

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

**МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА
КОНФЕРЕНЦІЯ «АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ТА МИСТЕЦЬКОЇ
ОСВІТИ: СУЧАСНІСТЬ І ПЕРСПЕКТИВИ»**

18-19 жовтня 2018 р.

Харків 2018

«
: . -
» // . 18-19 2018 . -
, 2018. – 188 .
(, , .)

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

: editor2016@ukr.net.

СИНТЕЗ СВІТЛОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ ТА ФОРМОПЛАСТИКИ АРТ-ОБ'ЄКТІВ ЯК ПЕРСПЕКТИВНИЙ НАПРЯМ У ДИЗАЙНІ

У наші часи активно розвиваються інноваційні технології, у тому числі й LED-технології, які корінним чином змінюють емоційне сприйняття людиною середовища. Як показує дизайнерська практика, LED-технології мають великий спектр технологічних можливостей та переваг, а також є перспективними з точки зору їх використання у дизайні арт-об'єктів.

Саме в цьому напрямку сьогодні в Україні є прогалина, хоча арт-об'єкти інших типів (без участі світлових технологій) на території нашої країни все ж є, але цьому питанню приділяється недостатньо уваги, порівнюючи з досвідом світових держав: Європи, США та країн Сходу.

На користь актуальності теми свідчить і тематика науково-практичних конференцій та проведення численних фестивалів світла у багатьох країнах світу [2], (рис. 1.).

В умовах інтенсивної урбанізації актуальним питанням є створення такого міського середовища, яке буде зручним та сучасним для його мешканців та відбиватиме світові тенденції розвитку середовищного дизайну.

Особливо увагою користуються ті об'єкти, які виконані із застосуванням світлових технологій. Вони можуть застосовуватися як змістовні акценти, що доповнюють, розтлумачують історію тієї місцевості, в яку вони вписані, виконуючи, таким чином, і освітню функцію. Також підхід щодо інтегрування світлових технологій у середовищні арт-об'єкти може бути застосований при проектуванні навігаційно-інформаційної системи міста, яка відрізнятиметься нестандартністю та примітністю.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

Передові технології сьогодення, поєднуючись одна з одною, дозволяють створювати дуже незвичайні арт-об'єкти. Так, наприклад, британська фірма Haberdashery представила на Лондонському фестивалі дизайну (2018) високотехнологічну світлову скульптуру Disco Disco (рис. 2.). Вона являє собою опукле настінне кільце, яке завдяки спеціально розробленим алгоритмам реагує на звук та ритм динамічними світловими ефектами [1].

А 2013 року в університетському парку міста Сан-Маркос, штат Техас, США американські дизайнери Джо О'Коннел і Блессінг Хенкок створили проект Fish Bellies — конструкцію з біоморфних модулів, що являють собою порожнистий каркас з акрилу, який підтримується сталевими обручами і забезпечений LED-підсвіткою із системою електронних сенсорних датчиків. Удень установка працює виключно як система ніш, де можна зручно влаштуватися для читання або дискусії, ввечері ж вона перетворюється в світлову скульптуру, тональність підсвічування якої можна змінювати за допомогою дотику [4]. Концептуальна скульптура заохочує соціалізацію, поважаючи індивідуальний простір [5], (рис. 3.).

Лінійка об'єктів Gweilo, що розроблена канадським архітектурним бюро «Partisans Factory», була продемонстрована на виставці «The Interior Design Show Toronto 2017» та являє собою світлові скульптури з акрилу оптичної якості. Кожен об'єкт унікальний, адже виготовлений вручну з використанням термоформування. Світло розповсюджується поверхнею листа акрилу завдяки підсвічуванню з торця LED-стрічкою [3], (рис. 4.).

З огляду на світовий досвід, можна констатувати, що тенденція інтегрування світлових арт-об'єктів у середовище міського простору сьогодні набуває усе більших обертів. Також перспективним напрямом є й розробка інтер'єрних світлових арт-об'єктів. Окрім того, із розвитком технологій світло стає потужним формотворчим фактором у дизайнерській практиці.

Список використаних джерел:

1. Disco Disco by Haberdashery floods 21st century dance-floors with interactive lights [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.archipanic.com/disco-disco/>. – Заголовок з екрану.
2. La magia dell'inverno luminoso in Olanda: tutte le manifestazioni più belle [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.viagginews.com/2015/10/23/la-magia-dellinverno-luminoso-in-olanda-tutte-le-manifestazioni-piu-belle/>. – Заголовок з екрану.

3. Nina Azzarello - Partisans' sculptural Gweilo lighting to take shape at IDS Toronto 2017 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.designboom.com/design/partisans-gweilo-lighting-ids-toronto-interior-design-show-01-17-2017/>. – Заголовок з екрану.
4. Інсталляція Fish Bellies в Університеті Техаса. Комунікативне мистецтво Джо О'Коннелла і Блессінг Хэнкок [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.abitant.com/posts/installyatsiya-fish-bellies-v-universitete-tehasa>. – Заголовок з екрану.



