – это целое искусство. Дело в том, что насыщенность контентом должна быть там, где это необходимо, например в сфере e-commerce. Такой прием как минимализм в отечественной веб-разработке массово стал применяться сравнительно недавно, примерно с 2015 года. До этого считалось, что чем больше контента, тем лучше.

Наполнение качественным контентом

Активное развитие интернет-рынка вызвало потребность в качественном контенте. Наполнение сайта качественным контентом – это пожалуй самая стабильная тенденция в веб-разработке. За 2015 год в UA-нете количество качественного контента значительно возросло. Для примера можно рассмотреть такие крупные Украинские e-commerce проекты, как интернет-магазин РОЗЕТКА и COMFY. У этих проектов есть отличная тенденция постоянного улучшения своего контента. У них на сайтах есть уникальные фотографии товаров, также много качественного описательного текстового контента и почти для каждого товара есть хороший уникальный видео-контент. Кроме того данные компании хорошо генерируют качественный контент в своих социальных сетях.

2016 — « материал дизайн»

Долгое время в веб-дизайне царил скевоморфизм, затем на смену ему пришел всем известный Flat дизайн и Material дизайн, для которых характерно перевод объектов в плоскую среду, а также имитация тени. Главное, что в 2016 году «материал дизайн» определенно доминировал в сфере веб-дизайна [3].

2017 – главные тенденции

Для работы над дипломным проектом «Разработка элементов фирменного стиля для веб-компании KFL-digital» заказчик выдвинул главное требование – соответствие тенденциям в сфере веб-дизайна за 2017 год. Были учтены особенности современного дизайна веб-сайтов.

Плоский дизайн

Как явление в веб-дизайне концепция плоского дизайна начала формироваться примерно 3-4 года назад. В целом основная задача осталась прежней – минимизировать информационный «шум», избегать перегруженности лишними графическими элементами и акцентировать внимание пользователя на конверсионной составляющей.

Чистые белые фоны

Многие дизайнеры предпочитают использовать чистый белый цвет в качестве фона или разного рода пастельные тона. Это позволяет выдвинуть на первый план содержание и избежать путаницы. Полученный контраст делает кнопки с призывами к действию ярче, а фотографии – «живее».

Внимание на типографику. Типографика стала одним из элементов дизайна, что особенно заметно при просмотре зарубежных сайтов, разработчикам которых доступно гораздо большее разнообразие шрифтов, чем при работе с кириллицей [4].

Анализ тенденций веб-разработок показал, что американский дизайн сайтов начал своё активное развитие с 2010 года, пройдя путь от скевоморфизма до основных современных тенденций в области веб-дизайна. Главным двигателем прогресса в этой сфере стала компания Apple и её открытия с 2011 года. Дизайн украинских веб-сайтов начал создавать конкуренцию западным сайтам начиная с 2015 года. Сейчас украинский производитель не отстает от американского в развитии современного дизайна в веб-индустрии.

Литература:

1. Квітка О. Л. // Вплив інформаційних технологій на розвиток графічного дизайну / Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. / За ред. проф. Шульгіна В. Д. – К.: НАККіМ 2012. – №21. – С. 154-159.
2. Мельник М. //Разбираемся в трендах веб-дизайна [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://habrahabr.ru/post/255287/>. – Загл. с экрана. – Язык рус.
3. Ревенко Я. // Тенденции ВЕБ-разработки в 2016 году [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://itstep.dp.ua/blog/tendencii-veb-razrabotki-v-2016-godu/>. – Загл. с экрана. – Язык рус.
4. Федоричак В. // Тренды веб-дизайна для интернет-магазинов в 2016-2017 году. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://lemarbet.com/razvitie-internet-magazina/trendy-veb-dizajna-v-2016-2017/>. – Загл. с экрана. – Язык рус.
5. Ярошенко Е. // Статья по культуре и культурологии [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.novreal.ru/articles/stat-i-ob-web-dizayne/istoriya-dizajnersk/>. – Загл. с экрана. – Язык рус.

Полященко В.Є., 4 курс, спеціалізація «Графічний дизайн»

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

ПИОНЕРИ АМЕРИКАНСЬКОГО ДИЗАЙНУ

США є однією з високорозвинених країн зі сформованими традиціями проектування, що зробила великий вплив на формування світового дизайну. Американський дизайн є реальним прикладом того, як дизайнери беруть участь в різній професійній діяльності, в різних культурних ініціативах.

В 50-ті роки ХХ століття відбувався стрімкий зріст американського суспільства. В той час активно розвивалась сфера дизайну. Внаслідок усвідомлення його ролі як важливого бізнес-фактора, штат кожної фірми, яка «поважала себе», поповнився дизайнерами. Було створено безліч дизайнерських агентств, бюро і студій, які спеціалізувалися, перш за все, на графічному дизайні. Дизайнер став своєрідним посередником між мистецтвом, промисловістю і споживачем [3, с. 89]. Формуючи після Другої світової війни «суспільство масового споживання» і просуваючи на ринок загальнодоступні продукти (тверді сири, вина, каву, чай, парфумерію, різноманітні побутові товари), американські дизайнери активно вводили в плакати фігуративні образи, вдавалися до інтриги і оригінальних рекламних ходів.

Однак справжнє народження американського дизайну відбулося ще раніше, в 1930-і роки, коли економічна криза змусила виробників вдатися до дизайну як до ефективного засобу збільшення збуту, і коли багато європейських лідерів емігрували до Сполучених Штатів. Саме в той час були остаточно відпрацьовані принципи включення дизайнера в складну систему виробництва, торгівлі та реклами. У 1938 році в США був заснований Інститут дизайну. Напрямками його діяльності були пропаганда дизайну, в тому числі й серед промисловців; підтримка законодавчих заходів, спрямованих на охорону авторських прав дизайнерів; сприяння підвищенню рівня викладання дизайну і якості продукції. У 1944 році Раймонд Лоуї, Уолтер Дорвін Тіг і Генрі Дрейфус виступили ініціаторами створення американського Союзу промислових дизайнерів. У 1965 році в результаті його об'єднання з Институ-

том дизайну була створена Спілка дизайнерів США (IDSA), яка наприкінці 1960-х років уже налічувала 650 дійсних членів [3, с. 90]. IDSA фактично була координаційним центром в системі дизайнерських організацій країни, які прагнули перетворити дизайн на одну з найважливіших професій.

Від європейських колег американських дизайнерів відрізняло те, що займаючись дизайном, вони думали про торгівлю, про те як продати створений продукт. Серед таких дизайнерів був і Норман Бел Геддес. Його творчий шлях починався з оформлення театральних спектаклів, написання декорацій, він використовував гострі прийоми композиції сценічного реквізиту та театального освітлення. На паризькій виставці 1925 року Геддес побачив нові прийоми виставкової експозиції, нові промислові проекти, проте, повернувшись до Америки, він стикнувся з тим, що американська промисловість ще не відчувала потреби в дизайні споживчих товарів. І тому Геддес, залишившись незадоволений тим, що отримані враження він міг використовувати тільки при оформленні спектаклів і вітрин, став проектувати речі, не розраховуючи на їх втілення в промисловості. І під враженням і натхненням від паризької виставки він почав освоювати нові форми проектування. Саме Норман Геддес одним із перших естетично освоїв «обтічні» форми кораблів, літаків ще до того, як вони були освоєні промисловістю.

Подальшим поштовхом до розвитку американського дизайну стало заснування в 1927 році першої професійної дизайнерської фірми Уолтера Дорвін Тіга. Однак він був одинаком деякий час, і тільки криза 1929 року приєднала до нього однодумців. Тоді ж і об'єднались і Норман Бел Геддес, і Уолтер Дорвін Тіг, і Раймонд Лоуї, і Генрі Дрейфус; і тоді ці митці наче з новим диханням почали створювати актуальні проекти. Їх успіх обумовлений особливим практичним даруванням, що поєднувало уяву художника і терплячість вченого. Вони пройшли шлях незлічених досліджень, аби здолати технологічні труднощі і забезпечуючи промислові вироби красою та доцільністю.

Вагомий внесок в американський дизайн вніс загальноновизнаний авторитет Раймонд Лоуї. Незважаючи на доволі тяжкі часи, в 1945 році він створює «Раймонд Лоуї Асошіейтс», що швидко стає найбільшою дизайнерською фірмою в світі. Діапазон створення його об'єктів вміщував в себе як розробку великих промислових продуктів, так і створення корпоративних стилів компаній, дизайну газет, тощо. Заслугою Раймонда в світовому дизайні є те, що він викликав розуміння цієї сфери як важливою галуззю сучасного виробництва; волів до комплексного підходу до дизайнерських задач, до об'єднання багатьох спеціалістів для роботи над проектами.

І, звісно, одним із найвідоміших дизайнерів сучасності, який починав свій шлях ще в минулому столітті, є Мілтон Глейзер. Яскравим початковим етапом його професійного життя було заснування в 1954 р. разом з Рейнольдів Раффінсом, Сеймором Чвастом і Едвардом Сорель студії дизайну «Push Pin Studios», яка існує й понині. Далі в 1968 р. було створення з Клеєм Фелкером журналу «New York Magazine», де він був президентом компанії і дизайн-директором. У 1983 році Глейзер разом з Уолтером Бернардом заснував WBMG (Walter Bernard Milton Glaser). На сьогоднішній день дизайнер працює у власній студії на Манхеттені «Milton Glasser, Inc», яку створив у 1974 році.

Свою насиченою діяльністю, унікальними розробками, свіжим баченням оформлення різних продуктів він забезпечив собі авторитет у сфері комерційного дизайну.

Отже, американський дизайн об'єднав в собі загальносвітові тенденції проектної культури. Враховуючи те, що довгий час промисловість не вбачала потреби в дизайні своїх виробів, і те, що американські художники переймали досвід у європейських колег, вони змогли створити неповторний американський підхід до оформлення промислових виробів та поліграфічної продукції. Вагомий внесок у розвиток нового бачення дизайну зробили Норман Бел Геддес, Уолтер Дорвін Тіг, Раймонд Лоуї, Генрі Дрейфус. Вони натхненно і ретельно працювали над новими формами в промисловості, вирішували завдання упаковки, дизайну виробів, аби вони були функціональні й естетично привабливі. Ці дизайнери у своїх студіях вирішували актуальні завдання дизайну того часу, об'єднували навколо себе широкий спектр спеціалістів, аби підхід до вирішення проблеми був комплексний. Саме цим і забезпечувався успіх створення нових проектів. Творчі напрацювання піонерів американського дизайну не втрачають актуальності й сьогодні; принципи організації проектної діяльності і створення нових виробів активно використовуються дизайнерами по всьому світу.

Література:

1. Бхаскаран Л. Дизайн и время / Л. Бхаскаран; пер. с англ. – М.: АРТ Родник, 2006. – 256 с.: ил.
2. Ковешникова Н.А. Дизайн: история и теория: підручник / Н.А. Ковешникова. – Москва: Омега-Л, 2007. – 224 с.
3. Сбітнева Н.Ф. Історія графічного дизайну / Н.Ф. Сбітнева. – Харків: ХДАДМ, 2014. – 224 с.
4. Рачеева И.В. Особенности формирования дизайна США: автореферат дис. кандидата искусствоведения: 17.00.06/ ВНИИ техн. эстет. Гос. ком. СССР по науке и тех. – Москва, 1990. – 16 с.

Пономарева А.А., 1 курс, спец. «ГД»

Руководитель: Лаврикова Е.А.

ГРАФИЧЕСКАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ В РЕКЛАМЕ

Графический дизайн берет свое начало со второй половины XX века и с тех пор играет важную роль в мире рекламы. Одной из главных основ графического дизайна является рекламная графика. Какую же задачу она на себя берет? Сейчас мы это и рассмотрим. Анализ иллюстрации в рекламе, как одной из видов рекламной графики, позволяет дать нам полную характеристику данному виду искусства.

В современном информативном мире очень востребована торговая марка и ее образ (бренд). Она может сказать за себя больше, чем сама вещь, и потому выходит на передний план. Практически каждый текст, присутствующий в бренде, сопровождается яркой графической иллюстрацией. Рекламной иллюстрации уделяется много внимания, т. к. дизайнер-график должен внести в нее культурный смысл. Он может изобразить исторический сюжет



Реклама Пепси в 1930-е гг.

и таким образом эмоционально воздвигать на зрителя. Дизайнеры часто прибегают к видам искусства, которые уже не актуальны и соединяют с современными - в итоге получается оригинальный продукт. «Дизайнер понимает, что достиг совершенства не тогда, когда ему нечего добавить, а тогда, когда нечего убрать»¹.

Применением иллюстрации в рекламе, послужат яркие примеры рекламы напитка «Pepsi». Если проанализировать иллюстрации рекламы данного бренда, то можно заметить, что создатели рекламы обращают внимание на центральные фигуры, а яркое сочетание цветовой гаммы как будто бы играет на бумаге, но шрифт остается на втором плане, хотя тоже очень дополняет композицию и неплохо влияет на восприятие: он не сложный, чтобы легче восприниматься, не занимает большую массу изображения, но и без шрифта рисунок не может так хорошо гармонировать с логотипом и со всем остальным.

Реклама Pepsi 1930х гг. содержала в себе минимальное количество цветов и была не совсем богата на шрифт, но главной целью дизайнеров было концентрирование внимания на изображении, которое являлось первичным. Пользуясь случаем, что сперва взгляд покупателя падает на изображение, а потом на все остальное, дизайнеры могли применять карикатуру.

Создатели рекламы уже прекрасно понимали, что настроение рекламы передается и на настроение потребителя, поэтому старались делать ее как можно более позитивной и приветливой.

Всем хорошо известно, что компания PepsiCo составляла конкуренцию компании Coca Cola и ей была необходима новизна². Компания Pepsi привязала к своей продукции культ молодости и применила его в иллюстрации, а иллюстрация в этом плане сыграла огромную роль.

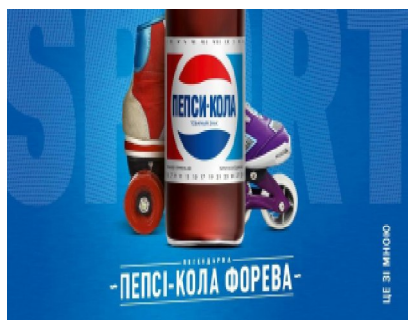
Реклама Pepsi в 1960х гг. была уже более развита, чем та, что была раньше - впервые применили фотографию, хотя и рисунок в рекламе оставался по

¹ Цитата Антуана де Сента-Экзюпери

² Чтобы составить достойную конкуренцию, необходимо было прибегнуть к новым методам привлечения внимания потребителей. В 1958 г. был придуман слоган «Будьте общительны» а за ним и иллюстрация в рекламе посвященная этой теме. Началось бурное развитие рекламы компании, и ее иллюстрации в том же числе.



Реклама Пепси с применением пин-апа в 1960 г.



Современная реклама Пепси

прежнему ценным. Приобретал популярность стиль пин-апа, который тоже находил свое место в рекламе Pepsi: изображенная девушка на постере рекламы привлекала к себе внимание и очень дополняла стиль рекламируемой продукции.

Основная характеристика рисунка в рекламе- яркое сочетание цветов. Цвет мог применяться так же и в шрифте — это делало постер гораздо позитивнее.

Касательно шрифта в рекламе- выделяют несколько следующих типов написания, ведь их влияние так же играет свою роль в передаче настроения на потребителя: вытянутый шрифт- универсальный, но не совсем уместен в оригинальной рекламе, потом, строгие квадратные шрифты свидетельствуют о важности и авторитетности (они в основном рассчитаны на бизнесменов), еще есть округлый шрифт- применим везде, передает чувство уюта и комфорта, шрифт с виньетками- применяют в рекламе женской продукции и многие другие³. Шрифт играет все то же значение, что и раньше, а в историю каллиграфии приходят все новые и новые стили. В рекламе Пепси дизайнеры- графики предпочитают косые, прыгающие буквы, которые дополняют иллюстрацию по теме культа молодости.

³ Отрывок из статьи на тему психологии восприятия цветов в рекламной продукции. Источник см. в списке лит-ры

Цвет применимый в рекламе играет огромную роль в восприятии. Поэтому дизайнеры-графики делают на этом большой акцент. Они уже давно поняли, что в зависимости от рекламного продукта следует использовать подходящий цвет.

Исследования середины XX в. в области цвета выяснили, что разные страны отдают предпочтение определенным цветам⁴. В пример можно привести фиолетовый: в отечественной рекламе фиолетовый хорошо гармонирует с другими цветами, поэтому его воспринимают спокойно, в то время, как бразильцы связывают этот цвет с печалью, поэтому вряд ли он там пользуется спросом.

Сейчас в рекламе Pepsi яркие цвета, такие, как красный и синий все так же актуальны и их хорошо дополняет контрастность. В современности газированные напитки все еще не перестают нравиться молодежи.

Сегодня реклама стала совмещать в себе компьютерные технологии и традиционные техники переданные из прошлого. В современном мире, полном разнообразных идей и способов, дизайнеры-графики имеют возможность использовать разные методы создания рекламы. Большинство эскизов выполняется как и раньше, в ручную, а потом оцифровываются в компьютере. «Цифровой дизайн похож на живопись, только краски никогда не сохнут»⁵.

Часто изображением в рекламе служит фотография, но рисунок все так же важен и популярен. Иллюстрация должна быть проста- тогда ее легче воспринимать. В последнее время образовалось очень много художественных направлений и стилей, учитывая и так называемый арт- очень популярный сегодня вид искусства, который создают с помощью специальных компьютерных приложений рассчитанных именно на них. Дизайнеры-графики охотно берутся за их создание и применение в рекламной продукции.

Помимо положительных сторон, в современной печатной рекламе есть и свои минусы. Иллюстрация может и отпугнуть покупателя, так что прежде, чем создавать рекламу, следует изучить все ее аспекты.

Графическая иллюстрация является неотъемлемой частью для огромного мира рекламы. Рекламная графика- это как еще один вид искусства, который везде окружает нас. Она имеет свойство привлекать внимание и менять восприятие. В современном мире, полном множества идей и возможностей, мы можем погрузиться в красочный мир рекламы с применением иллюстрации, сделать мир совершеннее и ярче именно с ее помощью.

Литература:

1. Дитяшева И. Психология восприятия шрифтов или как управлять настроением потребителей // Koloro Brand Design — 2016- [электронный ресурс]- стр.3,с.63. URL: <https://koloro.ua/blog/dizain/psihologia-vospriyatiya-shriftov-ili-kak-upravlyat-nastroeniem-potrebiteley.html>(18.05.17)

⁴ Данное исследование в этой области провели более полувека назад психолог Карл Флехингаус и психиатр Макс Люшер. Суть исследования заключается в том, что зная социальные параметры человека, можно достоверно спрогнозировать его реакцию на различные цветовые оттенки. Отрывок из этой области упоминался в статье, см. в списке лит-ры.

⁵ Цитата известного графического дизайнера Невилла Броуди

2. Монтейро М. Дизайн – это работа [Текст] / М.Монтейро — A book apart, 2012. Москва-2013. – стр.1, с.13.
3. PEPSI.RU / О Компании
4. Admin. Цвет-средство определить целевую аудиторию // Silver-ManiaBlog-2015- [электронный ресурс] URL:<https://www.silver-mania.ru/articles/cvet-effektivnyj-instrument-formirovaniya-imidzha-kompanii/> (13.05.17)

Пулинец А.В., 4 курс, специализация «Графический дизайн»

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

РАЗВИТИЕ ЛОГОТИПА

Логотип — это символ, в котором отражена главная мысль бренда, задача компании, ее связь с клиентом и позиция на рынке. Существует множество логотипов, однако, образцовыми являются те из них, что остаются в памяти. «В восприятии потребителя наличие логотипа или товарного знака фирмы, имеющей устоявшуюся репутацию, является гарантией качества товара», — утверждал В. Победин [1 с. 25].

История логотипа началась еще в древности; его прообразы — пиктограммы, монограммы, тамги, клейма и другие знаки — использовались для самых различных целей. Термин «логотип» появился в начале XIX века вследствие промышленной революции в Европе и Америке. Подробней об этом пишет В. Победин в книге «Знаки в графическом дизайне» [1].

Логотипы многих известных мировых брендов, к которым привык потребитель, мелькающие перед глазами каждый день, не всегда выглядели так. Вместе с компанией они развивались, за время своего многолетнего существования многократно подвергались изменению и редизайну.

Проанализировав логотипы культовых брендов, например, таких как Apple, можно увидеть, как сложный знак — шильд с Ньютоном, сидящим под яблоней, который обвивала геральдическая лента с текстом «Apple Computer & Co», созданный Рональдом Уэйном, сменился более лаконичным. Яблоко в полоску придумал дизайнер Роб Янофф. Этот знак прослужил 23 года, а впоследствии стал монохромным и еще более простым, силуэтным, легким в восприятии и запоминающимся. То же было и с логотипами Shell, Coca-Cola и многими другими известными брендами.

Таким образом, с годами культовые бренды пришли к упрощению логотипа компании, отказались от мелких деталей, сложных и замысловатых фигур. Логотип постепенно становился важным символом — лицом компании, неотъемлемой частью системы маркетинговых мероприятий. «Часто самое простое решение оказывается одновременно самым эффективным потому, что простота логотипа помогает соответствовать остальным требованиям к дизайну фирменных знаков, позволяет дизайну быть более многосторонним. Минималистский подход дает возможность использовать логотип на визитках, рекламных щитах, бейджах и даже значках веб-страниц (favicon). Кроме того, простота облегчает узнавание логотипа, тем самым повышая его шансы на долговечность, независимость от веяний времени» [2, с. 38]. Несмотря на это, время от времени появляется мода на использование паттернов, текстур, теней и

градиентов. Такая мода скоротечна и, как правило, быстро уступает позиции минимализму.

Что касается развития логотипа в будущем, Билл Гарнер из компании LogoLounge [3] сделал прогноз, в котором выделил следующие тенденции: флэт (плоскостность, стремление к минимализму, отказу от иллюзии пространства), рукописность (использование росчерка или каллиграфия), негативное пространство (основанием такого логотипа является силуэт, пятно), монолайн (логотип, построенный на равнотолщинной линии) и др. Эти течения отличаются своей простотой и лаконичностью. Их преимущество не только в том, что выглядят они аккуратно и эстетично, а также и в том, что интернет-браузеры изъясняют свою приверженность к двумерной графике [4].

Итак, обратившись к истокам и приняв во внимание нынешнюю роль логотипа, приходится признать очевидным, что логотип — значительная составляющая брендинга, влияющая на выбор продукта потребителем. Дизайнеры используют различные методы и приемы создания логотипа, при этом важными составляющими являются его семантика, «знаковость» и простота. Когда дизайн способен передать больше, чем кажется на первый взгляд, то он становится более ценным.

Литература:

1. Победин В.А. Знаки в графическом дизайне / В.А. Победин. – Х.: Ранок, 2001. – 95 с.
2. Эйри Д. Логотип и фирменный стиль. Руководство дизайнера / Д. Эйри. – СПб.: Питер, 2011. – 208 с.: ил.
3. Гарнер Б. Дизайн, 6 трендов в дизайне логотипов в 2016 году [Электронный ресурс] // 2016 Logo Design Trends Forecast», опубликована в блоге justcreative – Режим доступа: <https://infogra.ru/design/6-trendov-v-dizajne-logotipov-v-2016-godu>
4. The World Wide Web Consortium. Scalable Vector Graphic [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.w3.org/TR/SVG/>

Пухнавцева Т.Г., 3 курс, спец. «Графіка»

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

ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ Т.Г. ШЕВЧЕНКА ДЛЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА (ЧИТАЮЧИ В. АНТОНОВИЧА)

Початок. *«...він ніколи не рисував того, що в нього виливалося у віршах, а у віршах ніколи не виспівував того, що малював.» (В. Антонович)*

Розмірковуючи та відмічаючи місце Тараса Шевченка в українському мистецтві образотворчому, важливим є вирішити і зрозуміти, чи можемо ми сприймати його як художника, маляра, незалежно від поетичної, громадської та ін. діяльності. Так. Поезія й малярство у Шевченка ніколи не змагалися внутрішньо, ба навіть не мали характер співвідношення «домінування-підкорення» взагалі.

Про співзвучність своєму часу. *«...здається, такі рідкі явища у всесвітньому мистецтві можуть траплятися тільки в певних періодах, спеціально сприятливих до таких появ.» (В. Антонович)*

Розглядаючи історію мистецтва будь-якої доби, знаходячись у 2017-му році, ми можемо з легкістю скласти просту класифікацію, що буде вірною

для усіх епох(і для сьогодення також): умовно є три типи людей: ті, що своєму часу співзвучні, характерні, які й особливими рисами характеру, й діяльністю, системою координат та загальних цінностей є локомотивами свого часу; себто, представники ультрасучасності. Другий тип людей – той, що в загальних речах мислить категоріями минулого, як вічному традиційних консервативних поглядів, так і орієнтуючись на погляди й воззріння епох, що давно відійшли у небуття. Найменш численний тип людей, зазвичай складають виключення, одиниці у суспільстві, що час свій випереджають; рідко коли вони стають визнаними за життя, й воно саме часто видається дуже непростим.

«Академізм для Шевченка був останнім словом, верхом втілення мистецької творчості, і його приєднання до цієї академічної науки мистецтва було саме тим, чого він так навіщомацки шукав.» (В. Антонович)

У мистецькому сенсі, за умов, коли ми розглядаємо малярство XIX століття, Шевченко своєму часу співзвучний; він не йде далі, не передбачає наперед: у його роботах нема передумови до імпресіонізму чи хоча б до реалізму. Шевченко-художник є досить очевидним представником свого часу, існуючий й, схоже, добре себе почуваючий у межах єдиного класичного стилю. Немає жодного натяку на те, що Шевченко відчуває неповноту засобів, схем задля самовираження образотворчим шляхом. Він цілісний.

Про ідеальне. *«... фактично ніяких еволюцій, ніяких перемін у творчості Шевченко не було: Шевченко, як кремін, як моноліт, і в могилу зійшов з тими самими засадами мистецтва, з якими виступив на арені мистецтва в початку 30х років.» (В. Антонович)*

Першочергово хочу відмітити одну, як на мене, найяскравішу, рису мистецтва Шевченка-майлара. В усіх без виключення його роботах є плина до ідеалу, ідеалізм у найкращому розумінні цього слова. Це не те прагнення ідеалу, що було властивим мистецтву античності, та, як слідство, – мистецтву класицизму, що до античного вектору зверталось, спиралося. Цей ідеалізм пішов далі. Витоки його ми всі знаємо, – витоки можна прочитати де поміж рядків, а де й на поверхні його текстів, листів, щоденників. Тут і зустрічається Шевченко-художник та Шевченко інший – поет, українець, громадянин. Зустріч ця, її фактура є дуже цікавою й на перший погляд не зовсім очевидно зрозумілою: це зустріч контрастів зображуваного.

Характер самого зображення, що його робив Шевченко, має під собою інше підґрунтя. Зараз не йде мова про самий канон стилю, представником якого був Тарас, – він цілком зрозуміло обумовлений школою та майстернею Брюллова.

Справжнє мистецтво починається там, де у рамках певного канону відбувається своє, внутрішнє, інше життя; це твердження найлегше проілюструвати прикладами з іконопису, скажімо, часів Андрія Рубльова. А уся таємниця мистецького твору саме там і криється, у внутрішньому житті твору, що може відбутися чи не відбутися.

У Шевченка цього внутрішнього життя через край. В кожній своїй роботі, будь то нарис, підготовчий малюнок до гравірування, чи живописне полотно; будь то портрет, чи краєвид, ба навіть серія на основі біблійної притчі про блудного сина, – абсолютно кожний образ; більше того, – кожна деталь

цього образу постає перед нами як скупчення, суцвіття ідеального. Але ідеального не через примарні виставлення на високі п'єдестали, а через скоріше тихе споглядання та, подекуди, замріяність: от, як би воно могло бути...

Тут і внутрішнє золоте саяво портретів, й дуже чітке, сповнене конкретики й любові до деталі як Мікрокосму, споглядання у сутність речі.

Суцвіття того, що Шевченко хотів би, щоб воно було.

«На маленькому клаптику строго крамничного паперу проведена горизонтальна лінія; на першому плані вітряк, пара волів біля возу, заваленого мішками; усе це не нарисоване, а тільки зазначене, але що за краса!» (Шевченко про малюнки В. Штернберга)

Ця цитата не є випадковою тут: вона є додатковим доказом того, що Шевченко бачив кожний мотив у корені, у його духовній структурі, суті. До того ж, ця суть, самий погляд мені видається дуже гуманістичним, дуже орієнтованим на Людину. Ця ідеалізація унікальна поміж усіх інших «ідеальностей», будь то класцистичні ідеали абощо. Мрія проглядає крізь поверхню зображення; вона має конкретну, реальну, досить вистраждану й обумовлену життєву базу.

Художник, який не міг з'явитися ніколи, окрім свого часу, – й якщо за формальними характеристиками він був «відмінником» домінуючого стилю, то за наповненням та підґрунтям, духовною основою художніх робіт Шевченко є унікальним майстром. «...змінялися обставини навколо Шевченка, а не сам Шевченко.» (В. Антонович)

Отже, в історії українського образотворчого мистецтва ми маємо митця, якого, можливо, ще доведеться розгадувати (як нам, так і нашим нащадкам).

Література:

1. Антонович Д. В. Шевченко – маляр / Вст. слово С.А. Гальченка; післям. Т.І. Андрущенко, – К.: Україна, 2004. – 272 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kobzar.ua/item/show/877>
2. Тарас Шевченко. Живопис, графіка./ Вст. стаття Д.В. Степовик. — К.: Мистецтво, 1984. — 142 с.

Пижова О.І., 4 курс, спеціалізація «Графічний дизайн»

Керівник: канд. мистецтвознавства, професор Сбітнєва Н.Ф.

ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ

Дизайн — сучасний засіб візуальної комунікації в усіх галузях людського життя, але, нажаль, він не завжди розповідає про країну, у якій був створений, її культуру, історію, побут тощо. Нинішній етап розвитку графічного дизайну проходить в умовах глобалізації й дуже швидкого розповсюдження інформації. Як наслідок: багато українських дизайнерів займаються копіюванням художніх засобів, формальних прийомів, підходів до вирішення проблем комунікації, що вигадали дизайнери з країн, які є провідними у світовому графічному дизайні.

В. Даниленко пише: «Якщо західне, то, значить, найкраще — так звикли думати дуже багато дизайнерів у всьому світі. А якщо найкраще, то під

нього треба підроблятися. Цим багато хто і займається на усіх континентах. Україна також» [1, с. 177]. Це призвело до відсутності національного дизайну, який спирався б на досягнення та традиції українського народу, який міг би слугувати візуальною ідентифікацією країни та представляти її імідж на міжнародному рівні. «Професіонали, які працюють на близькому до світового рівні у ділянці висококваліфікованих повторювань західних дизайнерських надбань, не мають бажання до творення явища «український дизайн» і ніколи не переймалися думкою про виявлення в дизайнерському творі національної ідентичності» — указує В. Даниленко [2, с. 127].

Наприкінці XIX ст. було сформовано «український» стиль у дизайні, й провідну роль у цьому зіграв Г. Нарбут. Його творчість живилася українським малярством, рукописними книгами й стародруками, геральдикой, орнаментами вишивок, гаптувань, ткацтва, писанкарства, різьблення і вибійок. У XX ст. Україна знаходилась під політичним, економічним, культурним і соціальним тиском СРСР, що негативно вплинуло на розвиток графічного дизайну. В. Даниленко пише: «Україна, перебуваючи понад 70 років у складі СРСР, більшістю своєї території й населення і продовжуючи втрачати національне ядро в усьому, однак в архітектурі, дизайні ужиткових предметів, графіці вхитрялася проштовхувати на поверхню культурного життя суто національні форми. Але то були здебільшого форми, запозичені із селянського мистецтва» [2, с. 165].

Політичні та соціально-економічні процеси останніх років в Україні привели до злету національного самоусвідомлення народу, відновлення інтересу до своєї історії, мови та культури. Тому питання використання надбань декоративно-прикладного мистецтва у графічному дизайні є актуальним.

Один з найбільш актуальних об'єктів графічного дизайну — візуальний стиль. Він має бути не лише красивим, але й змістовним. Для створення стилю із національними мотивами важливим є дослідження декоративно-прикладного мистецтва, адже дизайнер осягає світогляд, естетичні, моральні ідеали предків, і може створити на цьому підґрунті ефективний дизайн. Основними проблемами інтеграції елементів декоративно-прикладного мистецтва у візуальний стиль є: стереотипне мислення, дисгармонійне використання національних мотивів, невідповідність цінностям підприємства, складність візуального повідомлення. О. Бойчук і Л. Безсонова пишуть, що з переходом від індустріального суспільства до інформаційного були сформовані універсальні парадигми знакоутворення, придатні до засвоєння людиною незалежно від її культурної, регіональної або соціальної належності. Але є і зворотня тенденція: підкреслення національного походження продукту, вплив якої помітний у проектуванні товарного знаку та логотипу [3, с. 19]. Таким проектом є логотип Євробачення–2017, в основі якого — українське намисто, що є не тільки найдавнішою жіночою прикрасою, але й оберегом.

Дизайн пакування допомагає вибудувати правильну комунікацію зі споживачем, він говорить про якість продукту, в тому числі й про країну походження. О. Ганоцька зазначає: «Потяг до створення саме української упаковки відображається у часто вживаних мотивах, характерних для українських народних традицій <...>. Це можна побачити, наприклад, на зразках упаковки

для напоїв — керамічний штоф у вигляді українського козака з деталізацією українського національного вбрання, подарункова упаковка з деревини для горілки у вигляді возу, який тягне віл тощо» [4, с. 67]. Гарними прикладами використання українських мотивів у дизайні є пакування ТМ «Львівський хліб» (кекс «Святкова зірка», пряник «Карпатський»), при розробці яких дизайнери надихалися орнаментами косівської кераміки та кахлі львівських старовинних будинків; шрифти були створенні на основі старих українських шрифтів.

Інтернет змінив уявлення про пошук інформації, популярність книг впала. Така ситуація на книжковому ринку вимагає особливої уваги до читача, створити хороший текст — пів справи. Книга у наш час — предмет колекціонування та арт-об'єкт. Народні мотиви використані у дизайні книги «Квіти і птахи в дизайні українських килимів» — творчій праці студії «Граф-пром» із історичним матеріалом — килимами XVII–XX ст. Саме такі книжки можуть посилити увагу до культурної спадщини України у світі.

Однією зі складових іміджу країни є етноплакат, він повинен інформувати та мотивувати, відображаючи надбання національної культури. Він торкається важливих проблем: збереження індивідуальних особливостей нації у глобалізованому світі, самоідентифікації народу, життєвої місії нації, ідеї безперервності національної культурної традиції. В. Королевський пише: «Основними характерними елементами сучасного етноплакату України є фольклор, менталітет, артефакти автентичної культури, національний одяг, звичаї, традиції та самобутня культура. <...> Вона має все необхідне для створення конкурентної ідентичності країни — своєрідну унікальну культуру, талановитий народ, науковий, природний, промисловий потенціали» [5, с. 117]. У роботі «Код нації» Є. Хоменко поєднала QR-код з традиційним орнаментом вишиванок. На VIII Міжнародному триєнале еко-плакату «4-й Блок» були представлені плакати О. Фоміної «Чистота культури», на яких зображені логотипи відомих брендів на фоні українських орнаментів, — це заклик звернути увагу на проблеми екології.

Отже, дизайнери мають сприяти відродженню національних традицій своєї країни. Не треба примітивно підходити до цієї задачі: малювати традиційні орнаменти, козаків, тощо. Цей підхід є непродуктивним, навіть якщо виконаний на професійному рівні. Декоративно-прикладне мистецтво потребує дослідження, пошуку витоків образотворення та посилення уваги до народної творчості як джерела духовної енергії народу. Н. Сбітнева вважає: «Пошуки елементів візуальної ідентифікації країни, які могли б гідно представляти імідж держави на міжнародній арені, повинні вестися на основі творчого переосмислення етнічного матеріалу, тобто досягнень народної культури, і розуміння своєрідного менталітету українців» [6, с. 54]. Надбання української культури треба поєднувати з сучасним дизайном. Це шлях до відновлення національної ідентичності і збереження нації під час процесу глобалізації. Потрібно виховувати нове покоління дизайнерів з усвідомленням своєї причетності до української нації, творче надбання якої є значною складовою світової культури. А якщо буде продовжуватися тільки копіювання і запозичення чужого досвіду, — про Україну як дизайнерську державу зі своїм національним образом ніхто у світі не знатиме.

Література:

1. Даниленко В.Я. Дизайнерська Україна у світовому контексті / В.Я. Даниленко. – Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. – Київ: Спалах, 2000. – С. 176-186.
2. Даниленко В.Я. Майбутнє європейського дизайну: Чехія, Польща, Україна / В.Я. Даниленко. – Харків: Колорит, 2007. – 197 с.: іл.
3. Бойчук О.В. Національні ремінісценції в українських товарних знаках та логотипах нової доби / О.В. Бойчук, Л.М. Безсонова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2010. – № 2. – С. 17-23.
4. Ганоцька О.В. Дизайн споживчої упаковки в Україні: Сучасні прийоми та засоби / О.В. Ганоцька // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. – 2009. – Вип. 6. – С. 63-68.
5. Королевский В.М. Етнічні мотиви у сучасному українському плакаті / В.М. Королевский // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2011. – № 2. – С. 116-118.
6. Сбітнева Н.Ф. Графічний дизайн України початку III тисячоліття: проблеми та перспективи розвитку // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків: ХДАДМ, 2011. – №6. – С. 52-55.

Раджпут А.А., 1 курс, спец. «ПД»

Руководитель: Дерезус Ф.Н.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО М.А. ВРУБЕЛЯ

Врубель Михаил Александрович — русский художник, крупнейший представитель символизма и модерна в русском изобразительном искусстве.

В поисках собственного творческого пути опорой для Врубеля стало классическое искусство. Молодой художник видел свою задачу в выработке собственной манеры, технике письма и метода. В Академии зарождается его интерес к акварели — техники одновременно и тонкой, и мощной, способной решать сложные художественные задачи. Одним из лучших педагогов Академии, профессор П.П. Чистяков, первым осознал необычный, мощный художественный дар своего ученика и угадал его стремление к монументальным формам живописи. В 1884 году по его рекомендации Чистякова Врубель направляется в Киев для принятия участия



в реставрации древней Кирилловской церкви с фресками XII века и в создании росписей Владимирского собора. Несколько лет работы в Киеве стали временем художественного становления Врубеля, определили всю его дальнейшую судьбу.

Метод Врубеля не столько непосредственное наблюдение и передача видимой природы, сколько метод идеального представления, воображения, которое пользуется видимыми формами, чтобы творить из них неожиданные, странные сочетания, создавая фантастически преобразенный мир. Тематика его произведе-

ний — это, как правило, «вечные» сюжеты и образы, пришедшие не прямо из жизни, а из искусства.

Особенностью стиля М. Врубеля является утонченность, одухотворенность создаваемых им образов, наряду с изысканностью и безупречным вкусом в колористическом решении и виртуозностью рисунка. Большинство его крупных произведений можно отнести к символизму, однако, в некоторых (портрет С. Мамонтова, «Демон поверженный») видна экспрессионистическая напряженность формы и цвета.

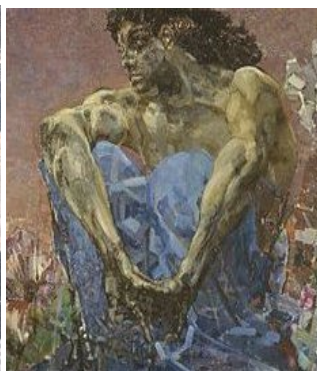
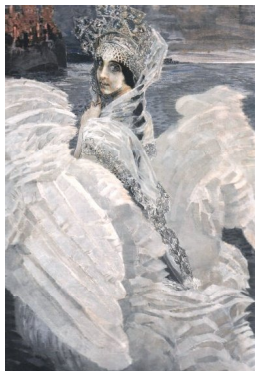
Именно анализ формы является основным пунктом ведения работ Врубеля. Художник вел работу в строгой последовательности. Сначала он выполнял рисунок, причем прорисовывал все объемы и плоскости предметов. Затем прокладывал подмалевок слабо разведенным цветом, оставляя незакрашенными блики. Далее работа велась постепенно с чередованием темных и светлых мест, к незакрашенным плоскостям М. А. Врубель обращался позднее по мере высыхания бумаги. Постепенно получалось некоторое подобие очень красивой живописной мозаики. Используя акварельный метод М. А. Врубеля, можно научиться анализировать форму и пространство, разбирая предметы на многообразии цветов и форм. В учебной практике метод работы акварелью М. А. Врубеля очень полезен для детального разбора и осмысления натуры.

Знаменитые работы

Пан — персонаж древнегреческой мифологии, но на представленном полотне он заметен «обрусел», и это необыкновенно характерно для тогдашнего Врубеля, влюбившегося в русский фольклор. Пан, божество лесов и полей, выступает символом ночи.

Царевна — Лебедь 1900г. Эта пронзительная картина — плод дружбы с Римским-Корсаковым. Н. Забела снискала большой успех в роли Царевны-Лебиди в спектакле «Сказка о царе Салтане». Ее фотоизображение, подаренное композитору, подтолкнуло Врубеля к созданию этого полотна. Художнику удалось создать проникновенный музыкальный образ хрупкого и нездешнего существа, заброшенного в наш мир.

Демон сидящий 1890г. Этот образ во многом навеян поэмой Лермонтова и оказавшийся необыкновенно созвучным наступающей эпохе символизма.



Свое отношение к тому, что он пишет, художник выразил в письме к отцу: «Демон — дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, при всем этом дух властный, величавый». В эту картину был влюблен А. Блок, назвавший ее «символом нашего времени».

Рильцева Г.А., 2 курс, спец. «ДІ»

Керівники: Ікол І.М., Підлісна О.В.

ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРАКТИВНИХ ТА РУХОМИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ДИЗАЙН-РІШЕННІ ВІТРИН МАГАЗИНІВ

В останній час в усі сфери життя проникають технології, що отримали назву «інтерактивних». «Інтерактивні системи дозволяють проектувати графічні зображення, відео довільного формату на будь який тип поверхні – підлога, вітрина, стіна, скло – а пізніше надають користувачу можливість інтерактивно керувати спроектованими образами» [1]. Такі системи набувають зараз масовості і популярності в торгових центрах, місцях великого скупчення людей. Маються на увазі переважно технічні засоби, які дозволяють пересічному громадянину не просто спостерігати якісь об'єкти чи явище, але й ставати їх учасником, приймати в них безпосередньо участь. Інтерактивні панелі та екрани розраховані на взаємодію з людиною, працюють не відокремлено, а за її активної участі.

Різноманітні датчики та фотоелементи, що реагують на рух, тепло долоні, торкання, сенсорні прилади заставляють (оживляти) освітлення та інформаційні панелі, приводять до руху системи динамічних елементів лише тоді, коли людина, спостерігаючи з'являється поруч.

В останній час існує велика кількість рухомих вітрин. Прикладом можуть слугувати яскраві багатофігурні рухомі композиції вітрин магазинів «Рошен» (фото 1). Але така рухома вітрина потребує велику кількість електроенергії, тож, у будні дні є часи, коли вітрини «працюють вхолосту» без відвідувачів. А у вечірні часи біля них збирається велика кількість людей. Отже, було б доцільно наділити згадані механізми інтерактивними приладами. Таким же чином працювати освітлення вітрин, змінюючи колір та інтенсивність світлового потоку завдяки інтерактивним приладам. Зручно було б мати на вітринах інтерактивні інформаційні панелі, щоб відвідувач міг з'ясувати наявність та ціну товарів не заходячи у великий маркет. На наш погляд, такі елементи дуже доречно було б використовувати в оформленні вітрин магазинів дитячих товарів. Наприклад, у ескізному проєкті архітектурно-художнього рішення магазину валяної іграшки «Вінні Пух» (фото 2) пропонується використати рухомі фігурки іграшок в оформленні вітрин. Можливо ведмедик має підійматися на повітряній кульці та поступово опускатися, можливо, ведмедик буде рухатися по горам. Може змінюватись музика, включатись та виключатись світло. Це буде приваблювати перехожих. Таке рішення може стати можливим саме з використанням інтерактивних технологій. Всі переваги продукції підкреслені анімацією на дисплеї. А головне, це реклама в потрібному місці і в потрібний час. Крім



фото 1



фото 2

використання інноваційних технологій сам бокс, обладнаний прозорим дисплеєм, теж брендований. А це вривається в пам'ять і привертає увагу.

Джерела:

1. Огляд інтерактивних систем. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.gefestcapital.ru/article11.html>

Романова В. О., 3 курс, спец. «ПД»

Науковий керівник: доцент кафедри українознавства, к.і.н. Чадаєва К. Ю.

КОРОЛЕВА НІМОГО КІНО

Віра Холодна – видатна кіноакторка українського походження епохи німого кіно. Знімалася здебільшого у таких жанрах, як драма, мелодрама та короткометражне кіно та під керівництвом режисерів Євгена Бауера, Петра Чардиніна тощо. Яку чаклунську силу пускала в хід Віра Холодна, щоб змусити глядачів у розпал Першої світової війни ходити в сінематограф на салонні мелодрами?

Віра Левченко (Холодна) народилася 5 серпня 1893 року в Полтаві в сім'ї викладача гімназії. У десять років Віру віддали вчитися в приватну гімназію Перепьолкіної. Дівчинка захоплювалася класичним танцями і через рік вступила до балетне училище Великого театру. Проте за наполяганням бабусі перейшла в гімназію. Віра успішно закінчила її і на випускному балу познайомилася з молодим юристом Володимиром Григоровичем Холодним. Коханню з першого погляду витримала всі випробування.

Холодна ще в юності вирішила, що стане актрисою, що мистецтво – найголовніший сенс її життя. Вона захоплювалася зіркою німого кіно Астой Нільсен і прагнула досягти у своїй творчості такого ж досконалості.

Восени 1914 року режисер Володимир Гардін зняв Холодну в безсловесній ролі красуні італійки – годувальниці маленької дочки Анни.



Заслуга «відкриття» Віри Холодної належить кінорежисеру та художнику фірми «Ханжонков і Ко» Євгену Бауеру. Познайомившись з Холодною у клубі «Алатр», він відразу вгадав в ній – крізь скутість і сором'язливість – і прихований артистизм, і людську глибину, і неповторну жіночність. «Я знайшов скарб», – говорив Бауер друзям.

Навесні 1915 року Холодна приступила до зйомок у «Пісні торжествуючої любові» за повістю І.С. Тургенева. Критика відзначала її вроджений артистизм. За рік Віра Холодна зіграла в тринадцяти фільмах.

Влітку 1915 року актриса отримала повідомлення про те, що поручик Холодний важко поранений під Варшавою. Взявши відпустку, вона виїхала на фронт. У госпіталі Віра не відходила від чоловіка і, можна сказати, вирвала його з обіймів смерті. Повернувшись до Москви, Холодна продовжила роботу в кіно.

Етапною в історії вітчизняного німого кіно кінознавці називають фільм «Життя за життя», знятий за романом французького письменника Жоржа Оне «Серж Панін». У глядачів і критики фільм мав грандіозний успіх, а Холодна стала кінозіркою першої величини і зайняла трон «королеви екрану». Вперше в історії вітчизняного кінематографа була оголошена попередній запис на квитки.

Про життя Холодної ходили численні чутки. Плітки роздувалися одна фантастичніше іншої, зовсім як у Голлівуді. Розповідали, наприклад, що син одеського «чайного короля» застрелився через невдалого роману з актрисою! Віра Холодна застрахувала свої очі на півмільйона рублів! Усіх партнерів актриси зараховували їй якщо не в чоловіки, то в коханці.

В ательє Харитонова у другій половині 1916 року Віра Холодна знялася в трьох фільмах: «Столичний отрута» за романом С. Фонвізіна «Плітка» (Віра Даровська), «Заради щастя».

Артисти часто збиралися вдома у Холодної. На цих «академічних» заняттях зазвичай був присутній повернутий з фронту після другого важкого поранення Володимир Григорович Холодний.

У 1918 році ательє Харитонова взялося за екранізацію п'єси Л. Толстого «Живий труп». У цьому фільмі Холодна показала себе по-справжньому обдарованою драматичною актрисою, що володіє великим темпераментом. Роль циганки Маші можна вважати вершиною творчої діяльності Віри Холодної. Завдяки дбайливому ставленню до твору Толстого, фільм «Живий труп» зарахований кінокритиками до кращих екранізації класичних творів.

Актрисі доводилося працювати у важких умовах війни: вночі годинами простоювати в гримі, повертатися додому під ранок з різкою головним болем і запаленими від яскравого електричного освітлення очима. Але вона ніколи не нарікала.

У листопаді 1918 року Віра Холодна захворіла. Лікували її кращі лікарі Одеси. Але врятувати «королеву екрана» не вдалося: 16 лютого 1919 року, в неділю, вона померла. Їй було всього двадцять шість років.

У той же вечір в усіх театрах було оголошено про кончину Віри Холодної, всі вистави були скасовані. Тіло артистки перевезли до Москви, де 20 лютого при величезному скупченні народу відбувся похорон.

Ніхто не хотів вірити, що вона померла від грипу («іспанки»). Ходило безліч найбезглуздіших легенд про загибель 26-річної актриси. Говорили, що вона шпигунка і її розстріляли; що вона червона розвідниця і її вбили в Одесі. Причому ця остання версія обросла романтичними подробицями, нібито актрисі в номер готелю принесли білі лілії і вона померла, задихнувшись у їх згубний аромат. Нарешті, була версія, що її задушили з ревнощів.

Жоден український та російський актор дореволюційного кіно не удостоївся такої виняткової популярності і такої гучної слави, як Віра Холодна. Письменник Костянтин Паустовський ставив її ім'я поруч з ім'ям Сари Бернар. Критики і рецензенти до цих пір намагаються пояснити причину феноменального успіху славнозвісної актриси. Напевно, прав І. Перестіані, знав актрису дуже близько «на зовнішності порівняно юної Віри Холодної лежав відбиток тієї смутку, що властива нашій північній природі в дні ранньої осені. І можливо, що саме ця пасивна ніжність фігурки, очей і рухів ріднила її з глядачем».

Романова В. О., 3 курс, спеціалізації «ПД»

Науковий керівник: доцент каф. українознавства Щербина Е.

ТВОРЧИЙ ПІДХІД ДО НАВЧАННЯ СТУДЕНТА У ВНЗ

В Україні відбуваються трансформації в усіх сферах суспільного життя. Соціально-економічні і політичні реформи, взаємодія різних культур і господарських систем, конкуренція на ринку праці, грандіозний потік інформації, розвиток науки і техніки вносять суттєві зміни у наше життя, визначають нові пріоритети і цінності людей [1].

Суспільні перетворення накладають відбиток і на систему вищої освіти, висуваючи нові вимоги до організації та якості підготовки фахівців. Нині існує запит на виховання творчої особистості, індивідуальності, здатної на відміну від людини-виконавця, самостійно мислити, генерувати оригінальні ідеї, приймати сміливі, нестандартні рішення [3].

Творчість – найфундаментальніша характеристика людської природи, це потенціал, притаманний кожній людині від народження. Саме цей чинник стимулює розвиток широкого спектру соціально-ціннісних якостей особистості, таких як ініціативність, самостійність, організованість, відповідальність, комунікативність, нестандартність мислення [2]. Розвиток творчих засад навчального процесу у ВНЗ стає важливою умовою виховання загальнолюдських цінностей та гуманістичних ідеалів студентської молоді, що забезпечує їх перехід в особистісно-визнану суб'єктивну систему цінностей.

Отже, креативність як ціннісно-особиста категорія є істотним резервом самоактуалізації особистості і сьогодні значною мірою виступає своєрідним механізмом адаптації особистості до соціальних змін. Для того, щоб внутрішньо відповідати сучасній дійсності, фахівець має не просто адаптуватися до нової ситуації, а й бути спроможним змінювати її, змінюючись і розвиваючись при цьому сам [4].

Творча спрямованість особистості є передумовою будь-якої творчої діяльності, в процесі якої формуються і розвиваються творчі здібності.

Джерелом творчої активності студентів є, перш за все, інтерес до процесу та результату своєї праці. Зацікавленість студентів процесом і результатом своєї діяльності мають забезпечуватися наявністю пізнавальної мотивації, усвідомленням набуття знань, що веде до перебудови психологічних процесів сприймання, пам'яті, мислення, уяви [5]. Як відомо, формуванню пізнавальних мотивів сприяють усі засоби удосконалення навчального процесу: оновлення змісту навчальних курсів, модернізація структури занять, налагодження міжпредметних зв'язків, удосконалення методів навчання, розширення форм самостійної роботи студентів. Необхідно розвинути пізнавальні мотивації на заняттях з гуманітарних дисциплін, пов'язувати їх із засвоєнням високої методологічної культури мислення, усвідомленням громадського та особистого сенсу діяльності, утвердженням самоцінності кожної людини, прищепленням потягу до самостійного набуття знань, що забезпечить створення сприятливих умов для творчої самореалізації особистості. При цьому зміст навчальних курсів повинен виходити за межі загальноприйнятих програм, визначатися більшим рівнем узагальненості, враховувати інтереси студентів, стиль і темп засвоєння ними знання [1].

Слід пам'ятати й про те, що творчість ніколи, ні за яких обставин, ні в якій діяльності не виникає під тиском чи примусом. Тому усі змістовні компоненти і форми педагогічної творчості мають відповідати принципам гуманної педагогіки, їх необхідно будувати на основі суб'єкт-суб'єктної взаємодії учасників навчального процесу, що дасть можливість створити доброзичливий психологічний клімат у ВНЗ, який у свою чергу позитивно впливатиме на розвиток інтелектуальних, професійно-трудова здібностей і соціальних якостей майбутнього фахівця [3].

Максимальний розвиток творчого потенціалу студентів відбувається в процесі спеціально організованої навчальної діяльності у вигляді ділової гри. Ділові ігри дозволяють моделювати різні складні й конфліктні ситуації, аналогічні тим, з якими студент може зустрітися в житті. Гра завжди націлена на вироблення стратегії поведінки, сприяє формуванню інтуїції, умінь вільно орієнтуватися та діяти в складній ситуації, допомагає передбачати вірогідні наслідки тих чи інших рішень, аргументувати свій вибір [2]. Отже, в процесі ділової гри створюються сприятливі умови для творчого застосування теоретичних знань в практичній діяльності.

Загалом, можна зробити висновок про те, що розвиток творчого потенціалу студентів має бути цілеспрямованим, методологічно обґрунтованим процесом, адже його метою є формування креативної особистості, максимально адаптованої до вимог сучасності. При цьому ефективність та результативність педагогічного здійснення забезпечується всією логікою побудови змісту навчального процесу, стилем навчання і виховання, відповідними організаційними формами та прийомами.