Рис. 4

5. Унікальна світлова арт-композиція Fish Bellies от Joe O'Connell&Blessing Hancock Public Art [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://museum-design.ru/fish-bellies/>. – Заголовок з екрану.

. « . « » »

ТВОРЧА СКЛАДОВА В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРІВ (З ДОСВІДУ ХДАДМ)

Навчання студентів в творчих навчальних закладах має свою специфіку та особливості. В цьому контексті значний інтерес представляє пошук шляхів та методів формування та удосконалення творчої особистості студента. Особливу актуальність ці питання набувають сьогодні у зв'язку з інтеграцією України в європейський освітянський простір.

Кожний ВНЗ намагається здійснювати обміни студентами по різних спеціальностях, проведення спільних міжнародних конференцій та симпозіумів, запрошення іноземних спеціалістів для проведення лекцій та майстер-класів, проходження викладачами стажування в зарубіжних ВНЗ, участь в сучасних наукових, освітніх та проектних програмах.

Навчальні плани та програми підготовки дизайнерів мають бути розраховані на формування спеціалістів міжнародного рівня з добре розвинутим творчим мисленням, готовими до самостійної діяльності по вирішенню різних проблем в професійній сфері.

На сучасному етапі, безумовно, важливою основою підготовки спеціаліста є творчий потенціал студента, який ми намагаємось розкрити в процесі його навчання.

Щодо творчих ВНЗ саме в процесі занять проектно-художньою діяльністю у студентів виникає можливість підтвердити свою індивідуальність в професійній сфері та показати себе особистістю, здатною до самостійної роботи.

Значну роль в розкритті творчих можливостей особистості та перетворення її в творчу індивідуальність грає так званий мотиваційний блок. В силу цього головним завданням дизайнерської вищої школи, яка має саме творчу направленість, є формування та збагачення мотивації творчої діяльності майбутнього спеціаліста.

Навчання студентів на дизайнерських спеціалізаціях вже в рамках інститутських програм потребує постійного творчого пошуку. Найкращим чином розвивається творча активність студентів в процесі підготовки та участі в різних конкурсах та виставках. Досвід активної участі студентів в конкурсній діяльності широко втілюється на факультеті «Дизайн середовища» ХДАДМ.

Частина таких робіт виконується в рамках навчального процесу та являють собою дипломні та курсові роботи або проекти, що виконуються в період літніх практик. Інша частина – це роботи, які готуються студентами до участі в конкретних фестивалях та конкурсах поза навчального процесу.

Повною мірою свій творчий потенціал розкривають студенти – учасники Міжнародного молодіжного гончарного фестивалю в с. Опішне Полтавської області.

Ці фестивалі проходять щорічно за ініціативи Національного музею-заповідника гончарства. Минулого року Гран-прі X Міжнародного фестивалю одержав студент академії Пасинок Вячеслав. Йому була надана можливість виконати за своїм проектом творчу роботу та установити її на території музею. Відкриття цієї роботи відбулося рік тому.

В цьому році цей студент одержав Міжнародну грантову премію Говорунів (сертифікат на 1000\$), оголошену The Dannon Company (Нью-Йорк, США) та диплом Лауреата цієї премії. За своїм проектом студент магістратури Вячеслав Пасинок виконав цю творчу роботу та також установив її на території музею.

Результат XI Міжнародного фестивалю в с. Опішному цього року - Дипломом I ступеню нагороджена студентка 4-го курсу Кінкладзе Кристина.

В вересні місяці ц.р. група студентів 4-го курсу спеціалізації «Дизайн інтер'єру» прийняла активну участь у Всеукраїнському молодіжному планері гончарів та живописців, що проходив у селищі Жорнище Іллінецького району Вінницької області (на батьківщині всесвітньо відомого майстра керамічної скульптури О. Д. Ганжі, лауреата Національної премії ім. Т. Г. Шевченка С. Ганжі та заслуженого діяча мистецтв П. Ганжі). Студенти не тільки виконали конкурсні роботи в керамічних матеріалах, але і представили ескізні пропозиції до вирішення архітектурно-ландшафтного середовища, де планується організувати музей родини Ганжі. Всі студенти нагороджені Дипломами.

Своєрідні творчі роботи представили студенти 4-х курсів для участі в конкурсному еко-проекті «Друге життя», який був оголошений серед студентів художніх закладів України і проводився Комунікативним агентством Navas PR Kyiv при підтримці Carlsberd Ukrain в м. Львові в червні місяці

ц.р. Студентка спеціалізації «Дизайн тканин» Волобуєва Аліна нагороджена Дипломом I ступеню та сертифікатом на стажування в м. Києві.

Дуже активну творчу роботу ведуть студенти на спеціалізації «Дизайн одягу». Вони постійно приймають участь у різних конкурсах та фестивалях. Так, студентка магістратури Маслій Вікторія в травні місяці ц.р. одержала Гран-прі на Всеукраїнському конкурсі молодих дизайнерів одягу «Барви Поділля» в м. Хмельницькому.