Література:

1. Гончаренко С. Український педагогічний словник / С.У. Гончаренко. – К. : Либідь, 1997. – 376 с.

2. Лузік Е. Креативність як критерій якості в системі підготовки фахівців профільних ВНЗ України / Е. Лузік // Вища освіта України. – 2006. — № 3. – С. 77 — 82.
3. Лернер И. Проблемное обучение / И. Лернер. – М. : Педагогика, 1984. – 64 с.
4. Вербицкий А. Активное обучение в высшей школе: контекстный поход / А. Вербицкий. – М., 1991. – 208 с.
5. Ягупов В. В. Педагогіка / В.В. Ягупов. – К. : «Основи». — 560 с.

Русакова А.Г.; Безъязычная К.А., 1 курс, спец. «Визуальное искусство»
Руководитель: профессор кафедры «Скульптура» Наталуха И.Н.

ИЗУЧЕНИЕ АНАТОМИИ, КАК ВОЗМОЖНОСТЬ ИЗУЧЕНИЯ ДУХОВНОГО МИРА ЧЕРЕЗ МАТЕРИАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ

Изучение анатомии человеческого тела уходит корнями еще во времена палеолита, ее основной задачей являлось изучить процессы, функции, механику, принципы и следствия работы отдельных частей тела, как они взаимодействуют и координируются друг с другом.

Сегодня мы обладаем гигантским объемом знаний по анатомии, начиная от тончайших тканей и мельчайших клеток и заканчивая исследованием вопросов эволюции, становления народностей и этносов.

Но также весьма интересным является вопрос влияния и становления нашего характера на становление форм и функций нашего организма.

Что если наука анатомии и наука психологии являются двумя сторонами одной медали?

Целью психологии является познание таких тонких и непредсказуемых материй, как чувства их причины и следствия и прежде чем создавать теории души, душа, как внутренний, психический мир человека, необходимо выяснить, каким образом изучить душу? Каким образом можно конвертировать чувства неосознанные, нестабильные в мысли, которые являются продуктом четким и ясным.

Здесь на помощь и приходит анатомия. Существует связь между характером человека и особенностями его тела. Так к примеру люди неосознанно привыкли представлять весельчака толстым, хитреца с длинным носом и маленькими глазами, уверенного человека изображают с ровной осанкой и т.п.

Жизнь каждого человека с первобытных времен от рождения и до смерти является непрерывным психологическим экспериментом, каждый день переживание чувств и эмоций, пребывание в том или ином состоянии каждый день, так что волей неволей каждый из нас является пожизненным исследователем души.

Так к примеру еще в Древнем Китае зародилась физиогномика(в современной психологии является псевдонаукой) изучает тип личности человека, его душевные качества и состояние здоровья, исходя из анализа внешних черт лица и его выражения.

Пример основных связующих элементов между телом и душой:

Глаза. Когда говоришь о душе, первое, что приходит на ум — это глаза.

Но каким образом мы различаем мысли и эмоции, смотря в глаза человеку?

В глазах человека можно прочесть его характер и мысли, настроение, отношение к окружающему миру и конкретным людям.

Еще одно удивительное свойство глаза состоит в том, что они ясно дают понять говорит ли правду их обладатель.

Строение глаза человека. Глазной аппарат является стереоскопическим и в организме отвечает за правильное восприятие информации, точность ее обработки и дальнейшую передачу в мозг.

Правая часть сетчатки, посредством передачи через зрительный нерв, отправляет в мозг информацию правой доли изображения, левая часть передает левую долю, в итоге, мозг соединяет обе, и получается общая зрительная картинка.

В этом заключается бинокулярное зрение. Все части глаза образуют сложную систему, которая выполняет действие по качественному восприятию, обработке и передаче зрительной информации, находящейся в электромагнитном излучении.

Ухо. Сложный орган, предназначенный для восприятия звуковых колебаний. У большинства хордовых он, кроме восприятия звука, выполняет ещё одну функцию: отвечает за положение тела в пространстве и способность удерживать равновесие. Ухо позвоночных — парный орган, который размещается в височных костях черепа. Ухо ограничивается снаружи ушными раковинами.

Ухо человека воспринимает звуковые волны частотой примерно от 8 до 20 000 Гц (колебаний в секунду), что соответствует длине волны (в воздухе при нормальных условиях) от 20,6 м до 1,7 см.

В процессе эволюционного развития ухо возникло у первичноводных предков позвоночных из особых кожных органов чувств (боковые органы).

Нос. Самая выдающаяся часть человеческого лица это нос. При помощи него мы чувствуем запахи, нос может говорить о человеке многое, начиная от национальности и заканчивая характером.

Человеческий нос — практически совершенный фильтр и кондиционер нашего организма. Количество пропущенного через нос и очищенного воздуха только за один день составляет больше 10 тысяч литров. Важно, что при вдохе воздух проходит большее расстояние, чем при выдохе. Это связано со строением наших носовых пазух. Когда мы вдыхаем носом, воздух проходит через носовую полость, где в жару — охлаждается, а в мороз — нагревается. Зимой, когда теплый воздух особенно дефицитен, нос может нагревать его до 36 градусов, что снижает возможность обморожения и риск подхватить простуду. Когда на улице жарко, нос не только охлаждает поступивший в него воздух, но и увлажняет его. По этой причине носы у африканцев большие и широкие. На увлажнение воздуха в жаркий летний день у человека может уходить до полулитра жидкости. Кстати, насморк — это защитная реакция нашего носа на инфекции. Выделяя дополнительную жидкость, нос пытается устранить микробы.

Что мы можем сказать в заключении? Наше тело является проводником между сознательным и бессознательным миром, умение трактовать язык тела, замечать и анализировать движения, формы, изменения является весь-

ма емкої і складної наукою, но именно она позволяет нам исследовать душу человека, так изучение анатомии в совокупности с психологией дает нам возможность узнать других людей и в частности самих себя намного глубже и раздвинуть рамки привычного для нас сознательного мира.

Рябенюка В.В., 4 курс, спеціалізація «Графічний дизайн»

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

ГРОШІ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ АВТОРСТВА ГЕОРГІЯ НАБУТА

Сьогодні, коли ми багато подорожуємо світом, до рук нам потрапляють гроші різних країн, ми ставимося до них скоріш як до засобу розрахунку, не замислюючись над їхнім символічним навантаженням. Однак гроші — це не лише засіб, це візитна картка країни. Випуск нових грошей — ціла подія для національних банків, спеціальних друкарень, істориків та художників, завданням яких є передати на кільканадцять папірцях певну інформацію, закодовану історичну та духовну спадщину народу. Під час оформлення такої державної «візитної картки» на заводі стають одразу кілька наук. Серед них і емблематика, і палеографія, і орнаменталістика, й іконографія.

Гроші, як система знаків, є не лише засобом, — вони «комунікують». Під комунікацією тут розуміється «процес передачі інформації», що здійснюється за допомогою знакових систем. Крім того, що гроші є документом суто фінансовим, вони також несуть у собі інформацію про «матеріальні та ідеальні цінності, їх кількісні та якісні характеристики та динаміку та структуру соціального життя. Аналіз соціокультурної природи грошей в контексті теорії «знаку» за необхідністю має враховувати постулат «кодування». Це означає здатність індивіда перевести знання у код. За його допомогою знання може без зайвих перешкод передаватися іншим», — писав Г. Петренко [4, с. 208].

Такий ідеальний грошовий символ, який відрізнявся неабиякою естетичною цінністю, створив у буремному революційному 1917 році, коли влада УНР знаходилася у стані свого становлення, а Україна виборювала свою незалежності від Російської імперії, український художник, представник нової української графіки Георгій Нарбут.

Прожив художник всього лише 34 роки, однак за цей час він був художником-оформлювачем Української абетки, марок, автором плакатів і книжкових ілюстрацій, розробив численні етикетки на упаковки для українських товарів. Художник відрізнявся прекрасною пам'яттю: йому достатньо було кілька хвилин уважно пороздивлятися предмет, щоб потім відтворити його у найдрібніших деталях.

Після завершення свого навчання у Петербурзі Нарбут повернувся на Україну і став професором академії мистецтв у Києві, а трохи згодом — її ректором. У 1917 році Г. Нарбут виграв конкурс на найкраще оформлення українських грошей, які планувала випустити Українська рада. Дослідники свідчать, що цінність нарбутівських грошей — в їхній унікальності, адже «в основу зразка Нарбут поклав народні мотиви; він не копіював уже існуючі зразки грошових знаків, а творив суто національний витвір мистецтва»

[3, с. 56]. В оформленні грошей автор використав «вишуканий рослинний орнамент в стилі українського бароко» [3, с. 56]. Розробляючи проект купюро, Г. Нарбут, котрий завжди цікавився княжими символами та геральдикою, звернув увагу на тризуб, який було зображено на монетах княжої доби, і помістив його на нових грошах. Цей оригінальний знак, котрий протягом того ж року набув статусу герба Української Народної Республіки, швидко запам'ятався українським патріотам. Михайло Грушевський якось сказав, що тризуб — це «оздоба питоменна, а не позичена» [1, с. 95]. Чи варто говорити про те, що у подальшому тризуб з'явився на всіх українських купюрах.

Аби підкреслити своє толерантне ставлення до інших національностей, які проживали на території України, на українських грошах були розміщені написи «сто карбованців» польською, угорською, а також єврейською мовами. Наріжним каменем під час випуску перших українських грошей стали якісні фарби для друку, яких київська друкарня Стефана Кульженка (у ті часи одна з найкращих друкарень у Києві) просто не мала. Так, після того, як гроші були надруковані, художник ледь впізнав свою роботу: кольори на аверсі були коричнево-жовтуваті, тьмяні, реверс був зеленувато-синього кольору. «В народі гроші одержали спочатку назву «кульжинок», за прізвищем власника друкарні, а згодом їх назвали «горлинками» через схожість орнаменту до традиційної вишивки на українському жіночому одязі» [2, с. 1].

Папір для друку був якісний, але на грошах були відсутні водяні захисні знаки, що у подальшому спричинило багатьох підробок. А отже випуск карбованців призупинили. Наступну українську валюту — гривню — почали друкувати через півроку, під час правління уряду Скоропадського, у другій половині 1918 року. Саме тоді Г. Нарбут звернувся до зображень відомих українських ікон, гравюр, а також знакових українських постатей. Так, на білеті у 10 гривень на аверсі була зображена рамка, прототипом якої стала гравюра XII ст. Афанасія Кольнофойського, котра має теж назву «План Києва». Крім того, на розробку дизайну грошей був відчутний вплив унікальної пам'ятки XVI ст. Пересопницького Євангелія.

У той же самий час з'явилася купюра номіналом 100 гривень, яка завдяки оригінальному оформленню стала всесвітньо відомою. На реверсі зображені робітник із молотом та селянка із снопом пшениці та серпом, обидва в українському національному вбранні. Постаті були розміщені по двох боках центрального малюнка — герба, оточеного вінком з квітів та овочів, що ростуть в Україні. Якщо ж уважніше пригледітися до робітника та селянки, стане зрозумілим, що насправді їхні профілі були написані із зображень філософа Григорія Сковороди та поетеси Лесі Українки.

Надзвичайно висока якість малюнків державних грошей УНР завоювала визнання у цілій Європі. «Так, у Франції купюри Г. Нарбути 10, 100, 500 гривень служили прикладом втілення традицій національної культурно-мистецької спадщини в новомодних пошуках графічних зображень. Коли після світової війни вийшли нові поштові марки Франції, то французька критика вказувала на їх не зовсім мистецький вигляд, а один із часописів у Парижі репродукував українські поштові марки Нарбути як приклад дійсно мистецького виконання, який треба наслідувати» [5, с. 53], за іншими свідченнями,

що вже стосуються Німеччини, грошима «захоплювалися визнані в світі майстри друкування цінних паперів» [3, с. 62]. Варто зазначити, що купюра номіналом у 500 гривень була схожою з іншими державними кредитними білетами. З однією лише різницею, що на ній присутнє поєднання жовтої і блакитної фарби — національних кольорів України.

Разом із Георгієм Нарбутом над розробкою дизайну грошей працювали й інші художники. Купюру у 2 карбованці оформлював професор В. Кричевський, автором знаків номіналом 1000 та 2000 гривень виступив очільник художньо-гравірувального відділу експедиції заготовок державних паперів І. Мазолевський.

Висновок. Усього протягом 1917–1920 років було випущено 24 нові українські купюри, серед них купони, гривні і шаги, автором ескізів 12 з них став художник Георгій Нарбут. Ці гроші виконали дві ключові функції: з одного боку, підкреслили платежоспроможність та незалежність Української Народної Республіки, з іншої сторони — завдяки талановитому художнику — стали справжнім витвором мистецтва, увібравши у себе український колорит та українську історію. Уважні помітять, що нарбутівський шрифт використовується до сьогодні в оформленні сучасної гривні.

Література

1. Дорофеєва Н.В. З історії грошей України: [навч. посіб.] / Н.В. Дорофеєва, З.М. Комаринська. – Л.: ЛБІ НБУ, 2000. – 165 с.
2. Гага С.В. Перші грошові знаки — творчий внесок Г. Нарбута в історію незалежної України початку ХХ ст.: [Електронний ресурс] / Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Центр наукової реставрації та експертизи / <http://ru.museum.dp.ua/article0153.html> / стаття знаходиться у вільному доступі. – Мова українська.
3. Грошові знаки та монети України / за ред. Т.П. Мартиняк. – Х.: Колорит, 2005. – 62 с.
4. Петренко Г.С. Феномен грошей: цінність, знак, символ: монографія / Г.С. Петренко. – К.: Книга, 2015. – 208 с.
5. Січинський В. Ю. Юрій Нарбут / В. Ю. Січинський. – Краків–Л.: Українське видавництво, 1943. – 62 с.

Самарська А.Г., 3 курс, спец. «ГД»

Наук. керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М. І.

КІНЕМАТОГРАФ, ЯКИМ МОЖНА ПИШАТИСЯ

«Українське кіно – животіє або вже сконало», - ось основна тема, яку обговорюють вітчизняні кінокритики. Якщо вони, звичайно, ще залишились. Між тим, українському кінематографу є чим пишатися й є що демонструвати світу та українцям ще й до сьогодні.

Поки ж наші чиновники зайняті іншими питаннями, можна згадати чим, все-таки, ми можемо пишатися й на що будуть рівнятися майбутні генії українського кіно. Вважається, що історія українського сінематографу розпочалась 1893 року, коли головний механік Одеського університету Йосип Тимченко сконструював прототип сучасного кінознімального апарату та перший в Україні кінопроектор. Він же й розпочав перші кінозйомки.

Що стосується художнього кіно, то перший український ігровий фільм «Запорізька січ» було знято 1911 року Данилом Сахненком у Катеринославі. Після цього кінематограф почав активно розвиватися, а в стрічках були задіяні найкращі театральні актори того часу. У той час вийшли фільми «Наталка Полтавка» за участю Марії Заньковецької, «Москаль-чарівник», «Наймичка», «Богдан Хмельницький». Але зіркою тих часів безперечно була полтавчанка Віра Холодна, що знялась у багатьох фільмах Одеської кіностудії. Проте, все-таки світову славу, на початку ХХ ст., українському кінематографу приніс талант Олександра Довженка. Він є класиком та родоначальником українського кінематографу. Він є митцем світового масштабу, його творчість вплинула на розвиток світового кіномистецтва, а на його картинах вчать митці в Американській та інших провідних кіноакадеміях світу. 1934 року на Міжнародному кінофестивалі у Венеції режисер отримав приз за свій фільм «Іван».

Всі фільми Юрія Іллєнка закінчать цей, далеко неповний, огляд хотілося б, як його і починали – з генія українського кіно. Ним було написано більше 40 сценаріїв, проте, через утиски радянської влади та хронічне безгрошів'я (для справжнього мистецтва) сучасної держави, лише близько 10 з цих сценаріїв стали фільмами. Народний артист України, академік Академії мистецтв України, лауреат Національної премії України імені Т. Шевченка, володар нагород на Міжнародному кінофестивалі в Каннах, Сан-Франциско, Соренто (Італія) та багатьох інших.. Всіх регалій, заслуг та перемог Юрія Іллєнка й не перерахуєш. «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала», «Білий птах з чорною ознакою», «Мріяти і жити», «Лісова пісня. Мавка», «Лебедине озеро. Зона», «Молитва за гетьмана Мазепу» - кожний фільм Юрія Іллєнка це подія, це віха, це епоха в українському кінематографі.

Звичайно існують ще фільми відомих українських радянських митців: «Весна на Зарічній вулиці», «Два Федори», «Вірність» Петра Тодоровського; «Бур'ян», «Небо – земля – небо», «Провал операції «Велика ведмедия» Анатолія Буковського; «За двома зайцями», «Олекса Довбуш», «Веселі Жабокричі» Віктора Іванова; існують фільми Романа Балаяна та Кіри Мураатової. Є ще феєрична комедія часів початку незалежної України «Об'єкт Джей», режисера Володимира Онищенко, про те, як в «далекому» 2001 році (фільму було знято 1995) до Києва привозять “Джоконду” Леонарда да Вінчі. П'ятеро гвардійців Служби Безпеки України охороняють безцінне полотно, а російські спецслужби намагаються його викрасти.

Література:

1. dovidka.biz.ua – довідник фактів та корисних знань.
2. «UA Modna» – модний жіночий журнал.
3. ukr.sovfarfor.com – журнал по сучасну українська культуру.
4. Історія Українського Радянського кіно 1917-1930.

Скуратова А.А., 4 курс, спец. "ДІ"

Керівники: Олексієнко А.М., Підлісна. О.В., канд.мист.

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ І ЗАСОБИ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНОГО ОФІСНОГО ПРОСТОРУ

У наш час розвиток і досягнення науки і техніки говорять про великі можливості зміни предметно-просторового середовища, трансформацію інтер'єрів різних приміщень і об'ємів. Вже існують певні інновації, які створюють нові можливості для підвищення комфортності умов проживання або праці людей. Сьогодні перед архітекторами і дизайнерами відкрито велике поле для творчості і фантазії.

Сучасні інноваційні засоби трансформації предметно-просторового середовища представляють автоматичні системи та статичні предмети інтер'єру зі скла, алюмінію та неіржавіючої сталі.

Для створення сучасних функціональних інтер'єрів дизайнери найчастіше використовують зонування та надання мобільності простору. При трансформації простору можуть бути використані: автоматичні зсувні скляні перегородки, розсувні скляні перегородки і шумозахисні рухомі перегородки; світлодіоди в дизайні інтер'єрів; ліфти, кронштейни або шторки з електроприводом для плазмових панелей і LCD телевізорів; подіуми, сцени, що обертаються, п'єдестали як елементи трансформації інтер'єру; скло змінної прозорості; автоматичні двері: зсувні, револьверні. А інтелектуальні інноваційні системи управління автоматизацією будинку або офісу вже давно стали популярними і в нашій країні.

Зонування простору відбувається за рахунок рішення підлоги (різнорівневої, різної за матеріалами, фактурою та кольором); рішення стелі та використання мобільних перегородок. Сучасні перегородки – це важлива частина інтер'єру як комерційного, так і житлового будинку. З їх допомогою можна швидко і вигідно розділити площу приміщення на окремі зони. Такі конструкції здатні доповнити інтер'єр приміщення, і зробити його більш комфортним.

Обстановка сучасного офіса зазвичай складається з легких модульних конструкцій, які дають можливість змінювати простір. Офісні перегородки використовуються для зонування приміщень, зберігаючи при цьому єдність простору, а також сприяють шумопоглинанню. Якщо офіс — це одна велика кімната, її, як правило, ділять на сектори перегородками. Види перегородкових систем: перегородки-стелажі, скляні перегородки, перегородки з склоблоків,



розсувні перегородки, трансформовані перегородки, поворотні перегородки-жалюзі.

Кольорове рішення є одним із найважливіших чинників у формуванні дизайну офіса. Сьогодні прийнятий «європейський» варіант: колір стін, підлоги витримуються у світлій гамі, а яскравими акцентами обстановки стають робочі крісла й стільці.

Під час проектування потрібно враховувати всі фактори зонування, колірне рішення, світлове, матеріали, форми і, звичайно ж, характер дизайну.

Прикладом використання перегородок, що трансформуються та зонують мобільний змінний простір, може бути ескізне рішення інтер'єрів коворкінгу “Spalah”. Наразі, перегородки відокремлюють центральну зону відпочинку від навколишніх ділових та креативних зон-рекреацій, водночас, залишаючи простір єдиним.

Джерела:

1. <http://www.design-interiors.com.ua/ua/articles7.php>
2. <https://officesnapshots.com/2017/01/24/maxus-offices-london/>
3. <http://bumerangrs.ru/innovaczii-v-dizajne-interera.html>

Собакар С.В., 4 курс, спеціалізація «графічний дизайн»

Керівник: канд. мистецтвознавства, професор Сбітнєва Н.Ф.

РОЛЬ ЕРГОНОМІКИ В СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Важливо, щоб предмети, що нас оточують, не лише естетично виглядали, але й були зручними та комфортними у використанні, відповідали фізіологічним і анатомічним особливостям споживача. У зв'язку з цим графічний дизайн тісно пов'язаний з ергономікою. І дизайн, і ергономіка впливають на задоволення від користування тим чи іншим предметом, тому не дивно, що ці два окремих напрями органічно перетікають один в одного. В різноманітних галузях виробництва в даний час професійні дизайнери співпрацюють зі спеціалістами по ергономіці, які надають різноманітні дані про фізичні й біохімічні особливості людини, беруть участь у розробці і випробуванні виробу.

Вимоги та рекомендації ергономіки не обмежують творчих пошуків графічного дизайнера на етапі ескізного проектування і пошуку необхідних рішень, але вони можуть стати необхідними на етапі остаточного формування розмірних, формальних ознак і параметрів об'єктів проектування [2]. Існує особливий клас об'єктів, де врахування ергономічних вимог і рекомендацій при проектуванні є найважливішою умовою. До таких об'єктів належить, наприклад, система візуальних комунікацій у міському середовищі [1].

Сьогодні для більшості людей ергономіка в речах перестала бути помітною, — ми помічаємо швидше її відсутність. Для галузі пакування вона є особливо важливою. Наприклад, пакет молока необхідно зробити таким, щоб його зручно було тримати в руці, не робити зайвих рухів для його відкриття, та при використанні не розхлюпати вміст пакування. Зробити предмет зручним — завдання графічних дизайнерів. Однак мало хто замислюється про ергономіку в продуктах графічного дизайну. При потрапленні предмета в руки

дуже важливо, щоб його експлуатація не викликала дискомфорт [5]. Так само і з візитівкою: щоб зрозуміти її ергономічність, достатньо просто взяти її в руки. Існує приблизна схема захисної області макетів візитівок, виходячи з їх експлуатації. «Зона безпеки» — це червона пунктирна лінія, за межі якої не повинні виходити значущі елементи тексту, логотипи та інше. Зона безпеки показує кордон — де треба компонувати важливі елементи, щоб з ними нічого не сталося. При цьому фонове зображення обов'язково повинно виходити за її межі. Саму ж «лінію різку» показати не можна, це пов'язано з тим, що неможливо порізати стопку, скажімо, візиток ідеально рівно. На кілька мікрон ніж може зміститися, тому при підготовці макетів у редакторі необхідно дотримуватися позначеної зони безпеки (приблизно 3 мм від лінії різку) і робити «виліт» фону на весь дообрізний простір візитки 94x54 мм [3]. Ця ж схема діє і для іншої поліграфії — листівок або каталогу. Якщо написати номер телефону або e-mail у захисній зоні, то це беззаперечно викличе у користувача дискомфорт.

До речі, термін «ергономіка» ми можемо розглядати і по відношенню до шрифту. Друкований текст є основою інформації, що передається візуально. При цьому значення слів передає зміст, а графічне оформлення, або шрифтове виконання, відтінки — посилення або послаблення значення, яскравість, гучність, інтонацію тощо. Шрифт має значний вплив на зручність читання, визначає художній вигляд видання. Правильне використання шрифту дає можливість донести повідомлення до читача, якому воно адресоване, робить процес читання цікавим і зручним [3]. Це досягається правильною організацією текстових матеріалів, поданням їх у прийнятній формі. Дизайн шрифтів як особливий вид зображального мистецтва підпорядкований спільним для всіх видів мистецтва законам, потребує знання цих закономірностей і вміння застосовувати їх на практиці.

В упаковці одним з початкових і обов'язкових етапів проектування є адаптація її до ергономічних вимог. До ключових причин успіху товару все частіше ставиться ергономіка в дизайні його упаковки. Крім того, упаковка виконує цілий ряд функцій — вона важлива при транспортуванні, виконує захисну, рекламну, інформаційну функцію. Її вибір визначає презентабельність і підкреслює оригінальність товару. «Зручність використання упаковки як для виробника (в процесі виробництва, при транспортуванні, зберіганні), так і для споживача (в легкості відкривання упаковки і функції повторного закривання), а також візуальна привабливість — чинники, що забезпечують комерційний успіх продукту на ринку при відповідному високій якості самого вмісту» [4].

Отже, на сьогодні ергономіка є значною складовою не лише предметного й інтер'єрного, але й графічного дизайну. Це складна дисципліна, яка в тому чи іншому ступені впливає на всі питання, що стосуються діяльності професійного дизайнера-графіка. Адаже зручність використання та візуальна привабливість як для виробника, так і для споживача — чинники, що забезпечують комерційний успіх продукту на ринку при відповідній високій якості самого вмісту.

Литература:

1. Алексеев П.Г. Основы эргономики в дизайне. Учебно-методическое пособие / П.Г. Алексеев. – К.: Академия, 2010. – 69 с.
2. Сьомкін В.В. Ергодизайн як семантично обумовлена інтеграція дизайну і ергономіки / В.В. Сьомкін, Д.С. Рьоскін // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2016. – №4. – С. 73-77.
3. Решетов Е.Т. Эргономика в полиграфии / Е.Т. Решетов. – К.: Фолиант, 1991. – 143 с.
4. Телетов О.С. Упаковка как объект инновационного маркетингу / О.С. Телетов, В.М. Шатова // Маркетинг і менеджмент інновацій. – 2016. – №3. – С. 11-20.
5. Садакова В.В., Наумов М.В. Эргодизайн как особая подобласть эргономики / Эргодизайн как особая подобласть эргономики: зб. труд. конференції «Общество, наука, инновации». – К.: КНЕУ, Акад. ДПС України, 2013. – С. 1392-1394.

Созоник А.А., 6 курс, спец. «ПД»

Наук. керівник: канд. мистецтвознавства, професор каф. дизайну Бойчук О.В.

ПРОПОРЦІЯ ЯК ЗАСІБ ГАРМОНІЗАЦІЇ ФОРМИ

Пропорції — це важливий засіб композиції, за допомогою якого досягається організованість форми і відчуття гармонії. Згідно висловлюванню І. Шевелева «Поняття пропорції об'єднує в собі поняття пропорційності частин (елементи, з яких виникає пропорція) і закономірності зв'язку цих частин один з одним усередині цілого. Для того, щоб зрозуміти природу пропорційності, необхідно єдине розчленувати: питання пропорційності і питання зв'язку пропорційних частин в єдине ціле досліджувати окремо». [6]

Таким чином, пропорція є засобом гармонізації форми (рівністю двох і більше частин), а пропорційністю є її естетична якість. Для дослідника форми, пропорції також є категорією геометрії, поняттям рівного, однакового. [7]

Професор А.А. Тиц, — архітектор та історик архітектури, характеризує пропорціонування наступним чином: «Пропорціонування — це використання пропорцій для організації елементів форми в цілісну структуру, тобто застосування певного методу кількісного узгодження частин і цілого. [5]

Слід зазначити, що в основі будь-якої гармонійної форми лежить принцип порядку, а кожна система пропорціонування заснована на порядку. Щоб могли виникнути впорядковані організовані структури, в самій мінливості вже повинен бути зародок порядку, принцип, який міг би привести до стійких станів. І навіть древні філософи вважали, що цей принцип — пропорція. З упорядкованого рівної переміни, тобто пропорції, виникає рівний стан, симетрія або гармонія. [7.] Можна стверджувати, що естетичне переживання, віднесене, наприклад, до сфери матеріального виробництва, залежить не тільки від зовнішнього вигляду виробу, а й від умов роботи з ним і певних емоційних реакцій, викликаних через сприйняття його об'ємно-просторової структури, тектонічних закономірностей будівлі його форми, його образу тощо. Ці емоційно забарвлені елементи в матеріальній формі, природно, впливають на людину. Сукупність елементів, їх певний «порядок» може здійснювати на нас тим більше позитивне враження, чим більш удалося гармонізувати ці елементи. За висловлюванням Л.Пожитнова: «Принцип порядку є загальним і для стандартизації, і для формоутворення». [3]

Існує безліч різних пропорційних систем, але слід зазначити, що їх спільність полягає в тому, що всі системи засновані на принципі взаємопроникаючих подоб. Найсуттєвіше і важлива якість всіх пропорцій — це основний закон взаємозв'язку пропорційних частин всередині цілого. [6]

Відзначивши спільність всіх пропорційних систем і проаналізувавши літературу, можна виділити три основні групи:

- пропорції по Масселю (поділ кола на частини);
- систему вписаних квадратів;
- систему золотого перетину.

Система золотого перетину включає в себе безліч функцій і можливостей. Наприклад адитивні ряди Фіббоначі, де золотий перетин є наслідком закономірного розвитку ряду. Функції Жолтовського і метод діагоналей «динамічної симетрії» Хембіджа також певним чином пов'язані з відносинами золотого перетину.

Наявність двох закономірностей в «золотому ряді» і те, що пропорція утворюється всього на підставі двох членів ряду, дає широкі можливості при проектуванні для узгодження частин і цілого. При цьому ціле, розділене «золотим перетином», складається з нерівних частин, ставлення яких дорівнює відношенню більшої частини до цілого. [5]

При будь-яких умовах, вважається, що «золотий перетин» набагато перевершує всі інші пропорції. Як показують експерименти, більшість людей віддає перевагу пропорціям, близьким до Евклідовому «поділу в крайньому і середньому відношенні». [4] На думку Е.Нойфетра «десятькова система обчислення, а також креслярські косинці, якими користуються архітектори, вже самі по собі вносять в кожне креслення певну єдність масштабу і пропорцій. Застосовуючи пропорційний циркуль, встановлений в золотому перетині, і обмежене число модульних розмірів, можна свідомо отримати бажані співвідношення. Не тільки склепінні готичні споруди, а й сучасні каркасні будівлі побудовані на основі певної системи, що не тільки відповідає вимогам будівельного виробництва, але й сприяє створенню закінченого архітектурно-художнього образу споруди.» [2]

Пропорції визначають рамки, в яких можуть бути розташовані елементи, відносини між цими елементами, а також пропорційне співвідношення в межах одного елемента. Доречно привести висловлювання першого директора Ульмської вищої школи художнього конструювання Макса Білла: «Я переконаний, що мистецтво в значній мірі можна вдосконалювати, ґрунтуючись на математичному мисленні». [1] Таким чином, використання пропорцій відображає природні закони, які регулюють гармонію і описуються за допомогою математики і геометрії.

Перспективи подальших розвідок. Подальше наукове дослідження полягає в аналізі та класифікації існуючих методів пропорціонування, а також у більш повному розкритті еволюції теорії пропорцій. Використання отриманої інформації сприятиме обґрунтуванню авторської дизайн-розробки, в основу якої також покладені принципи пропорцій.

Висновки з даного дослідження. Геометричні пропорції мають велике значення в процесі проектування, даючи можливість утворення структурно-порядку, на відміну від різноманітності і хаосу. Тим самим встановлюють-

ся закономірні принципи проектування і задається певний порядок, за допомогою якого ми визнаємо красу і гармонію форми, надаючи їй додаткову досконалість і баланс. Також необхідно розуміти, що геометричні принципи можуть бути використані як інструмент для аналізу і організації форми, але повинні застосовуватися належним чином, бо в іншому випадку це може обмежувати творче мислення дизайнера.

Література:

1. Кимберлі Элам. Геометрия дизайна : пропорции и композиция. С Пб.: Питер, 2012. — 112 с.
2. Нойферт Э. Строительное проектирование / Пер. с нем. К. Ш. Фельдмана, Ю. М. Кузьминой; Под ред. З. И. Эстрова и Е. С. Раевой. — 2-е изд. — Москва: Стройиздат, 1991. — 392 с.: ил.
3. Основи ергодизайну: навчальний посібник / Свірко В.О., Бойчук О.В., Голобородько В.М., Рубцов А.Л. – К.: НАУ, 2011, – 300 с.
4. 4. Панеро Дж. Основы эргономики. Человек, пространство, интерьер: Справочник по проектным нормам / Джулиус Панеро, Мартин Зелник / Пер. с англ. – М.: АСТ: Астрель, 2006. – 319 с.
5. Тиц А.А. Основы архитектурной композиции и проектирования. – К., 1976.
6. Шевелев И.Ш. Геометрическая гармония. Кострома, 1963
7. Шевелев, И.Ш. Принцип пропорции / И.Ш. Шевелев. – М. : Стройиздат, 1990.

Соловйова Д.Ю., 3 курс, спец. «ГД»

Наук. керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М. І.

ВВІЧЛИВІСТЬ – ОСНОВА ФАХОВОГО СПІЛКУВАННЯ

Ввічливість — основа етикетного спілкування. В Україні завжди високо цінувалася ввічливість у ставленні до людей. Про це, зокрема, свідчить чимало слів на позначення цієї якості: ввічливий, вихований, гречний, запобігливий, люб’язний, обхідливий, поштивий, уважний, чемний, шанобливий... Цю низку синонімів суттєво доповнюють олова, запозичені з інших мов: галантний, делікатний, коректний, куртуазний, тактовний тощо. Головним у цій низці є слово ввічливий — «який дотримується правил пристойності, виявляє уважність; чемний». Інші синоніми називають різні відтінки ввічливості. Скажімо, люб’язний — це «уважний, привітний до кого-небудь», тактовний — «який володіє відчуттям міри, такту».[1.108 с]

Ввічливість — це чемність, дотримання правил пристойності у вчинках і в мовленні, вияв вихованості. Це основа етикетної поведінки, невід’ємна ознака нормальних взаємин між людьми.

Ввічлива людина не буде говорити непристойні речі або ж порушувати теми, що через певні причини можуть бути неприємними для співрозмовника, наприклад, із лисим про зачіски, з бездітними про дітей. [4.291 с]

Тактовна людина не висміюватиме інших людей як приватних осіб, не обговорюватиме їх «поза очі», не вправлятиметься в ущипливості, не підштрикуватиме наполовину завуальованими натяками, порівняннями на зразок: «З цією валізою обережно, як із родичем: вона із свинячої шкіри».

Етикет — це правила поведінки, які регулюють взаємини між людьми у різних ситуаціях. Етикет — це мова без слів, за допомогою якої можна бага-

то чого сказати і багато що побачити. Етикет неможливо замінити словами. З того як людина тримається, як вона увіходить, сідає, їсть, як тримає руки, як вимовляє слова, складають враження про рівень її культури, про її розум, ділові якості та моральні чесноти. [3. 80 с]. Справедливо це чи ні, але від першого враження часто залежить прийняття важливих рішень. Від першого враження, від того, як людина вмє себе показати, залежить здійснення мети і бажань, успіх і задоволення життям. Про це варто пам'ятати.

Традиційно розрізняють внутрішню, глибинну, і зовнішню, поведінку, культуру. Протиставляються, з одного боку, духовні багатства людини, її моральність, а з другого — дотримання норм пристойності. Безперечно, суспільно вартісною є людина з багатим духовним світом, високою моральністю, розвиненим почуттям справедливості, громадянського обов'язку тощо. Проте жодна з цих цнот не підкаже людині, як, наприклад, цілувати дамі руку чи як поводитися на фуршеті. Людство легше любити, ніж конкретну людину, тому часом носії «високої культури» нізащо не поступляться літній людині нижньою полицею в купе потягу і не допоможуть їй винести валізу з вагона. Чемний спілкувальник не питатиме про вік жінки, сімейні таємниці, хвороби, нещастя, не цікавитиметься чужими доходами й витратами, не рахуватиме гроші «в чужій кишені». Водночас він не надто посвячуватиме інших людей у свої проблеми: — не розповідатиме про те, що їм нецікаво слухати і не потрібно. [2. 280 с.]

Література:

1. Білоус М.П. Мовленнєвий етикет українського народу – Львів, 1989. – С.98-108.
2. Левкович В.П. Психологические проблемы социальной регуляции поведения. – М., Просвещение, 1976. – 280с.
3. Миронюк О.М. Найуживаніші форми мовного етикету // Культура слова. – К., 1987. – Вип.33 – С.79–82.
4. Радевич-Винницький Я. Етикет і культура спілкування : навч. посіб. / Я. Радевич-Винницький – К. : Знання, 2006. – 291 с.

Соснова К., 3 курс, спец. «ГД»

Керівник: к.м., доц. Ганоцька О. В.

МІНІМАЛІЗМ У ДИЗАЙНІ УПАКОВКИ

Упаковка відіграє дуже важливу роль у сучасному світі. Дизайн зараз має велике значення, і до упаковки висуваються вже більше вимог ніж раніше. Саме тому тенденції та новинки у світі дизайну упаковки весь час удосконалюються. Як вказує у своїй статті «Новітні тренди у сучасному дизайні упаковки» Ганоцька О.В.: «Дивлячись на сучасні зразки у дизайні упаковки можна помітити п'ять основних трендів. По-перше, більшої актуальності набуває семіотика у дизайні упаковки, але замість суворого аскетизму ми спостерігаємо розквіт ефектної виразності. По-друге, дизайнери багато уваги приділяють шрифту, роблячи на ньому акцент, тобто шрифт стає одним з основних елементів графічного рішення упаковки. По-третє, помічаємо певну тенденцію до звертання до минулого, тобто простежується певна ностальгія, яка дає відчуття впевненості, проте це не копіювання старих зраз-

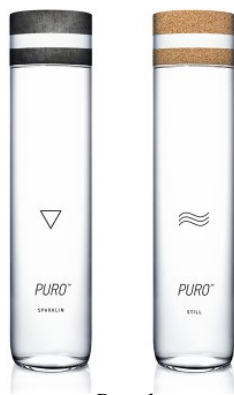


Рис. 1

ків, скоріше за все це переосмислення, коли покупцеві пропонуються відомі йому емоції на сучасний лад. По-четверте, тренд індивідуальності упаковки стає все більш актуальним, тоді як масовий дизайн стандартизованої продукції йде на другий план, тобто продовжує зростати сегмент ексклюзивної упаковки, яка ідеалізує продукт, викликає приємні асоціації. Привертають увагу ті зразки упаковки ніби зроблені hand made, оскільки речі, які мають красу і естетичний вид ручної роботи, є набагато більш емоційними і досконалими. По-п'яте, тренд вільної художньої експресії в дизайні упаковки виступає основною рушійною силою, яка відкриває свободу творчості, не порушуючи цілісності бренду. Цей креатив

націлений в основному на молоду аудиторію емоційних, цинічних і пересичених покупців, які відкидають традиції і заохочують інновації» [2:19].

Одним з найактуальніших трендів, який сьогодні набирає обертів є мінімалізм. Як вказує у своїй книзі «Дизайн и время» відомий фахівець та теоретик у галузі дизайну Лакшмі Бхаскаран: «Термин минимализм впервые появился в середине 1960-х годов и по началу использовался для обозначения скульптурных работ Роберта Морриса, Дэна Флавіна, Дональда Джадда и некоторых других художников. В наши дни этот термин используется в самих различных сферах от моды и музыки, до дизайна и архитектуры» [1:206]. Вона також визначає основні характеристики цього напрямку у дизайні: художньо-геометричні форми, однотонність композиції на основі решітки, абсолютна простота, упор на скорочення виразних засобів, відсутність ієрархії між частинами ним частинами об'єкту, звільнення композиції від усіх другорядних деталей, тобто акцент на головному. Мінімалізм – це тренд, який представляє нове покоління люксових товарів і не тільки. Цей напрямок у дизайні ніби вказує, що дизайн «повинен шепотіти, а не кричати», а враження від бренду повністю будується на якості самого продукту.

За останні п'ять років бренд-айдентика зазнала серйозних змін: жирну і деталізовану графіку змінив альтруїстичний код. Бренди шукають нову виразність і поступово переходять на ультра-мінімалізм. Висловлюючись простіше, графічний дизайн тепер працює з функціями, наповнення пішло в минуле. На перший погляд мінімалізм – це дуже просто, однак, мінімалізм у дизайні упаковки – це здатність з використанням найменшої кількості засобів висловити певну інформацію, точно передати настрій, філософію і характер продукту. Отже, розглянемо основні сучасні концепції використання мінімалізму в дизайні упаковки.

По-перше, девізом мінімалізму може стати вислів «залиште тільки найважливіше і найкраще», отже потрібно сфокусуватися на головному, зосередитись на чистоті повідомлень і на створенні емоційного впливу на споживача. Яскравим прикладом цього є дизайн бренду «Puro Premium Water»,

розроблений креативною агенцією Holy (Афіни, Греція) у 2015 р. (рис.1). «Ми хотіли, щоб продукт був преміальним і елегантним. Саме тому ми подивилися по новому, використовуючи принципи плаского дизайну та декілька однотонних кольорів» [3].

Ще одне посилення мінімалізму – «чим простіше - тим краще». Люди вже втомилися від важкого буйства в дизайні, коли панували пишність форм та багатство елементів. Дизайнери спрощують по-



Рис. 2

відомлення, роблячи їх чіткими, гранично зрозумілими і добре помітними на упаковці. Дизайнери чітко зрозуміли потребу покупця, і зрозуміло висловили її на упаковці. Це викликає довіру і виглядає переконливо. Одним з яскравих представників дизайнерів-мінімалістів є Джонатан Пол Айв – англо-американський дизайнер, головний директор з дизайну (CDO) компанії Apple. Відомий як дизайнер iMac, алюмінієвих і титанових PowerBook G4, MacBook, MacBookPro (Unibody), iPod, iPhone, iPad (рис. 2). Ось, що він каже про простоту в дизайні: «Чому ми вважаємо, що простота - це добре? Тому що, коли ми маємо справу з предметами, нам важливо відчувати, що ми управляємо ними. Впорядковуючи хаос, ви знаходите спосіб підпорядкувати собі предмет. Простота - це не тільки наочний стиль. Це не мінімалізм або відсутність безладу. Щоб досягти простоти, необхідно прорити тунель в надрах складності. Щоб бути по-справжньому простим, потрібно дістатися до самої глибини. Наприклад, якщо вам не вистачає якихось гвинтиків, ви ризикуєте створити щось надмірно складне і заплутане. Але куди краще зосередитися на простоті, пізнати її, розібратися, з чого вона складається. Щоб позбутися від другорядного, потрібно проникнути в суть предмета» [4].

Наступна характеристика мінімалізму у дизайні упаковки – це практичність у використанні та функціональність. Минули часи коли дизайн потребував лише гарного зовнішнього вигляду. Зараз на зміну «гучному» дизайну прийшов – мінімалізм з його лаконічністю, простотою та функціональністю. Дизайн грає не першу роль... він привертає увагу, але найголовнішим залишається сам товар та комфорт у використанні упаковки. Також, дизайн звертається до практичного використання самої упаковки, що безпосередньо є привабливим бонусом для покупців. Наприклад, для сербської компанії з виробництва меду Pcelica Kraljevo французька рекламна агенція Ungrund у 2015



Рис. 3

р. розробила унікальний дизайн для упаковки: «Ідея полягає в тому, що дизайн використовується не тільки для маркетингових цілей, але і для навчання клієнтів за допомогою ілюстрацій на зворотному боці етикетки» [5] (рис. 3).

Таким чином, проектуючи упаковку, дизайнер залучається до вирішення певних завдань та потреб споживчого ринку. Сьогодні, працюючи над дизайном упаковки, дизайнери прагнуть надати індивідуальності упаковці, визначити її з урахуванням особливостей товару, який в ній міститься. Напрямок

мінімалізму у дизайні упаковки є сьогодні дуже популярним, оскільки цей підхід дещо вирізняє візуальний вигляд продукції на ринку, робить її вигляд більш лаконічним, простим та функціональним.

Література:

1. Бхаскаран Л. Дизайн и время / Лакшми Бхаскаран. – М.: Арт-Родник, 2005. – 256 с.
2. Ганоцька О.В. Новітні тренди у сучасному дизайні упаковки / Ганоцька О.В. // Вісник ХДАДМ : зб. наук.пр. Х.: ХДАДМ, 2013. – Мистецтвознавство №2. – с.15-19.
3. Минимализм в дизайне упаковки // [Режим доступа]: [http:// www.behance.net/gallery/8309597/PURO-Premium-Water](http://www.behance.net/gallery/8309597/PURO-Premium-Water)
4. Википедия: Джонатан Айв // <https://ru.wikipedia.org/wiki>
5. Минимализм в дизайне упаковки // [Режим доступа]: <https://www.behance.net/gallery/23914855/Education-through-design>

Стадник Д.Ю., 6 курс, спец. «ТІМ»

Керівник: доц. кафедри ТІМ Чечик В.В.

ФІЛОСОФСЬКІ ТА ЕСТЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ СТАНОВЛЕННЯ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ РИСУНКУ

Академізм. В традиційних формах образотворчого мистецтва, це явище, передусім, сприймається як вплив на мистецтво системою академічної освіти.

Художник формується в мистецьких школах, де закладаються основи його художнього світосприйняття. Ідеї та погляди складаються в комплекс специфічних художніх рамок, що окреслюють поняття краси, гармонії, мистецтва. Художник, як митець, користується усім базисом культурних

напрацювань людства. Вивчаючи та аналізуючи твори мистецтва він прагне здобути необхідні технічні навички та розвинути чуттєвість сприйняття навколишнього світу. Найкращим вчителем для художника завжди був реальний світ, з його множиною найрізноманітніших форм, образів, об'єктів. Світ математично гармонійний, безкінечно прекрасний та незбагнений.

Кожна епоха формувала свої критерії та категорії прекрасного. В тісному зв'язку зі змінами релігійного та філософського сприйняття світу, змінюється і уявлення про красу.

Основні принципи, поняття та категорії прекрасного закладаються в епоху Античної культури. Одночасно із розвитком філософії та математичних наук, яскравого розквіту зазнає і мистецтво. Платонівський ейдос та піфагорійська школа синтезуються в прекрасних скульптурних формах.

Скульптурні композиції, як втілення певних божественних якостей, персоніфікуються в ідеальному людському образі. Тіло людини трактується як храм божества. Піддається геометричному аналізу і втілює в собі ідею математичної гармонії. Митці цієї епохи, у своїх творах, зафіксували візуальний код – як модель гармонії всесвіту.

Візуальний код – це система естетичних поглядів, які втілені в тій чи іншій візуальній формі. І таким чином митці змогли залишити після себе повідомлення для майбутнього людства. Це повідомлення пройшло крізь сторіччя і лягло в основу Високого Італійського Відродження.

Вивчаючи та заново відкриваючи світ, митці, філософи та науковці всіляко зв'язуються з ідеалами античної культури. Вони переосмислюють та перепрацьовують надбання, відкриваючи нові горизонти притаманні своїй епосі.

Трансформований візуальний код сформований цим періодом лягає в основу формування класичного візуального мистецтва. Класичний період вбирає в себе найяскравіші надбання попередніх епох та формує систему загальних принципів високого мистецтва:

- ідеалізація навколишнього світу
- релігійні, філософські чи міфологічні сюжети мистецьких творів
- ідеалізація образу людини, як втілення релігійних, філософських чи міфологічних ідей.

Таким чином, разом із формуванням мистецьких навчальних закладів, формується і загально прийнята система орієнтування на естетику античності, високого відродження та класицизму.

В зв'язку із суспільними запитами мистецтво шукає нові форми вираження. Однак в рамках сформованих в академічних інституціях, художники вивчають мистецькі надбання. Це відбувається для налаштування їх на загальноприйнятий курс мистецького розвитку.

Безумовно, на етапі власного пошуку, таке налаштування розвиває чуттєвість сприйняття навколишнього світу. Аналізуючи мистецький твір старовини, митець має можливість поглянути на старовинний світ очима автора.

Та метою кожного покоління художників залишається просування та розвиток мистецтва, вираження ідей та поглядів притаманних поточної епосі. Прагнення залишити власний слід, та переосмислити культурне надбання, нерідко викликає протиріччя зі сформованою системою поглядів.

Таким чином, рамки академічної естетики, з одного боку дають змогу напрацювати необхідні технічні навички, та сформувати цілісне сприйняття мистецтва. Однак, не завжди ці рамки прилаштовуються до поточних суспільних запитів.

Академічність, як система мистецької освіти, зберігши візуальний код античності, високого італійського відродження та класицизму, спираючись на ідейні та філософські напрацювання про високу красу людського тіла, спрямовує та орієнтує мистецтво до Високого Реалізму.

Необхідність переосмислення постулатів академічної естетики, стає помітною при розшаруванні супутніх дисциплін: рисунок – живопис – композиція. Оскільки вплив традиційного мистецтва на ці дисципліни не однорідний, ми можемо спостерігати наскільки відокремлено починає існувати кожна дисципліна. Із власними цілями, задачами та естетичними орієнтирами.

Найменш гнучким виявляється академічний рисунок, роль якого обмежується вивченням тональних закономірностей формоутворень навколишнього світу, і людського тіла зокрема.

Звісно, наразі важко відслідкувати рамки «дозволеного» в традиційному академічному рисунку, однак, безсумнівно є налаштування на реалістичне сприйняття та традиційне трактування форми.

Не слід забувати – ідеї та сприйняття гармонії навколишнього світу, що лягли в основу академічного рисунку, втілювалися у формі реалістичної картини, або скульптури. Що ж відбувається, коли перед митцем постає необхідність вирішення стилізованої, або абстрактної форми? Знання і навички реалістичного сприйняття форми, неохоче віддають ініціативу творчому запалу. Відчуваючи супротив, художник змушений використовувати лише базис власної фантазії, відкидаючи взаємодію з реальними формами.

Актуалізація академічного рисунку, стає необхідна при вирішенні задач не властивих традиційному академічному рисунку. Сучасний іконопис, графічний дизайн, стилізований, або безпредметний живопис та інші форми актуального візуального мистецтва, потребують відповідного налаштування.

Залишається тільки відокремити базові «корисні» складові традиційного академічного рисунку:

1. Візуальний код

- Античності
 - Італійського відродження
 - Класицизму
 - Високого реалізму
- #### 2. Приклади технічного виконання

- графічні матеріали
- передача простору
- тональна побудова
- схематичність композиції

3. Задачі традиційного академічного рисунку

- вивчення анатомії людського тіла
- навички побудови навколишнього простору
- передача людського тіла у просторі.

4. Цілі традиційного академічного рисунку – вираження певних якостей

- психологічності
- міфологічності
- емоційності
- образності.

В попередніх висновках можемо зазначити що, традиційний академічний рисунок оперує комплексом естетичних орієнтирів і багатством графічних засобів.

Актуальний академічний рисунок. Ніщо, з окреслених властивостей традиційного академічного рисунку, не суперечить вимогам до витвору сучасного візуального мистецтва. Згідно із запитом візуальної форми (рисунок, живопис, плакат, логотип, предметне конструювання тощо), академічний рисунок має змогу інтегруватися згідно поставленої задачі.

Актуалізація академічного рисунку – це розширення рамок реалістичного сприйняття розглядаємого об'єкту, спираючись на базис естетичних орієнтирів та широту графічних засобів.

Старікова Ю.О., 3 курс, спец. «ДІ»

Керівник: доцент каф. українознавства Щербина Е.Б.

ПИТОМЕ І ЧУЖЕ В ТЕРМІНОЛОГІЇ

Сьогодні, в епоху інформаційної революції, комунікації, інтеграції науки і техніки роль термінологічної лексики у сучасних мовах неухильно зростає. Не винятком є і українська мова. Розвиток новітньої української термінології відбувається зараз швидше, ніж коли-небудь. Це, насамперед, пов'язано з стрімким розвитком сучасної науки.

Поповнення словникового складу мови нині відбувається переважно шляхом запозичення термінів. Бо якою багатою не була б етнічна мова, вона “не може обійтися своїми власними ресурсами, тому термінологія багатьох галузей знань різних мов послуговується лексичними та словотворчими засобами високорозвинених літературних мов” [1:6].

Друге важливе джерело поповнення складу мови — це терміни, утворені на власній основі (корінь, пізнання, коло, тиск, вісь, теплообмін, жаротривкість). Тобто в лексиці співіснують чуже й питоме, міжнародне й національне.

Перший складник єднає її з міжнародними стандартами, другий виявляє її самобутність, зберігає народний характер. Доведено, що для повноцінного розвитку термінології важливо дотримуватися рівноваги цих двох складових, тобто враховувати як зарубіжні здобутки, так і національні традиції.

Отже, в українській мові на рівноправних засадах мають бути як запозичені, так і утворені на ґрунті питомих словотвірних засобів терміни. Нехтування тією чи іншою складовою може зашкодити усталенню термінології, порушити її органічність, загальмувати розвиток.

Утім, і без спеціальних підрахунків не важко побачити, що сучасні наукові публікації переобтяжено невиправданими термінологічними запозиченнями. Міжнародна складова в них надмірно переважає, а то й витісняє національну.

Один із виявів цього — свідома заміна загальноновживаної слов'янської лексики неслов'янськими відповідниками. Питомі слова, що раніше займали в мові науки своє природне місце, нині виштовхуються до пасивного словника[2].

Коли мова покірливо переймає вироблене іншою мовою, вона втрачає здатність до саморозвитку. Запозичення, хоч і збагачують мову, хоч і розширюють її словник, але водночас обмежують її внутрішні сили та можливості. І тоді збагачення не відбувається.

Звісно, при термінотворенні не можна обійтися лише власними ресурсами. Науці практично невідомі мови, які не зазнавали б зовнішніх впливів. Та не забуваймо, що чужі слова — не єдиний засіб позначати нові поняття. Важливо дотримуватися міри корисного запозичення [3].

Література:

1. Симоненко Л. О. Українська наукова термінологія: стан та перспективи розвитку / Л. О. Симоненко // Українська термінологія і сучасність : зб. наук. праць. – К., 2001. – Вип. IV
2. http://ftp.nas.gov.ua/akademperiodyka/Downloads/Visnyk_NANU/downloads/2007/9/a5-9.pdf
3. <http://5fan.ru/wiewjob.php?id=81103>

Старчікова Г.Р., 3 курс, спец. «ГД»

Керівник: к.і.н., доц. Чадаєва К.Ю.