Таким чином, на факультеті «Дизайн середовища» Харківської державної академії дизайну і мистецтв виявилась стала методика активізації зацікавленості студентів до участі в конкурсних змаганнях. Все це не тільки сприяє формуванню сучасного професіонала-дизайнера, але і дає можливість активно розвивати творчі особистості, що дуже важливо в дизайн-освіті.

ДРАМАТУРГІЯ Н. ЕРДМАНА НА ХАРКІВСЬКІЙ СЦЕНІ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНИХ ЕПОХ

Історія знайомства харківського глядача з театром Н. Ердмана (1900–1970) нараховує понад дев'ять десятків років – від однієї із найбільш обговорюваних у вітчизняній періодиці постановок 1925/1926 рр. п'єси «Мандат» (Червонозаводський театр, реж. Неллі-Влад) до цьогорічної постановки п'єси «Самогубець» (Харківський державний академічний український драматичний театр імені Т. Шевченка, реж.-пост. С. Пасічник). Мета нашої розвідки – на прикладі драматургії Н. Ердмана проаналізувати інтерпретаційні особливості культурних епох.

Поява українського «Мандата» була обумовлена зовсім не сценічним успіхом п'єси у театрі Вс. Мейєрхольда, а репертуарним «голодом» вітчизняних театрів: «Нема п'єс, що віддзеркалюють наше сучасне життя, нема на сцені радянського побуту. Дав тов. Куліш дві п'єси, що не сходять зі сцени театрів по всій Україні, але ж і тільки. Решта п'єс у репертуарах наших театрів переводні, здебільшого з російського. Жити тільки або переважно ними ми не можемо. Треба створити свій репертуар» [4, с. 1]. Поки «створювали свій репертуар», репертуарні лакуни заповнювались п'єсами, що уже мали успіх на іншому театральному кону.

Аналіз рецензій і відгуків на постановку «Мандата», а також інтерв'ю театральних функціонерів у періодичних виданнях 1925–1926 років свідчать про те, що у своїй художній роботі Червонозаводський театр «брав ставку» на постійного глядача – робітника з околиці, а тому основну свою роботу вбачав у виявленні нового та старого побуту. Крім того, театром твердо вирішено було проводити «ідеологічно-витриману виховальну лінію». Як бачимо, з метою «врости у революцію», харківський театр «випищував» собі мандат на кшталт героя однойменної п'єси Н. Ердмана. Додаймо, що над художнім оформленням харківського «Мандата» працював Б. Косарев [Детальніше про це див. : Ч]. Можливо, та прикметна особливість, що сценічне дійство, як і у театрі Вс. Мейєрхольда, розгорталосся на круглії

платформі з двома «тротуарами», які оберталися, стала приводом для рецензента характеризувати сценічне рішення постановки як «протоптану» Мейерхольдом дорогу.

Зазначимо, що однією із особливостей арт-критики 1920-х років була множинність точок зору на театральний процес. Ті, хто писав про театр, були прихильниками різних естетичних систем – чи то Художнього театру, чи то театру Вс. Мейерхольда, чи то Камерного театру. Своєрідність підходів до трактовок режисерських концепцій згодом дозволила класифікувати основні напрямки театральної критики указанного періоду як «мхатівський», «мейерхольдівський» та «таїровський». На початку театального сезону 1925/1926 років в українській вітчизняній критиці переважає «мейерхольдівський», який проявляється не стільки у прихильності чи спростуванні естетичної системи Вс. Мейерхольда, скільки в орієнтації на цю систему як на певний зразок в інтерпретації спектаклю. Однак, намагаючись виявити зв'язок п'єси з життям, рецензенти досить спрощено інтерпретували «Мандат».

Театральний сезон 1925–1926 років ознаменував початок нової доби в історії українського театру. Сферу своєї діяльності поступово розширював театр «Березіль», формуючи відповідно і «курбасівський» (визначення наше. – В. Б.) напрямок в українській критиці. Рецензенти були щедрими на похвалу і високопарно-революційні визначення на кшталт «детиче украинской революции» (про театр), «вождь Курбас», «настоящий театальный лев» (про режисера), «полнокровные классовые страсти», а не «мелкие комнатные страстишки» (про репертуар). Весною 1926 року у житті курбасівського театру відбулася зміна київського кону на харківський, столичний. До речі, рік по тому саме Л. Курбас нагадає про «Мандат» на театральному диспуті: «Зараз більш як коли потрібна нам нова, своя драматургія. „Мандат” Ердмана, помимо того, що слабка п'єса, в Москві б'є приблизно по меті. У нас він тільки зверху лоскоче. Радянськість і соціальна революція взагалі в свідомості громадянина є або завойована позиція, або позиція, яку треба завоювати, руйнуючи струхляві підпірки старих ідеологів, орудуючи зовсім іншими темами, що в міру деталізації виходять із кола загальнолюдських чи загальносоюзних і набирають характеру національного, тобто зв'язаного і з минулим, і з сучасним певної етнографічної території. І не тільки в темах річ, а просто тут, на Україні, ми маємо других людей, під іншим культурним впливом вихованих» [1, с. 682].

З огляду на вищезазначене, фактом невідповідної значущості вважаємо прем'єру ердманівської п'єси «Самогубець» на сцені саме Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Шевченка. У цілому все відбулося майже за «сценарієм» Л. Курбаса: заявлена Н. Ердманом у 1928 році тема відношень звичайної пересічної людини і влади у 2018 році набрала національного характеру, «тобто зв'язаного і з минулим, і з сучасним певної етнографічної території», а «другі люди, під іншим культурним впливом виховані», переклади п'єсу російського драматурга українською мовою і поставили її на сучасному харківському театральному кону.

Свого часу за право постановки «змагались» Вс. Мейерхольд і К. Станіславський. «Самогубець» був останньою дописаною п'єсою драматурга, яка за життя автора ні надрукована, ні поставлена так і не була. Її повноцінна сценічна історія розпочинається на початку 1970-х років. Географія постановок вражає, як і кількість перекладів. Однак, щоб «реанімувати» радянську п'єсу на сучасній українській сцені, безумовно, потрібно мати неабиякий професійний досвід і майстерність, а також повну глядацьку довіру. У цій харківській постановці на комедійну складову п'єси працюють і максимально осучаснені режисером анекдоти і репліки про бандерівців, європейську інтеграцію, децентралізацію тощо, а також репліки на кшталт «Якби замість нього і на тих же умовах застрелився б відомий громадський діяч, скажімо, Жадан який-небудь або заступник міністра. Це було б краще, дорогі товариші». Глядач із задоволенням долучається до запропонованої режисером гри, не без задоволення перебираючи на себе роль однієї із дійових осіб п'єси. Однак повністю відволіктися йому (глядачеві) все ж не вдається. У другій дії режисер, слідом за автором тексту, заповнює сцену вінками, гробом, кладовищем, могильщиками, плакальницями, батюшкою, який відспівує «покійника», запахом кадила. Така екзистенційна гіперболізація покликана спонукати сучасного глядача, для якого трагічні новини поступово стають буденністю, з повною силою відчуті трагізм ситуації. Тим більше, що кінець кінцем самовбивство, хоч і позасценічне, таки станеться.

Сучасна арт-критика, як і критика 1920-х років, так само неоднорідна. Традиційно, суб'єктивні судження на кшталт «добре» чи «погано», «подобається» чи «не подобається» продовжують залишатися однією із особливостей полеміки про художні твори [Див. : 2]. Однак на сьогодні вкрай неможливо виокремити ті театри, чії естетичні системи формували б відповідні напрямки у театральній критиці. За нашими спостереженнями, якщо у 1920-х роках, передусім у відгуках непрофесійних критиків-дилетантів, переважав соціологічний напрямок, коли головним критерієм оцінки був характер відображення дійсності, відповідність образів персонажів їх соціальним прототипам тощо, у сучасній критиці, про що свідчать рецензії на «Самогубця», переважає психологічний напрямок. Спектакль, як правило, розглядається як самостійний витвір режисера, обумовлений його авторською творчою манерою, що визначає акторську гру.

Література:

1. Курбас Лесь. Сьогодні українського театру і «Березіль» // Курбас Лесь. Філософія театру / Лесь Курбас / Упоряд. М. Лабінський. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 917 с. – С. 671–692.
2. Фрумкин К. «Хорошо» и «нравится». Нужны ли оценочные суждения в разговоре о литературе и искусстве // Новый мир. – 2017. – № 3.
3. Христовий М. Слово за драматургами // Нове мистецтво. – 1925. – № 3 (17–24 листопада). – С. 1.
4. Чечик В. «Театральний конструктивізм» Бориса Косарева (1924–1926) / В. Чечик // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. – К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. – Вип. 7. – С. 153–157.

« »

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ТА ПРИЙОМИ ФОРМОУТВОРЕННЯ МЕБЛІВ-ТРАНСФОРМЕРІВ ПОЧАТКУ ХХІ СТОРІЧЧЯ

Меблі-трансформери, як багатофункціональні об'єкти предметно-просторового середовища, були відомі ще за часів Стародавнього світу. Проте, найбільшого розповсюдження вони набули у другій половині ХХ ст., що було обумовлено масовою забудовою великих міст типовими серіями житлових будинків з малогабаритними квартирами, у яких мали поєднуватись функції спальні, дитячої кімнати, вітальні і кабінету.

Починаючи з кінця ХХ сторіччя, спостерігається світова тенденція до розробки різноманітних експериментальних концепцій у сфері формування мобільного житла, здатного до трансформації та самоорганізації. Прогностичні розробки в дизайні середовища втілюються в проектних пропозиціях, основаних на принципах формоутворення меблів-трансформерів, що ініціює еволюцію меблевих технологій. У сучасні розробки меблів-трансформерів активно впроваджуються інноваційні технології (від комп'ютерного моделювання та симуляції трансформаційного процесу до застосування технологій 3D друку, числового програмного управління при виготовленні складних деталей об'єктів та впровадження нових конструктивних кріплень).