УКРАЇНСЬКІ ТРАДИЦІЇ У ФІЛЬМІ С. ПАРАДЖАНОВА «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»

Фільм “Тіні забутих предків” віродив український романтизм і започаткував самобутній творчий напрямок у кіно, який світова та радянська критика стала називати “поетичним” кінематографом.

Зйомки фільму здійснювалися в справжніх гуцульських хатах та околицях села Криворівня Верховинського району Івано-Франківської області. Саме тут Михайло Коцюбинський написав свою повість, за якою знята кінострічка.

Сергій Параджанов про зйомки: «Я ображав групу тим, що вивчав храми, ходив на хрестини, на похорони. Все, що бачите на екрані, було насправді. Так, як плачуть гуцули, ніхто не може плакати. Це був рік життя, прожитий біля вогнища, біля джерела натхнення. Це незвичайний край, який треба пізнавати й вивчати у всій його чарівності».

Через пишність оздоблення церковні зйомки були сприйняті на студії як релігійна пропаганда. Коли ж авторам фільму не дозволили включити ці сцени до фільму, було вирішено побудувати бутафорну церкву на кіностудії ім. О. Довженка (див.рис.1). Владні утиски, як і очікувалося, вплинули на кінцевий результат і церковний інтер'єр вийшов занадто скупим та невишуканим, як для Гуцульщини. Тому справжню церкву Різдва Пресвятої Богородиці у Криворівні глядач стрічки може побачити лише ззовні.

В одній коломиїці Параджанов почув алегорію на нерівний шлюб – чоловік захомуват наречену в ярмо. У своєму фільмі режисер буквально здійснив обряд яра над героями - Іваном і Палагною (див. рис.2). Це обурило гуцулів, які боялися ганьби через неіснуючий у них обряд. Сам режисер



Рис. 1



Рис.2

пояснював суть епізоду так: Іван одружується на Палагні свідомо знаючи, що їм обом доведеться тягнути ярмо власного шлюбу.

На зйомках використовувалося автентичне гуцульське вбрання.

Сергій Параджанов для написання музики до свого фільму вирішив запросити композитора із Західної України, бо, на його думку, лише тут могли впоратися з «карпатською» темою. Вибір пав на Мирослава Скорика.

Музика стала одним з головних компонентів образної структури фільму. У стрічці звучать поширені у Карпатах інструменти — сопілка-денцівка, флора, коза, дримба, трембіта. Співанки, мелодії весільних музик, голосіння, колядки і шедрівки («Добрий вечір тобі, пане господарю», «Во Вифлємі нині новина», «Го-го-го, коза»), інші обрядові пісні (веснянка «Вербовая дощечка») та автентичність народної говірки створюють особливу цілісну звукову філософсько-естетичну концепцію фільму. За визначенням сучасних дослідників, такого багатства звукових складових до „Тіней забутих предків“ не знав жоден український фільм, що є однією з новаторських ознак стрічки.

Започатковане Параджановим поетичне кіно свідчило про повернення митців до свого народу, стало своєрідною покутою “блудних синів”. Саме поетичне кіно стало справді національним і не лише тому, що тематично базувалось на фольклорі та історії, але й тому, що предметом уваги був народ і збережена ним культура, яка в інших верствах суспільства на той час вже була практично нівельована.

Statsenko Taisiya, Fine Arts Faculty, 3rd year, Monumental painting department
Hovorun A.V., scientific revisor

MEANINGFUL COLOR IN OUR LIFE

Scientists have proven that people don't perceive colors and tints equally. It is connected with individual features and characteristics of us as human beings. The power of colors is both emotional and practical. Color is an integral part of ourselves, a way of expressing feelings or conveying thoughts. Whether we realize it or not, colors influence on our life. They have the ability to affect our emotions and moods in a way that few other things can. Usually, we intuitively look for the color we need at the moment or constantly. Wherever we look around, we see

colors, nature is full of colors, but we do not always notice them. Sensitive people choose colors most accurately and this is more typically for women. As a rule, creative people express themselves exclusively due to colors or music.

Each color has its own meaning or symbol that was given by people. If you know meanings of colors, you will understand many cultures. Color may also influence a person's mental or physical state. That's why, in art therapy color is often associated with a person's emotions. Besides, it is a form of nonverbal communication, useful tool for conveying information. «Color speaks a different language. It has a way of communicating a work's underlying messages through the interpretation of a designer. More often than not, the author or musician is not the person responsible for the design and color choices for the cover of their work, but the art often does reflect the book's or album's tones cold, monochromatic text displays that plagued early devices to a new, highly accessible world of interactivity where color accurately represents that of the real world and beyond.»[1, p.17]

How significant is the meaning of colors and why do they play such a big role in our lives? What impact do they have on our body and mind? «There are also commonly noted psychological effects of color as it relates to two main categories: warm and cool. Warm colors – such as red, yellow and orange – can spark a variety of emotions ranging from comfort and warmth to hostility and anger. Cool colors – such as green, blue and purple – often spark feelings of calmness as well as sadness.»[2]

The main colors are red, green and blue. Composition of these colors collected at one point can provide the full range of colors available to the human eye. Red - the color of aggression, danger, but at the same time this color means passion and power. Psychologically, this color can increase muscle tone and blood pressure, adding attention and decidedness. Blue is a color of calmness. It is antagonist of red. Blue is the color of luck. In many cultures, this color is a symbol of eternity and sky, fidelity, honesty, chastity, constancy, kindness and good glory. Green-color symbolizes freshness and health. This color has two sides. On the one hand - unlimited energy, and on the other - all-consuming tranquility. For majority people green color is associated with harmony in nature, development and growth. «The associations and meanings we've developed with nature may be the most universally recognized. Presumably, our most basic associations started with our instinctive need to survive. We searched for blue water to quench our thirst, created red fire for warmth and sought green plants for food.»[1,c.13] Around the world, the way different cultures perceive and describe the meaning of colors varies dramatically. Color is an innate visual language which is able to help people. So, I think, that our life would be poor and sad without bright colors of nature. Colors bring joy or sorrow to us; they excite and soothe, heal and warn of danger. It is essential part of our life, I like this great phrase of Johann Wolfgang von Goethe. He says that colors influence on the soul, can evoke feelings, awaken emotions and thoughts. Our bodies breathe in air, and without air they die; similarly the soul breathes in color, and without it, the soul sickens.

Literature:

1. Color Inspirations : More Than 3,000 Innovative Palettes from the Colourlovers. Com Community by Darius A. Monsef IV (2011, Hardcover)
2. Color Meanings – Learn about Colors and Symbolism. Jacob Olesen.

Стаценко Т. Р., 3 курс, кафедра монументального живопису
Наук. керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М. І.

ПАТРІОТИЗМ-ЦЕ МОДА ЧИ САМОСВІДОМІСТЬ?

У наш час не можливо зрозуміти чи людина справді любить свою Батьківщину і пишається її історією і самобутністю ,чи це просто мода на патріотизм,щоб заявляти і хизуватися цим. Україна знаходиться на піку популярності,у зв'язку з її сучасним становищем. Всі стараються надягнути на себе вишиванку ,слухають українські пісні, чіпляють на себе українську символіку . Вважають патріотами себе ті,що щедро розміщують на своїх сторінках в соціальних мережах українську символіку,патріотичні вірші та пісні. Кричать найгучніше з усіх” Слава Україні“. Багато людей під впливом економічної кризи, соціальних недоліків починають зневажати сучасну державу.

Патріотизм – це риса характеру,яка може характеризувати людину. Кожен з нас може нести дух патріотизму і це буде лише ще один плюс до самосвідомості нашої нації. Не обов'язково бути лідером якоїсь партії,званою та відомою на весь світ персоною,щоб щось зробити для своєї країни. Саме звичайні громадяни найчастіше роблять для своєї країни більше,ніж представники влади.

Недостатньо просто говорити гарні слова про свою країну. Треба повністю зрозуміти всі проблеми ,помилки,труднощі,соціально-політичні недоліки держави. І намагатися виправити їх,боротися за краще майбутнє,а не тікати за кордон і говорити ,наскільки там кращі умови життя . Перш за все треба починати з себе та свого ставлення до оточуючих. Навіть не тільки твоїх родичів ,а й громадян взагалі. Коли бачиш на вулицях,як п'яна молодь демонструє свої вокальні здібності, співаючи про Путіна, то розумієш, що у вихованні патріотизму було щось упущено .Та хіба в такий спосіб можна проявити пошану та гордість до своєї країни? Значення слова патріотизм для кожного своє . Скільки людей ,стільки і точок зору на те,як він повинен проявлятися і що він означає. Потрібно усвідомлювати, що бути патріотом — це велика відповідальність. Тут можна навести багато прикладів, починаючи від мінімального додержання правил поведінки на вулицях .*Найпростіше,не викидати сміття ,де тобі заманеться., як це робить велика кількість жителів,* до моменту, коли твоїй державі потрібна допомога.

«Що входить в поняття «батьківщина»,«вітчизна»? Батьківщина — це географічний простір, де людина народилася, соціальне і духовне середовище, в якій він виховується. Умовно розрізняють «велику» і «малу» батьківщину. Під «великою» батьківщиною розуміється країна, яка стала для нього рідною. «Мала» батьківщина — це місце народження і становлення людини як особистості...» [2, с.295]. Псевдопатріотів зараз можна зустріти надзвичайно часто. Сучасний патріотизм — це нова мода. А державна символіка стала новим трендом. Але існують не тільки позитивні точки зору про патріотизм.

Можна навести приклад з критичними висловлюваннями Льва Миколайовича Толстого на тему патріотизму. Його погляди своєрідні ,але

заслугують на увагу. Лев Миколайович Толстой вважав, що патріотичне почуття неприродне, нерозумне, шкідливе, і від нього тільки породжується лихо¹. Але що ж таке це високе почуття, яке, на думку правлячих класів, має бути виховано в народах?

Почуття це є, в самому точному визначенні своєму, не що інше, як перевага своєї держави або народу над будь-якою іншою державою і народом. Може бути, що почуття це дуже бажане і корисне для урядів і для цілісності держави, але не можна не бачити, що почуття це зовсім не високе, а, навпаки, дуже дурне і дуже аморальне; дурне тому, що якщо кожна держава буде вважати себе кращою за всіх інших, то очевидно, що всі вони будуть не праві, і аморальне тому, що воно неминуче тягне кожную людину, що зазнає його, до того, щоб придбати вигоди для своєї держави і народу в шкоду іншим державам і народам, — потяг прямо протилежний основному, визнаному усіма моральному закону: не робити іншому і іншим, чого б ми не хотіли, щоб нам робили. «[1, с.7]

Однак, його бентежив не стільки патріотизм, а війна, насильство, і жорстокість людей. Точка зору письменника про патріотизм справедлива у тому сенсі, в якому Толстой розуміє патріотизм. А саме в сенсі, що «патріотизм», який будується на бажанні своєму народу процвітати за рахунок інших народів, це «патріотизм» і справді не гідний уваги, який можна назвати лише ущербним. Такого роду «патріотизм» я вважаю морально збитковим.

Що взагалі таке мода? Це те що приходить на якийсь певний період і уходить. Мода — це явище перехідне, та не має великого значення. Але є речі особливо важливі, до яких я відношу патріотизм і націоналізм. Який є здоровим і адекватним і поєднується з повагою до інших націй, країн, народів. Людські цінності повинні бути з нами завжди і не можуть бути явищем перехідним, непостійним. У мене настає реакція естетичного та інтелектуального відторгнення на потворне словосполучення: «Мода на патріотизм». Це вже щось сурогатне і далеко не патріотизм. Наш патріотизм — це освічені, здорові, виховані діти, які знають історію своєї країни, люблячи її в усіх часах. Патріотизм-це чисті міста,двори,будинки,якісні дороги. Це армія, улюблена і шанована народом, яка розуміє, кого і від чого вона захищає і робить це самовіданно. Наш патріотизм — це відверта гордість за той неповторний калейдоскоп мов, культур,традицій і звичаїв,який є тільки у нас.

Література:

1. Толстой Л. Христианство и патриотизм. – Москв: ПСС, 1894. — Т 39. — с.61.
2. Дибров А. О патриотизме : исследовательская работа по выявлению сформированности нравственно-патриотических качеств личности // Отечественные записки. – 2006. — № 3. — С. 295-298.

Степаненко К., 3 курс спеціалізації «ДІ»

Керівник: доцент каф. українознавства Щербина Е.Б.

УКРАЇНЬСЬКА ДІАСПОРА ЗА КОРДОНОМ

Сьогодні, за різними, підрахунками, поза межами України мешкає майже четверта частина населення нашої держави. Українська діаспора за кордоном поділяється за напрямком розселення на східну та західну.

Східна діаспора утворювалася шляхом переселення українців до внутрішніх губерній Російської імперії, пізніше — до республіки колишнього СРСР. Вона налічує близько 10 млн. осіб.

Кількісна характеристика західної діаспори виглядає так. У США мешкає близько 2 млн. осіб, половина з яких — у штаті Пенсильванія, до 20 % — у штатах Нью-Джерсі, Нью-Йорк, менше — в Мічигані, Огайо та Коннектикуті. У Канаді мешкає близько 1 млн., в основному у провінціях Манітоба, Саскачевань, Альберта, Онтаріо (2,3%), де створені національні громадські організації, школи, філії університетів.[2] У Аргентині та Бразилії мешкає приблизно по 300 тис. українців, у Парагваї (понад 10 тис.), Венесуелі (понад 4 тис.), Уругваї (10-15 тис.), Австрії (понад 5 тис.), Бельгії (4 тис.), Великобританії (понад 30 тис.), у Данії, Іспанії, Греції, Італії, Люксембурзі (приблизно по 1 тис. осіб).[1]

В умовах еміграції осередком національно-культурного життя була і залишається національна церква — Українська православна та Українська греко-католицька зі своїми підрозділами. Як соціальний інститут вона сприяє збереженню національної ідентичності, подоланню меншовартості та об'єднанню українців, розсіяних по світу.

Збереженню та популяризації українського мистецтва у діаспорі слугують: Український музей у Клівленді, Український національний музей у Чикаго, музей-архів у Денвері, відомий музей «Союзу українок» у Нью-Йорку[3], Осередок української культури та освіти у Вінніпезі, культурні центри у Чикаго та багато інших.

У канадській провінції Альберта 1971 р. створено музей «Українська спадщина» — мальовниче українське село. Експозиція фольклорного комплексу презентує хати перших переселенців, які здійснили внесок у процес освоєння земель Канади. Нині тут діє етнокультурний центр, в якому народні майстри проводять майстер класи з різних ремесел, проводяться різноманітні ярмарки та екскурсії, влаштовуються фестивалі, до яких залучається велика кількість туристів. [5]

У бразильському місті Куритіба створено Товариство прихильників української культури (ТПУК), яке організує культурні заходи, тематичні вечори, присвячені історії, культурі, літературі України. Товариство працює і в галузі видавництва. Зокрема, за сприяння цієї організації були видані португальською мовою брошури про творчий шлях Т.Г.Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, а також збірник віршів місцевої української поетеси Олени Колодій. [4]

Також м. Куритіба особливе тим, що тут є площа України з пам'ятником Т.Г.Шевченку та меморіал України. Це невеличкий парк, центром якого є дерев'яна церква, побудована в українських традиціях, в ній співіснують православна та греко-католицька церкви, на території парку є також пам'ятник українській писанці. До речі, площа та меморіал вважаються історико-культурною спадщиною муніципалітету.

Підбиваючи підсумки, стає зрозумілим одне: опинившись на чужині, українці міцно тримаються за своє коріння, пам'ятають свою історію, цінують і підтримують одне одного. Територіальна приналежність-це далеко не все, набагато важливіше бути українцем в серці.

Література:

1. Українська діаспора:[<http://ridna-ukraina.com.ua>]
2. Дані з офіційного сайту посольства України в США:[<http://usa.mfa.gov.ua>]
3. Ukrainian national women's league of America:[<http://www.unwla.org/>]
4. Народний оглядач. Українська діаспора в Бразилії:[<https://www.ar25.org/ukrayinska-gromada-brazyliyi>]
5. The history of Ukrainians in Canada: [http://www.torugg.org/History/history_of_ukrainians_in_canada]

Ткаченко О. Ю. 4 курс, спец. «ДІ»

Керівники: Підлісна О.В., Олексієнко А.М.

РІШЕННЯ ІНТЕР'ЕРУ ВИСТАВКОВОГО ПРОСТОРУ МУЗЕЮ

Залопанська пожежна частина № 20, яка знаходиться на Полтавському шляху, побудована в 1845 році і визнана унікальним і найстарішим об'єктом серед подібних будівель в Україні, отже є історичною пам'яткою архітектури. На території частини розташовувалися особовий склад підрозділу пожежної охорони, стайні і пари кінно-бочкового ходу. До кінця XIX століття пожежна каланча залишалася найвищим оглядовим об'єктом в місті. Цікаво, що вона пережила дві світові війни, хоча побудована без фундаменту, тільки з півметровим заглибленням в ґрунт. Унікальність обраної споруди якнайкраще підходить для розташування в ній музею харківської обласної пожежної охорони, якого, на жаль, досі не існує в Харкові.

Сучасний музей — складний багатофункціональний організм. Звідси випливає необхідність колегіальності проектування відповідно з трьома основними частинами загальної програми: співробітників музею — функціональна програма, тематична і наукова змістовність експозиції; архітекторів — просторово-планувальне і функціонально технологічне рішення; художників — образне втілення експозиції.

Музейна експозиція на сьогодні покликана акумулювати, зберігати та презентувати життєвий досвід, що накопичувався впродовж століть у галузі науки, техніки, культури, мистецтва, наступним поколінням у конкретно-опредмеченій формі. Науковці зазначають, що сучасне суспільство орієнтоване на видовищність та сценографію в усіх соціокультурних процесах, що, безумовно, стосується і музейних експозицій. Про це свідчать матеріали багатьох публікацій, які присвячені музейній справі. Відповідно, реалізація зростаючих вимог до організації музейного середовища неможлива без застосування новітніх технологій, які відкривають нові можливості у рішенні дизайну музейних експозицій. Інтер'єри сучасних музеїв вже не є набором вітрин, вони презентують глядачеві видовище, виставу, де провідну роль відіграють інноваційні технології – мультимедійні, голографічні, світлові тощо.

Експозиції значної кількості музеїв світу, як великих, так і малих широко використовують нові технології, впроваджуючи їх у музейний простір та демонструючи інноваційні підходи у дизайнерських рішеннях. На жаль, вітчизняна музейна справа робить лише перші кроки у опануванні технічних досягнень, які можуть зовсім по-новому презентувати зміст музейної екс-

позиції. Розробка зазначеного питання дозволить побудувати підґрунтя для впровадження передових технологій в українські музеї, зокрема науково-пізнавальні та технічні, що зробить їх цікавими для відвідування і, як наслідок, спонукатиме до розширення їх мережі. Таким чином, наявність значного обсягу дизайнерського доробку в галузі організації музейних експозицій із застосуванням інноваційних технологій робить актуальним вивчення та систематизацію прийомів використання сучасних технологій в дизайні музейних експозицій.

На практиці — у рішенні ескізного проекту інтер'єрів обласного музею пожежної охорони — головним чинником утворення сучасної експозиції пропонується зробити саме інноваційні інтерактивні технології, які дозволять відвідувачам музею переноситись у часі і просторі, вивчаючи історію не тільки за історичними документами. Дизайнерський образ, що нагадує полум'я, приборкане пожежниками, також ґрунтується на використанні інтерактивних стендів, голографічних зображень та інноваційних пластичних та найміцніших композитних матеріалів.

Література:

1. <http://kh.vgorode.ua/news/obzory/238369-top-5-zdany-i-kharkova-s-ynteresnymy-ystoryiamy>
2. <http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2011/article.html?n=48>
3. <http://int-konf.org/konf032013/155-blous-yu-o-planuvannya-ekspozicyi-z-urahuvannyam-oryentacyi-ta-cirkulyacyi-vdvdvachv.html>

Товстокожая С.А., 4 курс, спеціалізація «Графический дизайн»

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

ПСИХОДЕЛИКА В ПЛАКАТЕ

Стиль в дизайне, как и в искусстве, всегда отражает ценности, идеи определенной эпохи. И даже развиваясь в разных странах, включая индивидуальный почерк автора, стиль (направление) всегда сохраняет свои главные черты. Стилиевые предпочтения всегда менялись, однако даже сегодня неоднократно возникает необходимость возвращаться к наработанным ранее средствам выражения, включая их в дизайн. Хотя стили и направления и связаны с определенной эпохой, их принципы часто становятся актуальными и интересными и в современных решениях. Одним из таких направлений является психоделика.

Данное направление использует яркие контрастные цвета, плавные, перетекающие линии, плывущие формы. Он создает ощущение меняющегося пространства, иллюзорности и вызывает ощущение беспорядочности. Шрифты в психоделических работах в основном не читабельны и играют роль узора, организующего композиционное пространство.

Психоделика (psyche — душа, delicious — расширять) — движение в искусстве, возникшее из-за распространения и популяризации галлюциногенных наркотиков (ЛСД, псилоцибина, мескалина и т.д.) в 60-70 годах XX века. Это направление в дизайне черпало образы из психоделического восприятия после употребления наркотических средств, стремилось передать ощущение «выключения из реальности», характеризовалось непостижимым оформле-

нием и калейдоскопичными образами. Психоделическое искусство шло бок о бок с музыкой шестидесятых. Большинство обложек музыкальных альбомов похоже на сказочные картинки. Психоделическое искусство началось с бытовавшего тогда мнения, что измененное состояние сознания, вызванное наркотиками, может быть источником творческого вдохновения [3].

Это направление интересно тем, что впитало визуальные и графические средства от совершенно разных и порой противоположных стилей, предшествующих или существовавших параллельно. Например, от ар-нуво психоделика позаимствовала пластичные плавные линии, нередко тонкое обрамление, насыщенность композиции деталями и декоративность. В обоих стилях часто присутствует изображение головы, фигуры, полуфигуры, нередко женской и обнаженной. От венского сецессиона психоделика взяла шрифты, очень похожие на разработанные Альфредом Роллером. Только в отличие от сецессиона, где шрифты статичны, психоделика закручивает их, придает им плавное неровное движение. От сюрреализма — ощущение иной реальности. Поп-арт дал психоделическому плакату портретную композицию, яркие, часто противоположные по спектру цвета. Психоделика часто использует также приемы оп-арта, задавая некое движение и искажение пространства, выраженные в геометрических узорах. Оба стиля иллюзорны и контрастны, и от долгого просмотра таких работ в глазах начинает рябить.

Психоделика впитала в себя очень много принципов и приемов, наверное, поэтому в чистом виде в современном дизайне ее почти не используют. Возможно, это еще из-за наркотических истоков. Зачастую это лишь некоторые принципы, отдаленно напоминающие психоделику. Чаще ее можно встретить в иллюстрациях и рисунках, где априори исключены шрифты и плакатность.

Важно отметить, что из-за сложности и многогранности направления очень часто психоделикой называют то, что по сути является оп-артом, поп-артом или же сюрреализмом. На формирование психоделического направления в искусстве и дизайне повлияло множество других стилей, тем не менее, психоделика сформировалась как ни на что не похожее и узнаваемое явление. Яркое и вызывающее, часто отталкивающее, необычное и безумное, это направление очень интересно современной молодежи.

Литература:

1. Бхаскаран Л. Дизайн и время / Лакшми Бхаскаран; пер. с англ. – М.: АРТ-Родник, 2006. – 256 с.: ил.
2. Стригун Д. Краткая история психоделического дизайна [Электронный ресурс]: Infogra.ru, 2011-2016. – Режим доступа: <http://infogra.ru/design/kratkaya-istoriya-psihodelicheskogo-dizajna-ot-ar-nuvo-k-miltonu-glejzeru> – Загл. с экрана. – Язык рус.
3. Arandilla R. Битва между психоделикой и минимализмом в дизайне: на чьей стороне вы? / Rachel Arandilla [Электронный ресурс]: электрон. статья, 2011-2016. – Режим доступа: <http://www.towave.ru/pub/bitva-mezhdu-psihodelikoi-i-minimalizmom-v-dizaine-na-chei-storone-vy.html>. – Загл. с экрана. – Язык рус.
4. Стили в графическом дизайне [Электронный ресурс]: статья. – Блог о дизайне и творчестве. 2016. – Режим доступа: http://alexsv.ru/stili_v_graficheskom_dizaine – Загл. с экрана. – Язык рус.
5. Венский Сецессион. Архитектура, дизайн интерьера, графика [Электронный ресурс]: Журнал по дизайну, строительству и культуре., 2015-2016. Режим доступа: <http://www.5arts.info/istoki-venskogo-secessiona/> – Загл. с экрана. – Язык рус.

Толстокорова Ю.К.

Наук. керівник: канд. мистецтвознавства, доцент каф. «Дизайн» Васіна О.В.

ОРГАНІЗАЦІЯ ТРАНСПОРТНОЇ ІНФРАСТРУКТУРИ УКРАЇНИ НА ПРИКЛАДІ ДИЗАЙНУ ЗАРЯДНИХ СТАНЦІЙ ДЛЯ ЕЛЕКТРОМОБІЛІВ: АНАЛОГИ, ВПРОВАДЖЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Транспортна інфраструктура – сукупність споруд, система мережі сполучень усіх видів транспорту, що задовольняють потреби населення та виробництва у перевезеннях пасажирів та вантажів. До складу транспортної інфраструктури належать: залізниця, залізничні вузли і станції; автомобільні дороги, автомагістралі, вулиці, автозаправні комплекси; авіалінії та аеропорти; річкові шляхи та порти; морські порти; монорейкові шляхи; складські та ремонтні заклади; вантажні термінали, тощо.

З кожним роком кількість електромобілів у світі зростає і все більше людей переходять на екологічні види транспорту, тому виникає потреба в організації інфраструктури, а саме – системи зарядних електростанцій. Існує необхідність встановлювати електрзарядні станції не лише на територіях СТО та АЗС, а також у місцях великого накоплення машин: стоянки торгових центрів, парків, офісів. Також, не менш пріоритетним питанням має бути організація інфраструктури так званих «спальних районів» та новозбудованих житлових комплексів, що знаходяться як у межах міста, так і поза ним.

Правильно організована та максимально облаштована система поліпшить експлуатацію електромобілів на території нашої країни та спонукатиме жителів великих міст обирати більш екологічний та доступний вид транспорту.

За оцінками світових експертів, вже в найближчому майбутньому – у 2020 р. – кожен десятий автомобіль в Європі буде заправлятися електрикою [8]. Розвинена мережа електрзарядних станцій є тією частиною транспортної інфраструктури, що стане свого роду поворотним пунктом, при здійсненні покупки електромобіля. Адже у цьому випадку покупці не лише автоматично скорочують кількість вихлопних газів, але й економлять велику кількість своїх грошей. До того ж при розширенні мережі зарядних станцій, екологічно чисті автомобілі отримають можливість здійснювати довгі подорожі.

Електрзарядні станції можуть бути як окремою одиницею, так і частиною автозаправного комплексу або встановлюватись безпосередньо в гаражі. Розглянемо основні види зарядних станцій, представлені на території України.

Громадські зарядні станції «**F4 Charging Station**» від провідного виробника «E-Line» – універсальні пристрої, призначені для вуличного, побутового та комерційного використання. Антивандальний корпус виконаний з нержавіючої сталі. Для безпеки користувачів в станції передбачений диференційний захист від витоку струму, аварійне відключення напруги, блокування розетки під час заряджання, а також датчики току, для автоматичного відключення живлення після завершення зарядки. Управління роботою здійснюється за допомогою контроллера, що відповідає за доступ до станції та світлову індикацію стану заряду.

Також, в асортименті «E-Line» представлені універсальні домашні станції: зарядні пристрої сумісні з майже усіма світовими марками електромобі-

лів «M32», «M12» та «M11» – призначені для заряджання як вдома, так і в дорозі від усіх існуючих побутових та промислових розеток. Корпуси виконані з ударостійкого алюмінію, їх можна встановити на настінному кріпленні та використовувати як домашню стаціонарну станцію, або, у випадку заміської поїздки, зарядка знімається з кріплення та використовується в дорозі.

В лінійці «E-Line» є також сонячні станції «E-Line Sun Station», зокрема станція швидкого заряджання для електромобілів з сонячними панелями «S.CH-150» (від 15 – до 30 хв. за стандартами CHAdeMO та CCS). Конструкція суміщає в собі високі функціональні вимоги (зарядна станція, джерело електроенергії на сонячних панелях та навіс), відмінний дизайн та високі аеродинамічні якості. Вбудований контролер слідкує за заряджанням, сповіщає про рівень заряду, готовності та поточних характеристиках автомобілю, ведеться автоматична охорона та відео нагляд станції. Завдяки джерелу енергії на сонячних батареях, станція може працювати в черговому режимі, при вимкненому зовнішньому електропостачанні [1].

Компанія «CEA» представляє на українському ринку повний модельний ряд зарядних пристроїв виробництва португальської корпорації «Efacec», а саме: швидкі зарядні станції постійним та перемінним струмом, швидкі зарядні пристрої постійним током, комерційні зарядні станції, домашні зарядні станції, зарядні станції для громадського транспорту.

Вдалі рішення швидких зарядних станцій представлені в низці моделей в сегменті «напівшвидкого» заряджання «QC20» (20 кВт) та «швидкого» заряджання «QC45» (50 кВт) та «QC24S» (24 кВт). Швидкі зарядні станції можуть бути використаними як для громадського користування, так і для приватних майданчиків. Усі моделі зарядних пристроїв адаптовані для застосування як на європейському (CHAdeMO+CCS+AC3phase), так і американському (CHAdeMO+CCS) ринках і можуть бути інтегровані у будь-яку мережу без необхідності використання додаткових пристроїв.

«QC20» – бюджетна станція для напівшвидкого заряджання електромобілів різних класів (за 1 годину – від 0 – до 80%). «QC45» – зарядна станція швидкого заряджання (менше ніж за пів години). Контроль заряджання та інформація про оплату транслюється на кольорові ЖКІ-дисплеї, розташовані на передній панелі станцій. Пристрої можуть працювати від сонячних батарей, вітрових електростанцій та інших альтернативних джерел електроенергії. «QC24S» – настінний пристрій, завдяки своїй доступності та ефективності, вносить додатковий вклад до зростання популярності електромобілів. Найменша, найкомпактніша, найстильніша, і до того ж, бюджетна станція на ринку. Виробник надає можливість вибору кольору та дизайну пристрою, який може монтуватись на стіну або стійку на відкритому повітрі або в приміщенні. «QCBus» – зарядна станція для електробусів, що забезпечує зручне та безпечне заряджання будь-яких CCS-сумісних автобусів (потужністю 40 кВт, 90 кВт та 150 кВт) та підтримує усі моделі автомобілів, що представлені на ринку України та працюють від електрики [3].

Компанія «Екотех» розробляє та виготовляє електрозаправні станції для вулиць («StreetCharger», «Light & ChargePC 400») та для гаражів («WallboxPC 300»). Товари цієї фірми відрізняються доступною ціною та вбудованим ке-

руванням напруги для будинку або гаражу – «smart charge», яка гарантує заряджання автомобіля без перенавантаження мережі, передбачає вимкнення запобіжників і сприяє першочерговому використанню електроенергії, виробленої локально (з фотоелектричної системи або вітряної установки) [7].

Крім асортименту видів електрозаправних станцій в Україні нагальним питанням сьогодні стала проблема розташування цих приладів. Адже, їх невелика кількість та великі відстані поміж ними створюють незручні умови власникам електромобілів.

Найбільш популярним та перспективним проектом мережі публічно-доступних зарядних станцій для електромобілів, реалізованим в Україні, є перша національна мережа електрозаправок «**ТОКА**». Головним завданням компанії є забезпечення зручного розташування станцій, наприклад в торговельних та розважальних центрах, на парковках супермаркетів, готелів, магазинів, офісних та житлових центрах, тощо. Зручність встановлення електрозаправок у громадських місцях пояснюється дуже просто: власник електромобілю заїжджає у ТРЦ, підключає авто до станції та йде по своїх справах. На прискореному заряді у середньому за 1 хв. накопичується енергії на 1 км пробігу, тож, коли власник вертається, електромобіль – заряджений [2].

Розвиток інфраструктури для електротранспорту та розвитку сучасних технологій є, безсумнівно, необхідним і для залучення іноземців, які подорожують електрокарами. Тож, електрозарядні станції необхідні принаймні в кожному обласному центрі країни.

Перспективи дослідження теми розвитку системи електрозарядних станцій полягають у прагненні засвоєння суміжних ринків транспорту, задоволення потреб широкого кола українців, які занепокоєні станом навколишнього середовища та, оскільки прогресу не уникнути й попит на електромобілі в світі зростає – вкладі у майбутнє усього світу.

Висновки. Проблема розвитку транспортної інфраструктури в Україні на даний момент є актуальною і потребує проведення науково-проектної роботи у широкому спектрі досліджень. Сьогодні на українському ринку представлений повний модельний ряд, як то: швидкі зарядні станції постійним та перемінним струмом, швидкі зарядні пристрої постійним струмом, комерційні, домашні зарядні станції та станції для громадського транспорту.

Різноманітним є виконання зарядних станцій – стаціонарні станції для встановлення на відкритому просторі (АЗС, бізнес-центри, ТРЦ), настінні зарядні прилади (для побутового використання) та невеликі зарядні станції з можливістю кріплення на консоль – вздовж магістралей, на автостанціях, в аеропортах і ж/д вокзалах. Станції можуть працювати як в автономному режимі, так і поєднуватись у мережу з центральним керуванням.

Сфера сучасної проектною діяльності в дизайні системних об'єктів має два напрями: перспективний, інноваційний (зорієнтований на майбутнє) суть якого – створити принципово новий продукт, концепт на основі свіжих ідей і з урахуванням новітніх технологічних можливостей і супроводжуючого, що вдосконалює існуючий аналоговий ряд.

Література:

1. F4 Charging Station [Електронний ресурс] // E-Line. – Режим доступу до ресурсу: <http://e-line.ua/ru/shop/public-stations/f4-charging-station/>.
2. Автозаправки для екологічного транспорту [Електронний ресурс] // Сеть електрозаправок ТОКА. – 2015. – Режим доступу к ресурсу: <http://ecocars.com.ua/seti-toka/>.
3. Зарядные станции и устройства для электромобилей [Електронний ресурс] // Компания СЭА. – Режим доступу к ресурсу: <http://www.sea.com.ua/e-mobility/zariadnye-ustroystva-dlia-avto>.
4. Карев А. Повышение качества заправки автотранспортных средств альтернативными видами топлив: дис. ... канд. техн. наук: 05.20.03 / А. Карев. – М., 2007. – 116 с.
5. Павлов В. Украинский электромобиль – В. Павлов, В. Скиданов // Машинобудування України. – 1995. – №3. – С.17–19.
6. Скіданов В. Системи електроживлення постійної напруги електромобілів: дис. ... доктора техн. наук: 05.09.03 / В. Скіданов. – К.: Інститут електродинаміки НАН України, 1999.
7. Электрозаправки – это зарядные станции для электро-автомобилей [Електронний ресурс] // Экотех. – Режим доступу к ресурсу: <http://www.chargepoint.at/%D1%80%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9/>.
8. Электромобили и станции зарядки [Електронний ресурс] // Станции зарядки электромобилей. – 2013. – Режим доступу к ресурсу: <http://ecar-ua.com/main/32-elektromobili-i-stancii-zaryadki.html>.

Тренькова Е.С., 6 курс, спеціалізації «Дизайн тканин»

Керівник: Чумаченко М.П.

ПРИНЦИПИ МОДЕЛЮВАННЯ КОЛЬОРОВОГО КЛІМАТУ З БОКУ ТЕКСТИЛЬНОГО ОЗДОБЛЕННЯ ІНТЕР'ЄРУ

У цій публікації розглядаються принципи створення кольорового клімату середовища та їхній зв'язок із проектуванням інтер'єрного текстилю. Означено найбільш актуальні з боку текстильного дизайну принципи моделювання, зроблені висновки про вплив означених чинників на професійну діяльність дизайнерів-текстильників. Практичне значення роботи полягає в можливості впровадження матеріалу в процес індивідуального та промислового проектування текстильних виробів для інтер'єру. Ключові слова: текстиль для інтер'єру, текстильне оздоблення, кольоровий клімат інтер'єру, принципи моделювання.

Поставлення проблеми. Актуальність. Вплив кольорового середовища на життєдіяльність людини був помічений ще в далекому минулому, проте й зараз він залишається предметом постійної уваги.

Колір як носій інформації має велику кількість об'єктивних і суб'єктивних значень і конотацій, що накопичилися за багато століть розвитку культури. Він є не тільки однією з властивостей навколишнього світу, а й важливим чинником культурогенезу, соціогенезу й соціалізації індивіда, показником зрілості культури [6].

У дизайні текстилю, як в одному з провідних елементів предметно-просторового середовища, колір є незамінним компонентом у створенні привабливого образного рішення проекту. На сьогодні дизайнери-текстильники здебільшого підходять до проблеми вибору кольору емоційно-інтуїтивно,

покладаючись в одних випадках на особисті колористичні вподобання, а в інших — на стихійні переваги аудиторії. Проте в процесі проектування колір інтер'єрних текстильних виробів має розглядатися насамперед у зв'язку з простором, з урахуванням не тільки естетичних, але й психофізіологічних факторів впливу на людину. Актуальність дослідження цієї теми зумовлена підвищенням вимог до художньої якості інтер'єрного текстилю, необхідністю теоретичного обґрунтування методів використання колірного проектування у творчому процесі передбачення, пошуку й розроблення творчих рішень у зазначеному напрямку дизайн-практики.

Метою роботи є виявлення принципів моделювання колірного клімату, які є актуальними для проектування інтер'єрного текстилю.

Для досягнення окресленої мети, були поставлені такі **завдання**:

- зібрати та проаналізувати інформаційні джерела, виявити межі висвітлення означеної теми попередниками;
- окреслити наявні принципи моделювання кольорового клімату, визначити, які з них мають найбільший вплив на практику проектування текстилю для інтер'єру; виділити особливості реалізації цих методів у процесі оздоблення інтер'єру текстилем.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Колір декоративних тканин здатен досить активно впливати на візуальне сприйняття інтер'єру. Зміна динаміки простору відбувається багато в чому завдяки зміні якості й кількості кольорових плям, їхньому руху. Переміщення текстилю певного кольору з однієї зони в іншу значною мірою змінює сприйняття інтер'єру та просторові взаємозв'язки кожного з елементів [10]. Зберігаючи свої психофізіологічні якості, колір інтер'єрних тканин різного призначення стає невід'ємною частиною загальної колористичної організації. Саме тому, особливості кольорово-композиційного рішення текстильного оздоблення інтер'єру треба розглядати в контексті принципів формування кольорового клімату інтер'єрного середовища.

Дослідженням питань створення кольорового клімату у своїх роботах займався цілий ряд вітчизняних та іноземних науковців. Одними з найглибших досліджень у цій галузі є роботи Л.М.Миронової. Принципи побудови колористичних відношень у просторі інтер'єру розглядали Я.П.Виноградов, Р.П.Повілейко, Н.Н.Степанов, Г.Фрілінг, К.Ауер та ін. Цій проблематиці присвячені роботи С.К.Хабібুলіної та Т.Г.Печенюк, у них вперше йдеться про формування колористичної середовища інтер'єру засобами текстилю, проте це питання, на наш погляд, висвітлено недостатньо глибоко та потребує подальшого розроблення. Також у процесі роботи були розглянуті статті з психології кольору Б.А. Базими.

У цій роботі поняття кольорового клімату є комплексним та включає в себе гармонійне поєднання або протиставлення колірних тонів, умови сприйняття кольору, рівня освітленості. Також означений термін визначається як художньо осмислене, підібране з урахуванням психофізіологічних вимог поєднання кольорів у приміщенні [7].

Л. М. Миронова наводить класифікацію принципів моделювання кольорового клімату [6, с. 193–200], яка поділяється на такі групи: колір як

чинник зорового комфорту, колір як чинник психофізіологічного впливу, колір як естетичний чинник, колір як засіб виявлення форми та організації простору, колір як засіб інформації. У статті увага приділена першим чотирьом принципам, оскільки останній стосується більшою мірою виробничих приміщень, проектування яких не перетинається зі сферою діяльності дизайнерів-текстильників.

Під час розміщення текстильних виробів у інтер'єрі, необхідним завданням дизайнеру є забезпечення умов для їхнього найкращого сприйняття. У такому підході реалізується перший принцип моделювання кольорового клімату, де колір є чинником зорового комфорту. Для оптимального функціонування органів зору треба дотримуватися певної системи відносин яскравості: нижня зона приміщення — переважно темна, середня зона світліша і верхня — найсвітліша. Також слід враховувати, що світлі об'єкти краще помітні на темному тлі, а темні на світлому. Колір фону для хроматичних об'єктів вибирається зазвичай контрастним до кольору об'єкта, але також може бути ахроматичним відповідної яскравості. У ситуації, коли око змушене довго фіксувати який-небудь об'єкт, треба дати йому можливість відпочити на контрастній колірній плямі, бо повний ахроматизм так само стомлює людину, як і надмірна строкатість. Зважаючи на умови фізіологічного комфорту, дизайнеру слід вибирати деяку оптимально розумну в конкретній ситуації кількість кольору.

Говорячи про колір в інтер'єрному текстилі, як про важливий засіб психофізіологічного впливу на людину, необхідно визначити основні відмінні параметри його дії, якими є: збудження, заспокоєння та стимулювання.

Збудливі кольори в текстильних виробках доречні там, де потрібна велика рухова активність або м'язова напруга, де потрібно розвеселити й підбадьорити людину, заповнити дефіцит емоцій, підвищити нервово-психічний тонус (до цієї групи належать відтінки червоно-пурпурової частини спектру). Тонізуючі кольори (помаранчевий, жовтий, а також трав'яні та листяні відтінки зеленого) застосовуються в будь-який виробничому середовищі або в громадських інтер'єрах, де не ставляться завдання спрямованого духовного впливу на людину, але потрібно підтримати в ньому ділову бадьорість і працездатність. Заспокійливі кольори — зелено-блакитні, блакитні та сині — застосовуються в текстилі приміщень пасивного відпочинку: у спальнях, холах, вітальнях, іншими словами, там, де потрібно заспокоїти нервову систему людини, загальмувати його рухові реакції і знизити інтенсивність емоцій.

У створенні кольорової гармонії інтер'єрного текстилю велике значення мають не лише самі кольори, але й конфігурації плям, розмір кольорових площин та спосіб їхнього трактування (площинність, фактурна неоднорідність). У разі поєднання кольорів у рівних кількостях їхній вплив взаємно знищується. Кольори сперечаються один з одним, спричиняють почуття неспокою. Певна емоція може бути викликана тільки переважаючим (домінуючим) кольором. Додатковий колір повинен бути лише супутнім, акомпануючим. Отож, обираючи один зі способів функціонування декоративних тканин в інтер'єрі, художник-текстильник має визначити, який колір

домінує в текстильних виробках та як він урівноважує та виявляє інші.

Психофізіологічний вплив кольору тісно пов'язаний з естетичним. Другий ніби вбирає в себе перший, але далеко не обмежується їм, оскільки колір впливає як на «нижні» шари психіки, так і на «верхні». Доведено, що людина відчуває себе досить комфортно лише в тому середовищі, яке повною мірою повторює його власні якості, є опосередкованим відображенням, або «портретом». Тому проблема кольорового клімату середовища, яка розглядається в плані естетичному, зводиться також до вивчення і врахування кольорних вподобань цільової аудиторії. Про кольорні вподобання можна судити за декоративно-прикладним мистецтвом народу або соціальної групи, за улюбленими кольорами в одязі, в оздобленні житла. Усе це, безсумнівно, пов'язане з географічними особливостями конкретної країни або місцевості, з її кольорним кліматом і з колористикою її флори і фауни.

Також одним із головних завдань для дизайнера-текстильника є підтримання кольором текстильних виробів особливостей інтер'єру, підкреслення його тектоніки, художнього образу. Принцип моделювання приміщення, коли колір стає засобом виявлення форми та організації простору, реалізується в створенні статичного або динамічного характеру приміщення. Можливості текстилю в цьому плані є різноманітними й багатогранними. Колір у текстилі може подолати невизначеність, монотонність, статичність і симетричність приміщення, ним можна ілюзорно збільшити або зменшити розміри простору інтер'єру, порушити центричність, змістити кольорові акценти в текстильних виробках, зруйнувати цілісність, деформувати його. Наприклад, яскраві за кольором штори, килими, оббивка, м'які панелі та аксесуари візуально зменшують розміри приміщення, тому потрібно уникати великих кольорних і світлотних контрастів у текстилі під час оформлення ним невеликих приміщень. Використання «відступаючих», далеких, просторових кольорів (блакитного, білого, світло-зеленого) здатне розширити приміщення, збільшити його висоту й довжину. Створити глибину простору можна не тільки, оформивши дальню стіну у «випнутий» колір (теплий, насичений), але і ввівши вертикальні кольорові акценти активної поліхромії (насамперед у шторах при оформленні віконних та дверних прорізів). Кольором драпіровок можна приглушити або заховати деталі інтер'єру, що псують його й заважають його сприйняттю, тощо.

Висновки. У процесі роботи над статтею було зібрано та проаналізовано інформаційні джерела, виявлено межі висвітлення окресленої теми попередниками, виокремлено поняття кольорового клімату. На основі проведеного дослідження був зроблений висновок про те, що існує п'ять принципів моделювання кольорового клімату: 1 – колір як чинник зорового комфорту, 2 – колір як чинник психофізіологічного впливу, 3 – колір як естетичний чинник, 4 – колір як засіб виявлення форми та організації простору, 5 – колір як засіб інформації. Актуальними у практиці дизайнерів-текстильників є перші чотири чинники. Останній принцип більшою мірою стосується проектування виробничих приміщень і не застосовується у дизайні текстилю. Також був зроблений висновок про те, що використання принципів моделювання кольорового клімату в проектуванні текстилю для інтер'єру дозволяє

мінімальними засобами, без втручання в архітектуру простору кардинально змінити враження від нього, стимулювати певні психофізіологічні реакції. Знання означених чинників та їх впровадження у професійну діяльність дозволяє глибше зрозуміти уподобання цільової аудиторії, кінцевого замовника, та знизити ризики впровадження дизайн-проекту.

Література:

1. Базыма Б. А. Психология цвета: теория и практика / Б. А. Базыма — Спб.: Речь, 2007. — 203 с.
2. Базыма Б. А. Цвет и психика. [Электронный ресурс] / Б. А. Базыма — Режим доступа к ресурсу: <http://psyfactor.org/lib/colorpsy.htm>
3. Виноградов Я. П. Цветовое моделирование архитектурного пространства: дис. канд. арх. наук: 18.00.01 / Виноградов Якоб Петрович — М., 1983. — 191 с.
4. Миронова Л. Н. Пространство и цвет в истории культуры // Техническая эстетика. 1988.
5. Миронова Л. Н. Цветоведение. — Минск: «Высшая школа», 1986.
6. Печенюк Т.Г., Кольорознавство: підруч. [для студ. вищ. навч. закл.] / Таміла Печенюк. — К.: Грані-Т, 2010. — 192 с. — іл.
7. Повилейко, Р. П. Человек. Машина. Красота / Р. П. Повилейко, Л. В. Левицкий. — Новосибирск: Западно-Сибирское кн. изд-во, 1969. — 197 с.
8. Степанов Н. Н. Цвет в интерьере / Николай Николаевич Степанов. — К.: Вища школа, 1985. — 184 с.
9. Фрилинг Г., Ауэр К., Человек — цвет — пространство — М.: Стройиздат, 1973. — 141 с.
10. Хабибуллина С. К. Текстиль как средство формирования интерьера современного жилища: дис.... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Хабибуллина С. К. — Екатеринбург, 2011. — 242 с.

Трішкіна Є.С., 4 курс, заочне відділення, спец. «Графічний дизайн»

Керівник: канд. мистецтвознавства, професор Світнієва Н.Ф.

ВИКОРИСТАННЯ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАФІКИ В СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Графічний дизайн пов'язує мистецтво і технології в єдиному творчому процесі. Одним з найважливіших дизайнерських інструментів сьогодні є комп'ютер, що свого часу відкрив нові горизонти для творчості, підніс діяльність дизайнера на новий рівень. Якість об'єктів візуальної комунікації у першу чергу визначається ступенем креативності автора, його талантом і смаком. Зараз для реалізації свого задуму дизайнер може скористатися різними комп'ютерними програмами для прискорення створення дизайн-продукту. Часто саме розуміння можливостей технічних прийомів може підказати нову ідею, нетривіальне творче рішення.

У своєму дослідженні «Мультимедіа як соціокультурний феномен» А. Каптерев розділив комп'ютерну графіку, як галузь графічного дизайну, на такі групи:

- *ілюстративна графіка* — створення ілюстрацій у графічних редакторах;
- *художня й рекламна графіка* — створення за допомогою комп'ютера рекламних роликів, мультфільмів, комп'ютерних ігор, відеоуроків, відеопрезентацій;

- *комп'ютерна анімація* — анімація графіки, намальованої у графічних редакторах, за допомогою спеціальних комп'ютерних програм; ефективно використовується в мультиплікації та рекламній індустрії [1, с. 174].

Перевага комп'ютерної графіки перед ручною графікою в тому, що зображення, намальоване в графічному редакторі, легко змінює свій розмір, пластичне, до нього можна застосовувати будь-яке колірне рішення буквально миттєво. Для зміни цих параметрів елемент ручної графіки найчастіше має малюватися та проектуватися знову, на що йде додатковий час і ресурси.

Як стверджує Н. Сбітнева, «функціонально аналогічні друкованим дизайн-об'єктам, їхні віртуальні альтернативи не обмежені можливостями поліграфії, межами й стереотипами й одночасно мають значні переваги, такі як інтерактивність, можливість використання анімованих або відео-елементів, величезні рекламні й практично безмежні інформативні можливості» [4, с. 192].

Зараз існує тенденція посилення конкуренції у всіх областях виробництва й сервісу, тому вимоги до оригінальності та якості графічного дизайну тільки зростають. Піднесення ролі дизайну і попиту на продукцію дизайнерів призвели до необхідності інтенсифікації й підвищення ефективності цього виду праці [2, с. 106]. Комп'ютерна графіка є базою, на основі якої можна створювати дизайн-продукт, витрачаючи оптимальну кількість часу і сил. Користуючись комп'ютерними програмами, дизайнер може не тільки швидше матеріалізувати свої творчі задуми, а й оперативно переглянути кілька варіантів реалізації кожного з них. Зокрема, при роботі над шрифтовими композиціями застосування програмних засобів векторної графіки дозволяє скоротити витрати часу в кілька разів. Звичайно, зростання ефективності виникає тільки при досить професійному володінні арсеналом засобів комп'ютерної графіки.

У сучасній поліграфії комп'ютерні технології прискорили безліч внутрішніх процесів, пов'язаних з дизайном та підготовкою оригіналів до друку. Це означає також і можливість включення в макет видання ілюстрацій різної складності, їхню обробку за допомогою комп'ютерної графіки. Елементи дизайну, що часто визначають візуальний стиль видання (заставки, віньетки, літери, лінійки тощо), зручно з самого початку розробляти за допомогою програм векторної графіки. Ілюстрації, підготовлені в традиційній графічній техніці, також зазвичай проходять цикл обробки методами комп'ютерної графіки (ретуш, корекція кольору, додрукарська підготовка). Багато художників-графіків, що працюють в жанрі книжкової ілюстрації, не використовують ручної праці, а з самого початку роботи над графічними проектами користуються програмами комп'ютерної графіки.

Висновки. Графічний дизайн стрімко долає розрив між науковим підходом до поставленого завдання і творчим процесом. Комп'ютерна графіка — унікальний симбіоз науки, творчості та технічних досягнень. Використання інструментів комп'ютерної графіки уможливають прискорену модифікацію зображення за допомогою впливу на його комп'ютерну модель, перетворення зображення, представленого в форматі цієї моделі, в об'єкт візуальної комунікації. Ефективне використання комп'ютерної графіки в усіх галузях

графічного дизайну демонструє еволюцію в дизайнерському процесі. На сьогоднішній день портрет фахівця з графічного дизайну об'єднує в себе дизайнера, що працює в області інформаційного середовища, художника-графіка та проектувальника.

Література:

1. Каптерев А.И. Мультимедиа, как социокультурный феномен / [Электронный ресурс] / А.И. Каптерев // Электронный каталог — Электрон. дан. — М., 2002. — Режим доступу до каталогу: <http://www.twirpx.com/file/1525719/>, вільний. — Загол. з екрану. — Мова рос.
2. Кнабе Г. А. Энциклопедия дизайнера друкованой продукции / Г.А. Кнабе. — Київ: Диалектика, 2006. — 726 с.
3. Миронов Д. Ф. Компьютерная графика в дизайне / Дмитрий Феликсович Миронов. — Санкт-Петербург: БВХ-Петербург, 2014. — 560
4. Сбітнева Н.Ф. Історія графічного дизайну/ Н.Ф. Сбітнева. — Харків: ХДАДМ, 2014. — 224 с.

Федюн Є. О., 6 курс, спец. «Станковий живопис»

Керівник: канд. мист., доцент кафедри живопису Ковальова М. М.

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ПСИХОЛОГІЧНИХ РИС ОСОБИСТОСТІ В ПОРТРЕТАХ НЕСТЕРОВА

Особливості втілення психології в портреті пов'язані з пошуком характерних рис моделі засобами реалістичного зображення природи. Втілення тонких виразів душевного стану, психологічних особливостей особистості – одні з головних задач психологічного портрета. Тому, майстри портретного жанру спочатку деякий час вивчають людину, спілкуються з нею, виділяючи характерні особливості в манері і поведінці людини, і, таким чином, знаходять найхарактерніше у виразі обличчя, жестах рук, пластиці фігури. Ці спостереження стають основою вирішення художнього образу портрета [5, с.308].

Аналіз низки робіт художника Михайла Нестерова дає повне уявлення про специфіку формування портретних зображень. Нестеров написав багато портретів своїх друзів і знайомих, тих, кого особисто знав, хто був йому симпатичним і близьким. Майстер створив велику кількість портретів своїх видатних сучасників, серед яких були художники, скульптори, філософи, вчені, літератори, лікарі та актори. У своїх роботах митець намагався передати не тільки портретну схожість, але й характер моделі, її внутрішнє життя. Як правило, Михайло Васильович писав своїх героїв у звичній для них обстановці, при цьому нечисленні деталі зображення розповідали про їх життя і заняття [6, с.38].