Велика кількість сучасних дизайн-пропозицій та вагома спадщина історичних прототипів меблів-трансформерів свідчать про широту даної теми, а відсутність науково-теоретичних праць з даної галузі мистецтвознавства формує актуальність роботи.

Дослідження сучасної дизайн-практики зі створення меблів-трансформерів дозволило виявити основні принципи формоутворення, що застосовуються в дизайні означених об'єктів, а саме: принцип цілісності, принцип гнучкості та принцип перетворення тектонічності форми.

Принцип цілісності в дизайні сучасних меблів-трансформерів реалізується прийомами:

1) створення єдності у різноманітті, що втілюється через поєднання різнорідних елементів або контрастних форм. Визначений прийом втілюється через способи: угруповання мобільних елементів в єдину форму з можливостями поодинокого використання складових елементів та інтеграція об'ємних елементів у стаціонарну форму;

2) тотожність форм, яка втілюється через впровадження модульних та подібних елементів. Зазначений прийом реалізується завдяки способам: застосування об'ємної структури, в яку вкладаються модульні елементи; з'єднання елементів за рахунок пазової системи; включення додаткових кріплень; щільне приставляння одного елементу до іншого.

Установлено, що прийом створення єдності у різноманітті є найменш розповсюдженим, оскільки вимагає застосування складових елементів, різних за розміром і формою. Виявлено, що прийом тотожності форм є найбільш розповсюдженим та варіативним. Дослідження світової дизайн-практики дозволило визначити, що принцип цілісності форми є основним

в концептуальних проектах перегородок-контейнерів. Застосування таких об'єктів обумовлено необхідністю збереження простору і потребою в повноцінному обладнанні житлових інтер'єрів малогабаритних квартир.

Принцип гнучкості позначає здатність до розвитку форм та одночасне збереження цілісності об'єкту. Даний принцип реалізується через перегрупування елементів шляхом застосування комбінаторного формоутворення та втілюється завдяки прийому використання модульних елементів (реалізується способами: приставляння елементів одне до одного та з'єднання елементів завдяки використанню гнучких кріплень) та прийому застосування різнорідних типоелементів.

Третім принципом формоутворення меблів-трансформерів є принцип перетворення тектонічності форми, що спрямовано на розкриття конструкції об'єкту, яка стає композиційно-пластичним засобом формоутворення меблів. Даний принцип передбачає чітке вираження в формі конструктивного характеру як внутрішніх (каркасних), так і зовнішніх (навісних) елементів. У даному принципі невід'ємно поєднані конструктивна система та форма об'єкту, адже без дії трансформації, що забезпечується конструктивною системою, в об'єкті неможливо продемонструвати утилітарне призначення та не можна виявити його художньо-композиційну виразність.

Принцип перетворення тектонічності форми в дизайні меблів-трансформерів втілюється у побудові каркасної основи форми в сполученні з системами трансформації. Він реалізується прийомами: 1) включення розкладних систем трансформації, які спрямовані на розкриття загального каркасу форми об'єкту, або окремих його частин; 2) впровадження розсувних систем трансформації, що виявляють конструктивну побудову об'єкту через висунання різних площин або об'ємів з основної форми об'єкту; 3) застосування механічних, пневматичних або електронних систем керування процесом трансформації.

Встановлення принципів та виявлення прийомів і способів формоутворення меблів-трансформерів надає можливість зробити висновок, що наразі найбільш розповсюдженим є напрямок застосування модульних елементів, які можуть по-різному поєднуватись між собою. Перспективними напрямками можна вважати тенденцію до організації малогабаритного предметно-просторового середовища шляхом застосування блоків-контейнерів, впровадження електронних систем реагування та регулювання процесу трансформації об'єкту.

ТЕХНІЧНІ ЗАСОБИ ФОРМУВАННЯ ІНТЕРАКТИВНОГО ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ГРОМАДСЬКОГО ПРИЗНАЧЕННЯ

Формування інтерактивного простору в дизайні інтер'єру базується на комплексному застосуванні як композиційних, ТАК І технічних засобів. Першочерговим завданням є дослідження технічних засобів, оскільки саме

завдяки їм відбувається процес активної взаємодії людини та предметно-просторового середовища, що призводить до зміни зображення на поверхні інтерактивних об'єктів або трансформації їх форми. Сучасні технології та різноспрямованість концептуальних рішень зумовлюють розмаїття засобів, що залучаються для формування інтерактивного предметно-просторового середовища інтер'єрів громадського призначення.

Спід зазначити, що впровадження інтерактивних об'єктів в дизайн предметно-просторового середовища інтер'єрів громадського призначення розпочалось в період постмодернізму, культура якого характеризується плюралізмом течій, спрямованістю на театральність, видовищність, гру з формами, застосуванням інформаційних та комунікаційних технологій. Наприкінці ХХ сторіччя виникла тенденція до надання атрактивності середовищу, що визначило потребу в проектних рішеннях, спроможних акцентувати увагу на дизайні громадських інтер'єрів. Як свідчить світовий досвід, одним із шляхів вирішення цієї проблеми є застосування різноманітних інтерактивних об'єктів в інтер'єрному середовищі, які залучають глядача до процесу взаємодії, надаючи можливості вибору сценарію розвитку подій та активного впливу на його формування.