Яскравим прикладом психологічного портрету в творчості мистця являється образ хірурга С. Юдіна. Як згадує відомий літератор і друг художника С. Дурилін, Нестерова вражала і привертала досконала самобутність, гострота індивідуальності і творча сміливість молодого хірурга [2, с.189]. Нестеров ніколи не відділяв особистості від її життєвої справи. Тому, художнику потрібно було побачити Юдіна під час його повсякденної праці, а саме в операційній. Сцена операції за всіма її тонкощами увійшла в картину художника. Винахідливий підхід до композиційного рішення став ключовим

у цій роботі. Нестеров написав Юдіна не в самий момент операції, а в пролозі до неї: у момент, коли хірург проводить анестезію, передопераційне знеболювання. Психологічна характеристика портретованого втілюється за допомогою жестів рук хірурга. В зображенні його долонь відчувається сталевая твердість, суворі і витончені впевненість

Через два роки після першого портрета, Нестеров пише другий портрет хірурга, вже образ Юдіна-лектора. На цей раз художник відмовився від будь-яких «додаткових» персонажів на полотні. Професор представлений у своєму кабінеті, за робочим столом з великою кількістю книг і журналів. Зображення скляних посудів з лікарськими засобами натякають на професію портретованого. Світло з вікна підкреслює близьку лікарського халату, що немов огортає світлим сяйвом його постать. Силует голови хірурга виділяється майстром з гострою чіткістю як символічна грань життя і смерті, що іноді залежить від його професійної майстерності [2, с. 192]. Жести рук, як і в першому портреті хірурга, являються не тільки предметом психологічного послання, а і відіграють суттєву роль у композиційній рівновазі роботи.

Неодноразово художник звертається до композиційно-психологічного задуму на основі реальних спостережень за героєм картини. Про це свідчать портрети відомих діячів – скульптора Мухоміної і фізіолога Павлова. Нестеров зображує видатного скульптора в момент напруженої творчої праці [4, с. 387]. Чудово передані енергійні риси обличчя, її напружений погляд. Впевнені та пластичні руки майстрині. Видатний скульптор вся поглинена у творчій процес. Колорит портрета обмежений складним за гамою темно-синім, білим і охристим тонами. Ця робота має чітко виражені декоративні відносини великих темних мас до найбільш світлих полутонів одягу. У всіх частинах портрета художник чітко виявляє форму, одночасно зберігаючи великі локальні маси. Ці художні засоби допомагають краще розкрити образ захопленої творчістю людини.

Привертає також увагу композиційна побудова портрета фізіолога І. П. Павлова. Вчений зображений сидячим за столом на зручному дерев'яному стільці на тлі вікна, за яким відкривається вид на наукове містечко. Фізіолог, як і більшість моделей Нестерова 1930-х років, зображений у профіль. Важливий змістовний акцент автор зробив на руках літньої людини: долоні щільно стиснуті в кулаках і розміщені на краю стола, покритого білого скатертиною. Вчений немов веде наукову дискусію з невидимим співрозмовником. Цікаво, що як відомо з архівних даних, під час сеансів, з хірургом розмовляв його заступник по біостанції науковець Віктор Вікторович Рікман. Про їх професійну дискусію свідчать зажаті долоні Павлова [2, с. 180]. Цей жест, пов'язаний з внутрішньою зосередженістю і напруженою роботою думки, що були характерні для мислення вченого.

Аналіз психологічних образів Нестерова показав, що художник мав свій підхід до роботи над портретом, розгляд якого може допомогти молодим митцям при створенні психологічного портрета. Твори видатного майстра демонструють приклади найрізноманітніших композиційних і колористичних рішень, своєрідну техніку живопису, вишуканість і розміркованість підібраних елементів інтер'єру і натюрморту.

Література:

1. Волков М. Композиція і живопис. – М.: «Искусство», 1977. – 265 с.
2. Дурьлин С. Нестеров в жизни и творчестве. – М.: «Молодая гвардия», 1976. – 247 с.
3. Дурилин С. Письма. – М.: «Искусство», 2006. – 468с.
4. Михайлов А. Михайло Васильович Нестеров. – М.: «Советский художник», 1958. — 428 с.
5. Лактионов А. Виннер А. Нотатки о технике живописи В.А. Серова. – М.: «Художник», 1961. – 40 с.
6. Художники: Михаил Нестеров. — К.: «Комсомольская правда», 2012. Выпуск 75.— 48 с.
7. 50 художников. Шедевры русской живописи». – М.: «Де Агостине», 2011. – Выпуск №30. – 60 с.

Худякова А.Г., 4 курс, спец. « МЖ»

Наук. керівник: зав. каф. інженерно-технічних дисциплін Бондарчук І.Г.

ОХОРОНА ПРАЦІ НЕПОВНОЛІТНІХ

Актуальність: Молодь – це майбутнє держави, життєво важлива складова успішного економічного розвитку суспільства в майбутньому, охорона праці неповнолітніх потребує значної уваги з боку влади. Саме тому, я вважаю, ця тема була і буде актуальною.

Мета роботи: дослідження та аналіз стану виконання державної політики по охороні праці неповнолітніх.

Використання праці неповнолітніх зародилося, досить, давно. На сьогоднішній день, держава виявляє турботу про здоров'я молодого покоління, враховуючи їх певні фізичні, фізіологічні та інші особливості. І в першу чергу це закріплено у Конституції України. Також Міністерством охорони здоров'я України видано наказ від 31.03.1994 р.№ 46, яким затверджено Перелік важких робіт та робіт зі шкідливими і небезпечними умовами праці, на яких забороняється застосування неповнолітніх [2].

Не допускається прийняття на роботу осіб, які не мають шістнадцяти років. Однак, як виняток, можуть прийматися на роботу особи, які досягли п'ятнадцяти років за згодою одного з батьків або особи, що його замінює. Для підготовки молоді до продуктивної праці допускається прийняття на роботу учнів загальноосвітніх шкіл, професійно-технічних і середніх спеціальних навчальних закладів для виконання легкої роботи, яка не завдає шкоди здоров'ю і не порушує процесу навчання [1].

Забороняється залучати неповнолітніх до нічних, надурочних робіт та робіт у вихідні дні [1]. Для неповнолітніх у віці від 16 до 18 років встановлено скорочений 36-годинний робочий тиждень, а для п'ятнадцятирічних – 24 годинний [3].

Держава повинна не тільки забезпечити для неповнолітніх безпечні умови праці, а й розробити механізм, який в повному обсязі надавав би можливість таким особам використовувати свої права та гарантії. Більшість неповнолітніх влаштовуючись на роботу не знають про те, що вони користуються спеціальним комплексом прав, і деякі роботодавці цим користуються. Тому одним із чинників реалізації норм охорони праці є інформування осіб, що не досягли повноліття про їх права, гарантії, умови праці.

Висновки: Кожна держава має свої особливості охорони праці. Саме тому, різним країнам характерні певні відмінності в цій галузі. Але прослідковується ряд спільних рис і певний юридичний, політичний та культурний взаємозв'язок. Адже охорона праці спрямована на забезпечення необхідних та сприятливих умов праці, запобігання травматизму та інших професійних захворювань, зокрема, неповнолітніх. Та, на жаль, Україна знаходиться далеко не на першому місці по забезпеченню належної охорони праці неповнолітніх. Тому наша держава повинна використовувати світовий досвід організації роботи щодо поліпшення умов і підвищення безпеки праці на основі міжнародного співробітництва.

Література:

1. Кодекс законів про працю України від 10 грудня 1971 р.
2. Трудове право України: Підручник / За ред. В. І. Прокопенко. – Х.: Консум, 2004.
3. Основи охорони праці: Курс лекцій для студентів всіх спеціальностей ХДАДМ денної та заочної форм навчання. Ємельянова Л.В., Граніна Н.В., Бондарчук І.Г., 2011.

Цвіткова А.С., 3 курс, спец. «Графіка»

Науковий керівник доцент каф. СГД Більдер Н. Т.

НЕГАТИВНИЙ ВПЛИВ ІДЕАЛІЗАЦІЇ «Я» НА ТВОРЧУ ДІЯЛЬНІСТЬ

Проблема зниження творчої активності у деяких студентів Харківської державної академії дизайну і мистецтв, що виявляється у погіршенні якості робіт та позначається на академічних успіхах, може бути пов'язана з негативними проявами ідеалізації «Я». Проблеми, які описані в працях К. Хорні, А. Маслоу, А. Уоттса та В. Ротенберга, можуть бути актуальні для студента ХДАДМ.

Поняття «ідеалізація Я» було дано Карен Хорні у роботі «Невроз и личностный рост», воно звучить наступним чином: «Идеализация себя, или самоидеализация, в ее различных аспектах, представляет собой то, что я предлагаю называть всеобъемлющим невротическим решением, то есть решением не только какого-то частного, отдельного конфликта, но решением, которое обещает удовлетворить все внутренние потребности человека, имеющиеся у него на данный момент» [1].

Ідеалізацією «Я» можуть бути проникненні прагнення, цілі, спосіб життя студента. Карен Хорні писала про це так: «...самоидеализация неизбежно перерастает в более всеохватывающее влечение, которое я, в соответствии с его природой и направленностью, предлагаю назвать погоней за славой. Самоидеализация остается его ядром» [1].

Негативним проявам ідеалізації «Я» у студента ХДАДМ могла посприяти відсутність сприятливих умов розвитку у минулому, на думку Карен Хорні суб'єкт «...нуждается в доброй воле других людей не только потому, что ему во многом необходима помощь, но и потому, что они должны вести его по жизни и побуждать стать взрослой и состоявшейся личностью. Он нуждается в здоровых столкновениях с желаниями и волей других людей. Следовательно, если он растет вместе с другими, в любви и столкновениях, он вырастает в соответствии со своим подлинным я» [1]. Такі умови розвитку

давали б йому відчуття внутрішньої безпеки і свободи, які дозволяють мати власні думки і почуття та виражати саме себе. На думку Абрахама Маслоу негативний вплив на творчу діяльність має не реалізована потреба у безпеці [2], тому, що для творчого процесу необхідні: готовність до ризику, помилок, до відмови від старих ідей. У своїх працях В. Ротенберг називає таку поведінку – поведінка з високим рівнем пошукової активності [3].

Студент, який орієнтований на втілення у дійсність ідеального себе, окрім труднощів, невід’ємних від його праці, завжди відчуває додаткові, хоча вони не завжди помітні. Наприклад, йому важко адекватно оцінити свою роботу, її результат та оцінку, яку вона отримала. Такий студент зазвичай надчутливий, коли хтось інший отримує відзнаку у його присутності. У результаті невиправданих очікувань втрачається інтерес до роботи, навчання, формується негативне відношення до оточуючих. Алан Уоттс казав наступне: «Он обвиняет Бога, других людей, даже самого себя, но никто не является причиной страданий. Произошла ошибка, имеющая непредвиденные последствия, сделан неверный шаг в биологической адаптации, который, по-видимому, сначала казался многообещающим» [4]. Така поведінка може стати причиною, погіршення клімату у групі студентів, якщо там знаходяться декілька студентів з негативними проявами ідеалізації «Я», що безумовно негативно вплине на творчу активність студентів. Студент, який ідеалізує власне «Я», практично не здатен відчувати радощі або задоволення, які можливо отримати від творчої роботи. Тому що, як відзначає К. Хорні, робота: «...идет слишком судорожно, слишком перегружена конфликтами и страхами или субъективно обесценивается» [1].

Спроможність отримувати задоволення від процесу роботи – це основа будь якої творчої діяльності. Алан Уоттс казав про процес творчої діяльності таке: «Достижение совершенства в искусстве или в жизни сопровождается странным ощущением того, что все происходит само по себе – без усилия, без рутинной работы, без вспомогательных средств. Это не значит, что все, происходящее само по себе, является совершенным; чудо человеческой спонтанности состоит в том, что оно развивает самодисциплину – которая вытесняется только тогда, когда действующее лицо чувствует себя отделенным от действия» [4]. Самоідеалізація перешкоджає розвитку самодисципліни тому, що через егоцентричність студента, який знаходиться «в погоні за славою» [1] послаблена його внутрішня готовність до роботи. Так само: «Условия, при которых он может выполнить работу, в основном слишком жесткие. Они и более необычные, и более неукоснительные, чем обыденные рабочие привычки здоровых людей» [1]. Питання – як впоратися з роботою, що для цього потрібно зробити – для студента-невротика набагато важливіше, ніж сам процес роботи.

Процес навчання ускладнює схильність студента, котрий знаходиться у стані – «погони за славою», уникати критики. Через неадекватну оцінку власної діяльності, студент сприймає негативну оцінку власної роботи як ворожість, або задрощі. Уникнення труднощів так само негативно позначається на творчій діяльності. Притаманна ідеальному «Я» гордість не дозволяє студенту визнати, що він біжить від труднощів, тому втрата інтересу до роботи – це можливість не потурбувати власне самолюбство [1].

Деякі студенти добре працюють під час аудиторних занять у присутності викладача, але вдома забувають все, чому вони навчилися. Така поведінка характерна для студентів, у яких «погоня за славою» призводить до смиренності – одному з невротичних рішень. Так про це казала Карен Хорні: «Личности смиренного типа чувствуют себя довольно легко и фактически работают хорошо, пока они работают для других» [1]. Для студента ХДАДМ це небезпечно тим, що: «...он может остановиться на уровне работы, который значительно ниже его способностей. Ему и в голову не приходит, что он зарывает талант в землю» [1].

Для того, щоб вийти з невротичного стану «погони за славою» необхідно зрозуміти, що: «...то, что мы видим, — это проекции нашего собственного организма, нас самих» [4]. Необхідність подолати установки, які перешкоджають особистісному зросту, є важливою для студента-невротика, якщо він прагне підвищити свою творчу активність. Так про це казала Карен Хорні: «...только когда начинают рассеиваться его иллюзии о себе самом и его иллюзорные цели, у него появляются шансы овладеть заложенными в нем возможностями и развить их. Только в той степени, в какой он оставит свою ложную гордость, он сможет быть менее враждебным к себе, и его уверенность в себе окрепнет. Только когда его «Надо» потеряют свою власть, сможет он открыть свои реальные чувства, желания, мнения, идеалы.» [1].

Усе сказане вище – думка типового представника студентства ХДАДМ, який іноді стикається з проблемою погіршення академічної успішності, та зниженням творчої активності. Серед праць К. Хорні, А. Маслоу, А. Уоттса та В. Ротенберга, розглянута праця Карен Хорні «Невроз и личностный рост», як найбільш відповідна темі роботи з урахуванням специфіки дисципліни «Психологія творчості», тому що проблеми, описані у роботі, мають вплив на творчу діяльність. Ознайомлення з працею К. Хорні допоможе студентам ХДАДМ, які бажають підвищити творчу активність.

Література:

1. Хорни К. Невроз и личностный рост Борьба за самореализацию / Карен Хорни; [Пер. с англ. Е. И. Замфир под ред. Проф. М. М. Решетникова] — СПб.: совместное издание Восточно-Европейского института психоанализа и БСК, 1997. — 316 с.
2. Маслоу А. Х. Новые рубежи человеческой природы / Абрахам Харольд Маслоу; [Пер. с англ. Г. Балл, А. Попогребский] — М.: Смысл, 1999. — 425 с.
3. Ротенберг В. С. «Образ я» и поведение [Электронный ресурс] / Вадим Семёнович Ротенберг. — Иерусалим: Манахим, 2000. — 66 с. — Режим доступа: http://tjews.net/v_rotenberg/obraz-ya-i-povedenie.pdf
4. Уоттс А. Психотерапия. Восток и Запад. / Алан Уоттс; [Пер. с англ.] — Львов: Инициатива, 1997. — 174 с. — (Паломничество в Страну Востока).

Шаповал П.В., 2 курс, спец. «ГД»

Керівник: Квітка О. Л., викладач кафедри ГД

ОСНОВНІ ФАКТОРИ ВПЛИВУ НА ПОВЕДІНКУ ПОКУПЦІВ

Постановка проблеми. Сьогодні не існує раціонального споживача. Потреби виробляються разом з товарами, які їм до вподоби. В основі вибору

товару лежить соціальна відмінність — у більшості це прагнення людини виділитися з натовпу.

Останні дослідження. Судячи з історичних джерел споконвіку в світі існували витрати на показ. Час від часу до не функціональної оплати вдавалися практично всі. Вожді, царі, торговці, юристи і депутати створювали про себе потрібне їм враження за допомогою широких жестів, антуражу, не завжди потураючи своїм примхам. Так в роботі Деніела Пінка – «Драйв: що на справді нас мотивує» змальовані цікаві факти, в яких змальовані різні способи вплинути на вибір людини.

Мета дослідження. Аналіз впливу візуальної складової та хитрощів маркетингу на вибір покупців.

Виклад основного матеріалу дослідження. Споживачі, як правило, мають різні смаки, рівень доходів і освіти, вік і т.д. Крім того, на споживача мають вплив при купівлі внутрішні і зовнішні обставини: такі як самі бажання людини та господарська ситуація. При цьому фактори, які притаманні конкретній особистості мають вплив на способи, за допомогою яких можна вплинути на клієнта, схиливши його на свій бік. Саме так і працює сучасна маркетингова система. Люди прагнуть бути краще у всьому, мати високий статус у суспільстві, гарне вбрання, побут та інше. Ми не можемо зупинитись, адже для деяких витрати – це важлива складова в бізнесі. За допомогою розумного вкладу певної суми грошей можна показати партнеру на скільки ви успішні. Ця, так звана, трата на показ невідривний фактор не тільки бізнесу, а й політики. Наприклад, для добре облаштованої країни відкривається багато можливостей.

У повсякденному житті продавець ніби ляльковод веде нас до свого товару, а ми стрімголю мчимося на зустріч знижкам та тенденціям. Хитрі маркетингологи заманюють нас звабливими пропозиціями. Тут на допомогу керуючим закладу приходять графічні дизайнери. Люди, що за допомогою своєї творчості спонукають інших до певних дій. Тільки використовуючи лише колір можна звернути увагу на той чи інший предмет, але ж в арсеналі у дизайнера ціла купа засобів. Саме чітко та вірно оформлена вітрина часто є тим фактором, що привабить значну кількість клієнтів. А якщо й сам товар має презентабельний вигляд, то шанси на успіх продукції в рази зростає. Візуальна складова має величезне значення в обізі, та є ще декілька важливих факторів. Будь-яка людина хоче збільшити одержувану вигоду незалежно від суми, про яку йде мова, акція спрямована не на користь покупця — це маркетинговий хід. Наприклад, усім знайомі знижки: споживачі беззастережно вірять, що пропонується знижка є справедливим зниженням ціни. Наявність купона або дисконту може змусити покупця відмовитися від пошуку аналогічного товару в іншому місці. Знижки викликають відчуття, що пропозиція обмежена та спонукають клієнта швидше здійснити покупку. Можна доповнити пропозицію майстерно виділеними кольором чи шрифтом фразами типу «Всього один день», або «Остання можливість!». Що допоможе усунути останні коливання перед покупкою. Терміновість є ключовим фактором, що допомагає клієнту прийняти рішення. Так під впливом цих факторів ми стаємо менш уважними та йдемо на поводу продавців.

Висновок. Не дивлячись на той факт, що покупець, будучи розумною людиною, повинен віддати свій вибір на користь самого раціонального рішення. Існує безліч факторів, серед яких і візуальний, що можуть надати великий вплив на його поведінку при покупці чого б то не було.

Шаповал П.В., 2 курс, спец. «ГД»

Керівник: Закалюжна Л.В.

ВПЛИВ ВІЗУАЛЬНОГО ОФОРМЛЕННЯ ТОВАРУ НА ЙОГО РЕАЛІЗАЦІЮ

Постановка проблеми. Практично у всіх сферах нашого життя, як в поведінці, поглядах і пристрастях, так і в одязі ми прагнемо до індивідуальності. Прагнемо подобатися оточуючим. Хочемо ми того чи ні, але щоразу, вибираючи вбрання, ми підсвідомо задаємося питаннями: Модно чи це? А що подумають про мене інші? Це ж саме відбувається і в споживатстві. Перше, на що ми звертаємо увагу це зовнішній вигляд.

Останні дослідження. Найчастіше люди витрачають на оцінку товару лише кілька секунд. В таких умовах приваблива упаковка — запорука високого рівня продажів. Згідно з даними «Business Insider», формування першого враження про товар займає приблизно 7 секунд. Дослідження показують, що люди у віці 18-25 років на 74% ймовірніше поділяться в соціальній мережі фотографією упаковки товару, якщо той був придбаний через інтернет. При цьому майже 40% споживачів готові помістити на свою сторінку в соціальній мережі фотографію подарункової (або просто цікавої) упаковки від того чи іншого продукту.

Мета дослідження. Аналіз впливу візуального оформлення товару на його реалізацію.

Виклад основного матеріалу дослідження. Створення привабливої упаковки — це один з перших кроків до серця покупця. Бо один з ключових факторів успішності товару. Приваблива упаковка змушує покупця припустити, що її вміст вартий уваги й скоріш за все його не розчарує. Нестандартний дизайн так само впливає на покупців як і шрифт. Стиль, колір і розмір шрифту слід підбирати так, щоб максимально полегшити покупцеві процес ознайомлення з інформацією про товар. Та шрифт не дасть бажаного результату якщо не звернути увагу на колір боксу. Правильно підібрана кольорова гама упаковки допоможе виділити продукт на тлі конкурентів. Важливо пам'ятати, що це один з найефективніших інструментів впливу на емоції людини. Яскраві кольори сприяють створенню невимушеної атмосфери. Білий — символ чистоти. Чорний — це сила, надійність та асоціюється з дорогим товаром. Червона кольорова гама збуджує. Жовтий — символізує радість. А зелений — зростання і гармонію, та у багатьох людей зелений колір викликає асоціації з екологічно чистими продуктами. Та щоб упаковка була якісна не достатньо тільки лише презентабельного вигляду. Важливі також технічні складові, такі як практична збірка та матеріали, що відповідають нормам споживання. Можна скільки завгодно використовувати дорогу сировину, але якщо збірка залишає бажати кращого і розвалюється вже на стадії транспор-

тування, то і враження від продукції буде зіпсовано, і не важливо, що там всередині. Фактор якості й дизайну не можуть існувати один без одного. Ви можете пропонувати товар найвищої якості за вигідною ціною, але якщо він захований в непривабливу упаковку, у вас майже немає шансів на успіх.

Висновок. Правильно піднести продукт — це справжнє мистецтво, оволодівши яким, ви відкриєте для себе вражаючі перспективи. Якщо упаковка має цікавий дизайн або незвичайну форму, то споживач може дати їй друге життя, використовуючи в побуті. Навіть економічна упаковка може виглядати дорого і якісно, все залежить від бажання і майстерності дизайнера.

Література:

1. Оеттінг Дж. Як упаковка продукту впливає на рішення про покупку.— [Електронний ресурс].— <https://blog.hubspot.com/sales/how-product-packaging-influences-buying-decisions-infographic>
2. Буймістру Т.А. Колористика. Колір - ключ до краси і гармонії. — Видавництво: Ниола 21 століття, 2009.

Шишкова А.С., 3 курс

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

КОЗАЦТВО ЯК ПРОВІДНИЙ ЧИННИК СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНОГО ТА КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ

Роль козацтва та Запорозької Січі в історії України унікальна і не має аналогів в історії інших народів. На певному етапі історичного буття України козацтво, яке виникло стихійно, взяло на себе найважливіші завдання, що стояли перед усією нацією, виступило провідною організуючою силою в їх здійсненні.

Мета дослідження – визначити роль козацтва в історичному та культурному житті українського народу.

Культура Запорозької Січі формувалась у руслі українських генетичних джерел. В її основі містилися глибокі традиції українського народу. Водночас історичні особливості життя Січі позначилися і на її духовній культурі. Запорозька Січ формувалась із втікачів від кріпацтва, національних та релігійних переслідувань. Кожен, хто приходив на Січ, вносив у культурне середовище щось своє, певні риси, особливості культури і мистецтва свого народу. Внаслідок переплетення цих індивідуальних культур сформувалась оригінальна, яскрава, різнобарвна самобутня культура, яка справила величезний вплив на розвиток культури всієї України.

Козацька культура — унікальне і неповторне явище. Визвольна війна середини XVII ст., постійні військові походи, перебування на межі життя і смерті породили в козацькому середовищі типово бароковий світогляд. Бароко розкривало тему «людини і природи» в її глибшому розумінні, а саме в єдності – людина в середовищі природного, життєвого та соціального. Барокове мистецтво зазнало впливу героїчної епопеї визвольної війни 1648 – 1654 рр., яка внесла у творчий потенціал епохи визначальний зміст, вирізняючись героїко-монументальним тяжінням. У бароковій козацькій традиції завжди

було місце для подвигу, вчинку, який ціною, можливо, найдорожчого, мав принести добро громаді, користь для спільної справи. Козацькій культурі близький тип активної людини, героя, лицаря. Республіканський устрій, демократичні засади співжиття козацької спільноти дають дослідникам підстави трактувати козаків як лицарів-воїнів, своєрідне військово-чернече братство.

На становлення козацького бароко в Україні вплинули демократичні сили міста і села, а також зміцнена нова соціальна верства в особі козацької старшини.

Школи Запорозької Січі продовжували традиції братських шкіл. Навчання в них обов'язково поєднувалося з вихованням. Феномен духовності козацької педагогіки — у поєднанні духовно-інтелектуального та фізичного ідеалу, віри у вищість справедливості, мужності та мудрості. Діяльність козацьких шкіл становить важливий етап в історії освіти в Україні, через те, що навчання велося українською мовою. В багатогранному та змістовному художньому житті Запорозької Січі чільне місце належало музиці, співу і танцям. Високого рівня досягла військова музика.

У січовій музичній школі, де навчали «вокальних муз» і «церковного співу», були створені спеціальні групи виконавців — лицедіїв, котрі ставили народні лялькові видовища під назвою «Вертеп» у супроводі трійстих музик. У цих виставах головна роль належала козаку-запорожцю, який добре грав на бандурі, співав і танцював. У монологах, піснях і танцях самодіяльні артисти висловлювали думки і сподівання, близькі українському народові.

Все це сприяло популяризації вертепної драми в художньому побуті українського народу.

Козацтво було носієм нового художнього вподобання. Відомо чимало мистецьких пам'яток, створених на замовлення козацької старшини. Однак козацтво, будучи великою військовою та суспільно-політичною силою, витворило власне творче середовище. Красу козацького мистецтва засвідчують численні оригінальні козацькі собори. Козацький собор — п'ятиверхий хрещатий храм — типове явище у традиційному народному будівництві. Він не мав чітко вираженого фасаду (однаковий з усіх чотирьох боків). У цьому полягає демократизм і бароковість споруди, де простежується відчуття неподільної єдності кінцевого і безкінечного, складності доквілля. Храм ніби не має стін — вони розчленовані у просторі, заповнені декором архітектури, форми виражають чіткі контури. Козацький собор — фактично ірраціональний образ світу, втіленого у камені. Зразки таких архітектурних пам'яток — церкви у Ніжині, Видубицькому монастирі в Києві, Ромнах, Глухові, Козельці, Ізюмі та багатьох інших містах козацької України.

Отже, культура козацької держави була багатогранною і самобутньою. З плином часу вона увійшла як складова частина в духовне життя сучасної української нації. Художні вподобання, демократичні настрої козацького середовища визначили колорит козацького розвитку української духовної культури. Козацтво акумулювало величезний духовний досвід XVII—XVIII ст., відтак залишивши в культурній свідомості нашого народу найглибший слід.

Шишкова А.С., 3 курс

Наук. керівник: ст. викладач каф. українознавства Токар М. І.