Дослідження зарубіжної та вітчизняної дизайнерської практики засвідчило наявність значної кількості різноманітних об'єктів, у розробці яких були використані інтерактивні технології в поєднанні з художніми експериментами. Такі технічні інновації дають можливість формувати як загальну структуру інтер'єру, так і створювати його предметне наповнення.

Створення інтерактивного інтер'єру ґрунтується на застосуванні технічних інновацій в дизайні середовища, що дає можливість формувати загальну структуру інтер'єру та створювати предметне наповнення простору. Інтерактивні об'єкти, що являють собою похідну від художніх експериментів і технічних засобів, стають повноцінними компонентами в організації предметно-просторового середовища.

Технічні засоби, що формують інтерактивне предметно-просторове середовище, диференціюються на:

- засоби, що змінюють аудіовізуальну інформацію на поверхні об'єкта: сенсорні та проєкційні системи, які працюються на основі застосування мультимедійних технологій;
- засоби, що сприяють зміні форми об'єкта – це структури з різноманітними системами трансформації. Такі технічні засоби ґрунтуються на використанні механізованих систем.

Технічні засоби, що впливають на зміни аудіовізуальної інформації, колірний і світловий устрій об'єктів, не сприяють перетворенню їх конструктивної основи, проте створюють можливість візуальної трансформації поверхні об'єкту. Такі об'єкти виконують утилітарну функцію та мають художню виразність. Утилітарність інтерактивних об'єктів зумовлена зручністю пошуку інформації, а їх яскравий вигляд, контраст із загальним предметно-просторовим середовищем, створює композиційні акценти в просторі, що формує художню виразність інтер'єрів громадських установ (музеїв, експозиційних центрів та торговельно-розважальних комплексів).

Засоби, що формують інтерактивне предметно-просторове середовище на основі зміни зображень на поверхнях інтерактивних об'єктів, є мультимедійними і за принципом дії диференціюються на сенсорні та проєкційні технічні засоби.

Світова практика свідчить, що найбільш розповсюдженими сенсорними об'єктами є інтерактивні панелі (IPBoard, IPBoard LED Touch Screen, інтерактивні дошки SMART Board), що можуть бути створені за допомогою резисторних, поверхнево-акустичних, інфрачервоних екранів або сенсорного «розумного» скла («smart» glass). Аналіз дизайну громадських інтер'єрів надає можливість стверджувати, що одним із найпоширеніших видів інтерактивних панелей є сенсорне «розумне» скло, яке відрізняється за принципом створення та може бути сформоване завдяки застосуванню проєкційно-сенсорної плівки (iTouchScreen) або на базі використання інфрачервоної рамки (iFrame). Найбільшого розповсюдження сенсорні технології здобули при створенні різноманітних інформаційних панелей та екранів, що наразі активно застосовуються в інтер'єрах громадського призначення (торгівельно-розважальні та музейно-експозиційні центри).

До проєкційних технічних засобів відносяться проєкційні системи, що створюють інтерактивні відеопроєкції. Означені системи є засобами формування інтерактивного обладнання та інтерактивних сегментів (поверхонь) в предметно-просторовому середовищі. Проєкції на огороджувальні поверхні створюють інтерактивну підлогу, інтерактивні стіни, панелі («димові» екрани, проєкційне «розумне» скло) або стелю (найчастіше застосовується при організації інтер'єрів Зоряних залів планетаріїв та в рішеннях музейно-експозиційних центрів).

До другої групи технічних засобів створення інтерактивного предметно-просторового середовища входять системи, що спрямовані на зміну форми об'єкту, переміщення його складових елементів та забезпечується завдяки застосуванню механічних пристроїв. Такі засоби формують інтерактивні об'єкти із змінною конструктивною основою та засновані на впровадженні різноманітних систем трансформації. До таких систем, що застосовуються в дизайні громадських інтер'єрів, можна віднести різноманітні кінетичні композиції, інтерактивні дзеркала та об'єкти-трансформери.

Кінетичні композиції (фронтальні, об'ємні, об'ємно-просторові) та інтерактивні дзеркала є арт-об'єктами, впровадження яких спрямовано на створення художнього образу або акцентування уваги відвідувача на певній зоні громадського інтер'єру. Об'єкти-трансформери, до яких можна віднести розсувні і розкладні інтер'єрні перегородки та різноманітні меблі-трансформери, є функціональними об'єктами, які окрім формування певної художньо-образної системи, спрямовані на задоволення конкретних утилітарних завдань.

Слід зазначити, що формування інтерактивного предметно-просторового середовища може здійснювати за рахунок комбінацій мультимедійних та механічних технічних засобів як одне з одним, так і зі стаціонарним обладнанням інтер'єру.

Комбінаторне поєднання мультимедійних технологій та механічних систем знайшло своє втілення в об'єктах, що активно застосовуються в дизайні сучасних музеїв природознавчого або науково-просвітницького спрямування. Аналіз закордонного досвіду створення таких об'єктів дає можливість стверджувати, що комбінація мультимедійних об'єктів із різноманітними симуляторами, які продукують та відтворюють природні процеси (електромагнітні хвилі, блискавки, експерименти з силою тяжіння тощо), формує новий тип музейного простору, в якому відвідувачам надається можливість активної участі в процесі перетворення об'єктів. Експозиції таких музеїв є тематичними та реалізують просвітницьку функцію, адже можливість безпосереднього контакту з різноманітними об'єктами, що під впливом дій людини змінюються, формує зацікавленість у відвідувачів.

Світова практика свідчить, що при організації предметно-просторового середовища громадського призначення (музейно-експозиційні центри. Торгівельно-розважальні комплекси), в дизайні яких використовуються інтерактивні об'єкти, застосовуються комбінації мультимедійних і кінетичних технологій, які створюють розмаїття художніх ефектів та варіативність їх застосування в інтер'єрі.

.. .. 4 . « »,
 .. « » . . .

ВТОРИННЕ ВИКОРИСТАННЯ МАТЕРІАЛІВ ВИРОБНИЦТВА У ФОРМОУТВОРЕННІ АРТ-ОБ'ЄКТІВ

Еко-проект «Друге життя», що відбувся у Львові в період з 14-го до 30 червня 2018 р. під егідою компанії Carlsberg Ukraine і організації «Україна без сміття», виявився чудовою можливістю використання засобів дизайну у вирішенні проблеми роздільного збору та переробки відходів.

Вторинна переробка, або рециклінг – це раціональні методи утилізації промислових і побутових відходів, повторне використання та повернення в обіг корисних компонентів сміття. Якщо сміття не утилізувати і не переробляти, воно буде у величезних кількостях накопичуватися на звалищах, які несуть в собі серйозну загрозу екології та людству. Одноразове використання матеріалів та ресурсів призвело до масового накопичення відходів та виробництва стійких забруднювачів природного середовища. Екологи впевнені, що сміття потрібно розумно утилізувати, а ще краще – переробляти, даючи вже використаній сировині друге життя.

Саме тому, творчі люди вигадали новий спосіб вторинного використання побутових відходів – це створення різноманітних арт-об'єктів, скульптур, інсталяцій та меблів. Загалом для створення арт-об'єктів учасники проекту «Друге життя» використали близько 1000 жерстяних банок, 700 пластикових пляшок, 10 кг скла, 25 кг металу, 150 паперових стаканчиків та 5 кг макулатури.

Щоб переробити будь-яку вторинну сировину потребується багато часу та різноманітних процесів. Сміття, яке було використане в процесі створення арт-об'єктів, виявилось самим проблемним питанням у екології.

Мало хто, викидаючи пластикову пляшку, замислюється про те, якої шкоди вона завдасть екології. А пластикові пляшки не зникають самі собою. Вони виділяють шкідливі токсини, отруюючи ґрунт, воду, рослини і тварин в процесі свого розпаду. Період розпаду пластикової пляшки (ПЕТ-пляшки) може тривати більше трьохсот років. Спалювати їх теж не можна через викид отруйної хімічної суміші. Спеціального обладнання для цього в нашій країні поки немає. Єдиний і найвірніший спосіб - зібрати все це і переробити [1].

Проблема переробки скла в даний час стала однією з найбільш гострих і для цього є причини. Саме скло є одним з найбільш складних по утилізації відходів (поряд зі сталлю воно може руйнуватися десятки років) і завдає значної екологічної шкоди. Пріоритетною технологією з використання цієї сировини - напрямком застосування склобою (зважаючи на вміст в ньому кремнезему, лужних оксидів, Al_2O_3 і CaO) є отримання в'язучих автоклавного і безавтоклавного твердіння [2].

Металургія - одна з найбільш енергоємних галузей людської діяльності. Викидати вироби, що містять метал, на смітник, не намагаючись повторно використовувати ресурс, - вкрай марнотратно і безвідповідально по відношенню до майбутніх поколінь. Щодо переробки алюмінієвих банок, то сортування є першим її етапом. Найчастіше вторинна сировина надходить на виробництво у вигляді брикетів. Щільність одного такого брикету не перевищує 5000 кг на куб. м, а вага - максимум 400 кг. Після здрібнення з вторинної сировини необхідно видалити магнітні сталеві домішки. Для цього виробництво оснащується магнітним сепаратором. Переробка алюмінієвих банок - процес, який вимагає не тільки колосального досвіду роботи, але і сучасної оснастки. Після шредера сировина потрапляє під повітряний ніж, призначений для видалення матеріалів з масою важче, ніж у алюмінію. Це може бути нержавіюча сталь, свинець і цинк [3].