РОЛЬ ТА СПЕЦИФІКА ФОЛЬКЛОРУ В УТВОРЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВИ

Мета дослідження: визначити роль та специфіку фольклору в утворенні української держави.

До фольклору належать усі форми народного мистецтва, що відповідають нашому визначенню, як-от вишивання, писанки, кераміка, різьблення, лозоплетіння і т. ін. до безлічі — саме тою мірою, якою несуть знання, повідомлення, послання, народну науку.

Виникненню й поширенню української національної самосвідомості сприяло багато факторів суспільно-політичного і культурно-освітнього характеру. Зокрема, наприкінці XVIII ст. імпульс цьому процесові дав ряд найважливіших політичних подій, що мали загальноукраїнське і загальноросійське значення. Це — російсько-турецькі війни за Північне Причорномор'я та Крим (70—80-ті роки), ліквідація Запорізької Січі (1775 р.).

Важливе місце в пробудженні національної самосвідомості українців належить творчості першого класика вітчизняної літератури й драматургії І.П. Котляревського (1769—1838 рр.). Його перелицьована «Енеїда», без волі автора видрукувана 1798 р., була першою книжкою, яка надзвичайно високо підняла в очах українського громадянства народне українське слово. Своїми ж образами минулої козацької слави і сучасного гіркого селянського життя вона сприяла зацікавленню ними широких кіл української інтелігенції.

Крім формальної сторони — літературного друкованого слова, писаного народною мовою, до того ж незвичайно легкою, вільною і культурною, — поема містила в собі справді дорогі цінний зміст. З-за жартівливої форми талановитої пародії, що описувала нібито троянських гультіпак, проглядали інші образи й спомини. Українські козаки також часто блукали світами, не знаходячи собі притулку — й гіркі гадки мусили наводити спомини, що викликались цим оповіданням нібито про троянських бурлак. З-поза веселих і часом грубуватих жартів і глузувань поставали образи «вічної пам'яті Гетьманщини». Поставало народне життя, змальоване з великою любов'ю і знанням, пробуджувались зацікавленість і співчуття до його проблем. [1]

Український фольклор: особливості та специфіка. Структура фольклору діаспори не є однорідною. У тих регіонах, де українці живуть споконвіку, — як, приміром, на Підляшші та Холмщині (Польща) або Пряшеві (Словаччина), вони фактично створюють хоч і відокремлені від метрополії, але природні анклавні українського фольклору, принципово не відмінні, наприклад, від гуцульського або слобожанського. Там, куди еміграція відбувалася за рахунок лише певних областей, вихідці з них перемішувалися, проте їхній фольклор згодом набував вигляд хоч вже не регіонального, то, сказати б, макрорегіонального. Коли ж збираються до купи переселенці з різних кутків вітчизни, як це було, приміром, в українських анклавах на російському Далекому Сході, тоді з різнорегіональних компонентів утворюється нова, доволі мозаїчна фольклорна єдність. [1]

Регіони відрізняються навіть за жанровим складом: так, у XIX ст. думи відомі були лише в східних областях, коломийки — тільки в західних.

Музичний фольклор поділяється на вокальний та інструментальний; кожний із цих видів включає до себе безліч жанрів та форм; скажімо, до вокальних жанрів належать народні пісні та думи; пісні можна класифікувати за цільовою функцією (обрядові, побутові, трудові, військові, колискові і т. ін.), за становою приналежністю (козацькі, чумацькі, селянські...) та за силою-силенню інших ознак. породжує професійну музичну культуру.

Хореографічний фольклор несе в собі мудрість рухів, жестів, пластики, поз. Все це складає дуже непросту й дуже важливу невербальну знакову систему, тобто безсловесну мову. У справжньому фольклорі цією мовою висловлюються справжні, життєво важливі послання — любов, радість, виклик, торжество; часом — боротьба, загроза, потуга; і завжди — безліч емоційних нюансів та елементів магії, що їх годі перекласти іншою мовою. Народна хореографія — основне джерело різноманітних форм балету, танцю, мімічного мистецтва. [2]

Кожний етнос, оскільки він є природним явищем, творить свою релігію так, як і сам твориться, — стихійно, без планування, впливу, контролю людського розуму. Якщо розум десь суттєво втручається, то це вже не етнічний процес, а, скажімо, державний чи ще якийсь штучний. В такому разі релігію можна було б не відділяти від фольклору — як ми його визначили вище. Вона й справді належить до народної науки, формується віками й тисячоліттями і тягнє до художньої форми.

Релігія, яка неминуче народжувалася з вірувань, не могла бути складною та плутаною — в тому не було потреби. Не було й потреби шукати тій релігії політичного (тиха експлуатація) чи мілітарного (збройні грабунки) застосування, бо цей народ був самодостатнім у своїй праці. А праця була тяжкою, навіть наймовірно тяжкою: коли молодому сучасникові розкажуєш як свідок і підтверджуєш документально, яку інтенсивну працю витримували наші діди й баби, залишаючись при цьому здоровими й відносно щасливими, — сучасник на другий же день усе забуває.

Література:

1. Андрійченко В.С. Український фольклор. – Львів, 1998.
2. Українська та зарубіжна культура / За ред. Козири Є.І. – К., 2000.
3. Українознавство. В 6-ти книгах. – К., 1994-1996.

Шокурова Е.Е., 4 курс, спец. «СМС»

Научн. руководитель Мельничук Л.Ю., канд. искусствоведения

ТАРАС МОЗГОВОЙ – ХУДОЖНИК, РАБОТАЮЩИЙ СО СТЕКЛОМ

Живет в Харькове удивительный мастер, влюбленный в стекло, посвятивший свою жизнь поиску утраченных технологий, – Тарас Семенович Мозговой. В его творчестве невероятным образом переплелись давние традиции и новые идеи.

Творческий путь художника начинается в детстве. В 60-е годы XX века родители Тараса работали в художественном фонде. Его отец – Семен Васильевич Мозговой – монументалист, художник-исполнитель, занимался ви-

тражами. Мама – Елена Николаевна Ефименко – художница. Ее основная тема – украинский орнамент. (В нашем культурном котле смешалась и византийская, и скандинавская культура, и скифская, и сарматская и ещё более древние, вплоть до трипольцев. Украинский орнамент имеет очень глубокие корни, его цвета и символы несут связь со многими культурами, которые сложились на территории Украины.) Как правило, орнамент ярче всего проявлялся в керамике или в одежде – вышиванке. Родители Тараса Мозгового восстанавливали в Виннице керамическую фабрику, это называлось «экспедиция художественного фонда». Они в течении двух лет ездили по области и собирали старинную керамику, и по ней, и по вышиванкам восстанавливали орнаменты, которые были присущи региону. Здесь еще с XVI в. существовала самобытная керамика со своими орнаментами, утерянная после 1917 года.

Но пребывая в художественной среде с детства, Тарас Мозговой все же свой путь выбрал самостоятельно. «Для меня витраж появился неожиданно, я пришел к нему сам. Хотя родители и занимались близкими вещами, но учился я полностью самостоятельно. Я начал с того, что пошел в библиотеку им. Короленко, оформил читательский билет и начал изучать всю литературу о витраже. Ее оказалось не так уж много, порядка 5–10 книг, в основном переводные издания. По теории витража такой литературы практически не было. Поэтому, благодаря архитектурному образованию, благодаря тому, что родители занимались этой темой, я понимал, что я делаю.

Учился я в Харьковском строительном техникуме на отделении архитектуры с 1985 по 1989 гг. Архитектура для меня была базой, она дала мне понимание профессии, понимание того, чего я хочу, в каком направлении нужно двигаться. А в итоге, я все-таки пришел к витражу, и мне это нравится» *(здесь и далее по тексту прямая речь художника из беседы с автором статьи).*

В 1997 году Тарас прочел объявление в газете о том, что во Львове существует керамико-скульптурная фабрика, что туда можно приехать, «взять смену» и проработать ее с мастерами, став подсобником. Он поехал во Львов и стал там работать. «Я просто нанимался подсобником. Специальность называется «баночник», то есть тот, кто делает первоначальную заготовку. До Львова я работал с листовым стеклом, занимался, так называемой, «холодной обработкой стекла», то есть – «фацетированием», обработкой кромок и пр. Но при этом, всегда мечтал работать с цветным стеклом. Поначалу я работал с «псевдо-витражом». Это почти техника пласт-цемента: на цельном листе изготавливается объемный контур, а затем заливается красками. Псевдо-витраж – это недолговечное изделие, и собственно не является витражом. Следующим этапом была механическая обработка стекла. Мне было интересно изготовить «фацет». Но, когда я начал делать фацеты, их нужно было соединять». Традиционно, фацетированные стекла, (со второй половины XIX века) соединяются латунной шинкой n-образного профиля. Шинка изготавливается из листовой латуни методом протяжки через фильеру. Свинцовые шинки производятся несколькими способами: протяжка через фильеру, прокатным способом, а самые старинные были очень широкие и производились кузнечным способом. Но, благодаря тому что Луис Комфорт Тиффани изо-



бред новый способ изготовления витража, появилась возможность работать с формой, то есть стало возможным изготавливать не только плоскостной витраж, но и различные светильники, сферические формы или любые другие формы [1: 24].

Первоначально Тарас Мозговой изучил физику и химию стекла. Он разработал новый ролик для стекла, когда занимался стеклянной мебелью (столами). Стандартные ролики советско-перестроечного периода были недолговечными, и при порезке был очень большой отход стекла. Тарасу пришлось изучить из чего изготавливаются ролики (порошковая металлургия). В лаборатории металлов «Турбоатома», с помощью двух инженеров таки нашли состав для собственного ролика. Изготовили порошковый образец, который превосходил на тот момент лучший заводской «константиновский» ролик (проходил 500–700 метров, ролик Мозгового проходит 25–30 тыс. метров). Лицензию Тарас получить не успел, т. к. СССР распался, документы на патент уехали куда-то на Урал, но первую партию роликов Тарас продал именно на константиновский завод. Экономия получалась 20% при производстве листового стекла.

Изготовление ролика дало «побочный эффект» – мастер досконально изучил стекло. Стекло это уникальный материал. Любое стекло – это жидкость, вязкость которой, при комнатной температуре настолько высока, что она кажется твердой. Стекло имеет аморфное состояние вещества. У обычного листового стекла угол скалывания приблизительно 45 градусов, и раскалывается стекло на непредсказуемые куски потому, что имеет аморфную структуру. С этим связано много интересных моментов. Так как стекло является жидкостью, оно легко накапливает информацию. Известны случаи, когда хрустальные вазы взрываются сами по себе, или, когда человек с негативной энергией положил руки на порезочный стол, обычное стекло при порезке начинает лопаться в непредсказуемом направлении. Многие профессиональные резчики не позволяют никому класть руки на стол во время работы [2: 69].

В настоящее время Тарас Мозговой занимается витражами: выполняет работу для новопостроенного храма священномученика Валентина в Харькове, на Валентиновской улице. Храм св. Валентина построен в византий-

ской традиции, его высота – 40 метров. У заказчика не было никаких особых ограничений и пожеланий. Решили, что верхний барабан храма выполняется в геометрических орнаментах. Основные используемые цвета – голубой, белый, золото и небольшое количество красного. Кресты, которые использованы в основном рисунке, византийские, так называемые 4-х лепестковые (крест, напоминающий лист клевера). Также имеется диагональный крест, состоящий из лучей в форме рыбки.

Большие оконные витражи для храма или для частного домовладения Мозговой исполняет традиционно, тщательно изучая символику образов, композиции, цвета. Они поражают качеством и виртуозностью исполнения. Витражи, благодаря своей прозрачности и мягкости линий, ажурны, легки, как бы утратили вес и плотность. По своему изяществу, полихромной насыщенности и воздушности они не только не уступают, но и превосходят во многих случаях станковую и монументальную живопись. Солнечные лучи, преломляясь в прозрачных цветных стёклах витражей, создают богатейшую гамму красок и тонов, поразительную игру света и теней, отбрасывая на пол, на противоположные стены, потолок и обстановку помещений лёгкие кружевные блики. Интерьеры, наполненные солнечным теплом и светом, особенно выразительны, нарядны и праздничны [4: 11].

400 лет назад витражи в храмах являлись мощнейшим психологическим фактором воздействия, потому, что наглядно можно было показать, как белый свет – Свет Бога раскладывается на цветной. Ведь показать работу хрустальной призмы с разложением спектра в те времена, было сложно и не всем понятно. Витражи были продолжением настенных росписей, изображали сцены из библейской жизни. Во многих храмах правый и левый приделы выполняются в разных тонах: северный – в холодных, а южный – в теплых, чтобы максимально проявить и показать работу цвета. Все это связано с особенностями человеческого зрения: правым глазом человек воспринимает теплые оттенки, а левым холодные, соответственно в соборе, правая сторона (лицом к алтарю) выполняется в теплых тонах, а левая – соответственно в холодных. Есть и конфессиальные особенности, приемлемые для католических соборов и неприемлемые для православных. Так, в католических храмах применяется фиолетовое стекло. У католиков фиолетовый цвет – цвет мистиков (у епископа фиолетовая сутана). Православные считают этот цвет противоположным цвету Бога (его цвет у православных – золотой, у буддистов – красный, у мусульман – зеленый), они не смешивают «голубец» – цвет «нравственной чистоты» и красную киноварь – цвет славы, жертвы, крови, искупления. Смешение этих цветов является грехом [3: 40].

В мелкой пластике Мозгового присутствуют новаторские черты. Таковы его ангелы из стекла. Ангел, выступая посланником из «Божьего» мира в «Человеческий», является как бы фронтиром, разделяя собой мир внутренних от мира внешнего. У Мозгового ангел не плоский, а трехмерный. Это скульптура, соединившая в себе особенности витража. Пропуская свет из внешнего мира через себя, через цветное стекло, маленький ангелочек трансформирует свет внешнего мира и делает его иным, измененным. «Изначально я делал ангелов как сувениры, подарки для своих друзей. Со вре-



менем я увлекся этой темой и начал искать интересные решения: чтобы этот ангел совершал определенное действие, чтобы у него была какая-то сверхзадача. И так эти ангелы стали нести в руках предметы. Это либо цветок, либо музыкальные инструменты, сердечко, фонарик. А может и целый сюжет: два ангелочка держатся за руки или качаются на качеле. Или влюблённые на скамейке, а над ними парит ангел».

Практически все работы от малых форм до больших оконных витражей Мозговой делает в технике паяного витража Тиффани. Немного работает в технике фьюзинга – накладывая стёкла друг на друга и спекая их в муфельной печи. Получается удивительная цветовая растяжка на сплошном листе стекла. Изредка он ездит во Львов, чтобы в гутней печи сплавить стекло и изготовить круглую скульптуру из литого стекла.

Тарас Мозговой соединяет в себе качества художника, пребывающего в постоянном поиске новых творческих идей, и исследователя, ищущего новые технические решения. А стекло, являясь для него любимым материалом, поможет ему творить...

Литература:

1. Бедуайер, Камила де ла. Тиффани. Лучшие произведения / пер с англ. – М. : АРТ-Родник, 2010. – 200 с.
2. Эббитт, Эдвин. ПРИНЦИПЫ СВЕТА И ЦВЕТА. Исцеляющая сила цвета. – К.: София, 1996. – 162 с.
3. Волкова, Паола. МОСТ ЧЕРЕЗ БЕЗДНУ»: в 4 кн. – М.: Зебра, 2014. –Кн. 2. – 223 с.
4. Минухин, Е. ВИТРАЖИ. – Рига: Латвийское гос. изд-во, 1959. – 204 с.

З М І С Т

ВСЕУКРАЇНЬСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ ПРОФЕСОРСЬКО-ВИКЛАДАЦЬКОГО СКЛАДУ ХДАДМ за підсумками роботи 2016/2017 навчального року

Азаркін О.О. Роль натюрморту в навчальному процесі (проблеми теорії та практики в учбовому процесі)	3
Азаркін О.О. Учебные задачи в пленэрной живописи (проблемы теории и практики в учебном процессе)	4
Азаркіна М. А. Реалізація творчого задуму в техніці олійного живопису. Проблеми теорії та практики	6
Більдер Н.Т. Організація проектної діяльності в навчальному процесі студентів спеціалізації «Графічний дизайн»	7
Більдер Н.Т. Дискурс самосприйняття студентами ХДАДМ учбової діяльності при вивченні дисципліни «Психологія творчості»	10
Ван Мінь. Культурно-художня спадщина Дуньхуана та етапи її вивчення	13
Ген Чиж Жун. Поетика жіночого портрета в китайському живописі на прикладі художнього руху «Сільський реалізм»	15
Ємельянова Л.В. Особливості побудови ширококутної (панорамної) перспективи	18
Жердзіцький В.Є. Фарби й інструменти для живопису	20
Котляр Є.О. Виставкові проекти з синагогального живопису в Україні: досвід та перспективи	22
Ларионова А.А. Исполнение клавирных сочинений И.С. Баха на фортепиано (Партита Ре мажор)	25
Олексієнко А. М. Рішення інноваційних задач благоустрою пам'ятних місць Харкова в проєктах студентів «Дизайн інтер'єру» ХДАДМ	41
Пригодін М.Д., Дубров А. Впровадження скульптури в класах ДХШ	44
Пузур М.В. Миметические свойства пластики формообразования предметного мира.	47
Сталінська Г.Д. Практика старіння меблів як інструмент створення сучасних вінтажних інтер'єрів	50
Супрун О.Д. Фотографічні серії. Фотонарис	52

ВСЕУКРАЇНЬСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ СТУДЕНТІВ ХДАДМ за підсумками роботи 2016/2017 навчального року

Акіньшина Ю.В. Кассандр і його вклад у розвиток світового плакатного мистецтва	54
Алексєєнко В.Д. Календар досягнень з оздоровлення життя	55
Алексєєнко В.Д. Влияние технологии на развитие дизайна	58
Андрієвський В.М. Баухауз сегодня.	59
Асаян А.А. Шрифт «гельветика» и ее актуальность	61
Атабалова Л.С. Дерев'яні конструкції стелі.	64
Бабушко Ю. Кіноплакати Миколи Івасюка	65
Бартош О.В. Плакат Яна Ленці	66
Башлыкова А. Н. Пути освобождения от индивидуальных созависимых моделей для развития творческого потенциала студентов	68
Бєздєльна З.Ю. Просвітництво	70
Безкровна В.А. Особливості типографіки постмодернізму в графічному дизайні.	72
Велка К. Sistine Chapel Ceiling	73
Бережна О.В. Походження української мови	74
Бетліємська Б.Ф. Культурні досягнення української діаспори.	77

Борисова С. Епоха Возрождения	78
Бородай Р.С. Комерційний стиль у графічному дизайні України з 1990 року по сьогоднішній	79
Брагіна А.О. Розстріляне відродження	81
Брудкова Є.А. Античне мистецтво північного Причорномор'я	82
Валіахметова Д. Діалекти української мови	83
Васьковская А.Н. Ван Гог	85
Вознюк К. Українська міфологія	87
Воробьева И.С. Ковка. Кованые изделия в интерьере	88
Воробйова І.С. Актуальні проблеми термінознавства	89
Галаган К. Український мовленнєвий етикет	91
Галкіна А.О. Сучасний погляд на голодомор 1932-1933 рр.	92
Halkina A. Borisov icon	93
Galchenko A. Repin's Native Town	95
Гелетій Р.О. Авангард в українському мистецтві	96
Головачова Г.С. Український народний одяг	98
Головаш Д.А. Історія виникнення етикету.	100
Горбачев Е.К. Родченко — больше чем фотограф.	101
Горчакова Е. Влияние промышленной революции на становление дизайна.	102
Гребенькова А.А. История развития украинских денег	104
Грось С.С. Методика викладання української мови як іноземної у вищих навчальних закладах	106
Hruzdieva K. Ukrainian Art in London	108
Двухглазова Е. Вплив творчості Ейпріл Грейман на постмодерністський дизайн	109
Денищук В.А. Поп-арт и современность	110
Денищук В. А. Проблема дизайну візуальної ідентичності станцій харківського метрополітену	112
Deriguz N. The crisis of culture	114
Деригуз Н. В. Почуття неповноцінності як основа для розвитку творчого потенціалу по тексту роботи А. Адлер «Наука жити»	116
Дмитренко А.Ю. Пол Ренд і його вклад у графічний дизайн	118
Долуда А.К. Інтерактивна упаковка продукції. Як зробити звичайне незвичайним?	120
Долуда А.К. Ефективний дизайн як невід'ємний механізм впливу на бажання споживати.	121
Дорофєєва Г.С. Етнічні спільності України	123
Дрига А.И. Логотипы кинокомпаний: инновация логотипа «одесской киностудии».	125
Дрига Е.А. Дизайн первых немецких газет	127
Жихарєв А.Л. Ефективність інструктажу з охорони праці	129
Зайцева К.А. Творча діяльність Яна Леніци як художника-графіка та режисера- аніматора.	131
Залого К.В. Декоративна плитка в інтер'єрі.	132
Звездіна Ю.М. Українська міфологія	134
Zvezdina Y.M. Restoration of paper	135
Здор В.М. Роль пластичної анатомії в мистецтві	137
Иванова О.С. В. Ермилов — основатель конструктивизма в Харькове.	141
Ильчаков Д.А. Амадео Модильяни	143
Исаева А.М. Муранское стекло в современных интерьерах	144
Ісаєва А.М. Живописна симфонія канадського українця	146
Ісаєва А.М. Імпресіонізм Олександра Мурашка	148
Ізотова Н. Особливості сучасного українського мистецтва	150
Кардаш С.І. Український Футуризм	151

Кисельов І.І. Плагіат Джеффа Кунса або як шедеври набувають друге життя . . .	153
Коваленко О.О. Стиль Ар Деко або «Бенкет під час чуми»	154
Konyushenko K. Neighbourhood Approaches of Restoration and Conservation of Artworks	156
Конюшенко К.А. Методики розвитку креативного мислення на прикладі складання казок за текстом Джанні Радарі «Грамматика фантазії»	157
Костянтина О.И. Тенденции графического оформления компьютерных игр	159
Кравченко В.Ю. Конс'юмеризм і реклама: ланцюги споживацтва	161
Кравченко Ю.В. Українські родинні звичаї та обряди	162
Кравченко Ю.В. Комп'ютер та здоров'я	163
Кравченко Ю.В. Політична символіка в мультимедіа	167
Кравченко Ю.В. Українська мова — золота скарбниця душі народної	172
Крот Т.С. Проблема побудови колориту в портреті: історіографія	175
Кругляк-Дрига А.В. Відповідальність за порушення вимог з охорони праці	177
Кругляк-Дрига А. Экологическая эстетика и пути её воспитания	178
Кругляк-Дрига А.В. Взаимосвязь трансцендентного и материального в искусстве на основе Г. Зиммеля «Микеланджело»	179
Кулагина А.С. Скетчноутинг и инфографика как способы визуализации информации	181
Лимаренко Д.Ю. Історія плаката	182
Лисенко М.В. Шістдесятники і їх вплив на українську культуру	185
Магдалінова М.О. Особливості дизайну інтер'єрів дитячих дошкільних закладів для дітей з дефектами мовлення	186
Малишев М.Ю. Феномен шістдесятництва та його явища в українській культурі	188
Маслак В.І. Мова – скарб нації (українського народу)	189
Melnykova Ye. Woman's place in modern fairytale	190
Михайленко Д. Журнальні видання України 1917-1920 років як джерело історії української преси	192
Моисеева Е. А. Канонические формы в дизайне	193
Несмеянова Т.С. Киноафиши СССР 20-х 30-х годов	197
Нестеренко А.А. Особенности эстетического отношения художника к миру: из личного опыта	199
Нижник О.С. Прийоми рішень дизайну інтер'єрів спортивних закладів	202
Ніколаснко К.Г. Українське театральне мистецтво та його вплив на українську культуру	203
Олійник К. Ю. Внесення змін до КззпГУ	205
Олійник К. Ю. Особливості Слобожанської писанки	206
Осетров А. Американский китч 1950-х годов	208
Пасинок В. В. Принципи застосування виставкового обладнання, що трансформується	209
Подпорина Д.А. Руками или на компьютере?	211
Подпорина Д.А. Тенденции в дизайне веб-сайтов 2010-2017 гг.	213
Поляченко В.Є. Піонери американського дизайну	216
Пономарева А.А. Графическая иллюстрация в рекламе	218
Пулинец А.В. Развитие логотипа	222
Пухнавцева Т.Г. Значення творчості Т.Г. Шевченка для історії українського образотворчого мистецтва (читаючи В. Антоновича)	223
Пижова О.І. Традиції українського декоративно-прикладного мистецтва в сучасному дизайні	225
Раджпут А.А. Жизнь и творчество М.А. Врубеля	228
Рильцева Г.А. Використання інтерактивних та рухомих елементів у дизайн-рішенні вітрин магазинів	230

Романова В. О. Королева німого кіно	231
Романова В. О. Творчий підхід до навчання студента у ВНЗ	233
Русакова А.Г.; Безъязычная К.А. Изучение анатомии, как возможность изучения духовного мира через материальные структуры	235
Рябенька В.В. Гроші Української народної республіки авторства Георгія Набута	237
Самарська А.Г. Кінематограф, яким можна пишатися	239
Скуратова А.А. Дизайнерські прийоми і засоби трансформації сучасного офісного простору	241
Собакар С.В. Роль ергономіки в сучасному графічному дизайні	242
Созоник А.А. Пропорція як засіб гармонізації форми	244
Соловійова Д.Ю. Ввічливість – основа фахового спілкування.	246
Соснова К. Мінімалізм у дизайні упаковки	247
Стадник Д.Ю. Філософські та естетичні принципи становлення академічної школи рисунку	250
Старикова Ю.О. Питоме і чуже в термінології.	253
Старчікова Г.Р. Українські традиції у фільмі С. Параджанова «Тіні забутих предків»	254
Statsenko T. Meaningful color in our life.	255
Стаценко Т. Р. Патріотизм-це мода чи самосвідомість?	257
Степаненко К. Українська діаспора за кордоном.	258
Ткаченко О. Ю. Рішення інтер'єру виставкового простору музею	260
Товстокожая С.А. Психоделика в плакаті	261
Толстокозова Ю.К. Організація транспортної інфраструктури України на прикладі дизайну зарядних станцій для електромобілів: аналоги, впровадження та перспективи	263
Тренькова Е.С. Принципи моделювання кольорового клімату з боку текстильного оздоблення інтер'єру	266
Тришкіна Є.С. Використання комп'ютерної графіки в сучасному графічному дизайні	270
Федюн Є. О. Особливості втілення психологічних рис особистості в портретах Нестерова	272
Худякова А.Г. Охорона праці неповнолітніх	274
Цвіткова А.С. Негативний вплив ідеалізації «Я» на творчу діяльність	275
Шаповал П.В. Основні фактори впливу на поведінку покупців	277
Шаповал П.В. Вплив візуального оформлення товару на його реалізацію	279
Шишкова А.С. Козацтво як провідний чинник суспільно-політичного та культурного життя	280
Шишкова А.С. Роль та специфіка фольклору в утворенні української держави	282
Шокурова Е.Е. Тарас Мозговой – художник, работающий со стеклом	283

Наукове видання

Всеукраїнська наукова конференція професорсько-
викладацького складу і студентів ХДАДМ
за підсумками роботи 2016/2017 навчального року

17 травня 2017 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 Мастєрова Ю.Р.

Підп. до друку 31.05.2017. Формат 60x80 1/16. Папір: друк. Друк: ризограф.
Ум. друк. арк. 18.25. 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.