Ще одним з таких побутових відходів є гофрокартон. Повторне використання відходів паперу і картону дозволяє врятувати від вирубки дерев і оздоровити стан природного середовища, але целюлозно-паперові комбінати забруднюють природне середовище викидами в повітря і водойми. Гофрокартон є не тільки екологічно чистим матеріалом, а й джерелом натхнення багатьох художників і дизайнерів. Наприклад, вироби з гофрокартону архітектора й дизайнера О. Гері, або меблеві вироби, виконані студентами спеціалізації «ДМ» ХДАДМ. Завдяки своїм технічним характеристикам: легкості, простоті обробки, міцності конструкції – меблі з гофрокартону не перестають бути модним трендом у дизайні і набирають масову популярність по всьому світу. Найчастіше кожен з нас стикається з гофрокартоном лише у вигляді коробок. Але є країни, де населення користується більш креативно таким видом матеріалу. З нього створюють справжні зразки меблів, які потім використовуються в побуті. Щоб врятувати навколишнє середовище ми повинні використовувати відходи і вторинну сировину, а гофрокартон це відмінна альтернатива деревині. Примітно, що використання таких меблів йде на благо навколишньому середовищу. Картонні вироби відрізняються високою екологічністю. 70% їх складу - це перероблений папір. Але використання таких меблів не тільки

захищає навколишнє середовище. Також ці меблі покращують домашню атмосферу. При її виробництві застосовуються безпечні клейові склади і лаки. Гофрокартонні меблі не виділяють формальдегід та інші речовини, які шкодять здоров'ю людини, чого не скажеш про меблі, виготовлені з ДСП [4].

В цілому, сміттєві відходи - це не просто нікому не потрібний мотлох, це сировина, з якої можна робити найрізноманітніші продукти і товари, прикладом чого стали творчі роботи, виконані учасниками еко-проекту «Друге життя» (м. Львів, червень 2018 р.).

Список використаних джерел:

1. Іванова О. А., Реховська О. О. Утилізація і переробка пластикових відходів // Молодий вчений. — 2015. — №21. — С. 54-56. — URL [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://moluch.ru/archive/101/22978/>
2. Переробка відходів скла [Електронний ресурс]. – 2008. – Режим доступу: <http://www.cleandex.ru/articles/2008/11/07/waste-glass>.
3. Особливості переробки алюмінієвих бляшанок [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.prommetsplav.com/ru/news.html?n=597>.
4. Меблі з гофрокартону [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.mama.mk.ua/>

ОБРАЗИ АПСАР У РОЗПИСАХ ПЕЧЕРНОГО КОМПЛЕКСУ ДУНЬХУАН

Зображення апсар (санскрит «багатоводні») – напівбогинь, які ширяють в небесах та уособлюють собою духів хмар або води, займали особливе місце у розписах відомого печерного монастиря Дуньхуан в Китаї. Дослідники виділяли образи цих міфічних постатей в індуїстської міфології в окремий тип настінних зображень. Їх ставили окремо поряд з буддійськими образами (Будди, бодхісатви, девараджі) та переказами (сюжети попередніх життів Будди Шак'ямуні, відомі як казки Джатаки), сценами буддійської історії, ілюстраціями сутр (релігійно-філософських афоризмів буддизму, які унаочнювали пропаганду релігійної доктрини), орнаментикою та зображеннями лотосів у декорі стель-ліхтарів і портретами донаторів.

Така увага до цих сюжетів була продиктована не тільки їх роллю в буддійській картині світу, а й певним місцем у композиційній структурі самих розписів, які були прив'язані до конструкції приміщень і простору самих печер. Оскільки печери були покриті суцільними килимовими розписами і мали крім вертикальних стін переважно пірамідальні потоки, у вигляді конуса, зрізаного квадратним кесоном у вигляді стельового ліхтаря, то розпис всіх цих поверхонь осмислювалася в ієрархічній символіці.

Нижній пояс або додаткові приміщення (коридори) заповнювали земні фігури донаторів; самі стіни – медитативні буддійські образи, сюжети, а також дидактичні картини сутр, конічний звід стелі – власне, апсари як небесні істоти. Нарешті, в найвищій точці – квадратному ліхтарі (зеніті склепіння), або центрі плоскої стелі, була зображена квітка лотоса, що символізувала духовне розкриття, мудрість та нірвану, трансцендентність і очищення.

Поєднуючись з колом-колесом, це флоральне зображення перетворювалося у дхармачакру – шлях до просвітління (поворот колеса дхарми). У багатьох печерах лотос також поєднується з іншим мотивом – трьома зайцями в центрі, що біжать по колу, які в узагальненому вигляді символізували нескінченне коло часу (цим символом виступали вуха зайців, які накладалися одне на інше таким чином, що було зображено всього три вуха замість шести, і вони формували рівносторонній трикутник). Плоска стеля, як правило, була взаємопов'язана через в'язь квітів з великим лотосом всередині квадрата, в той час як чотири лотоса, полум'я або апсари знаходилися в кожному кутку.

Таке живописне рішення всього простору і стелі виразилося у спеціальному китайському терміні «заожін», який у вузькому сенсі означав декоративну орнаментику і розпис стель-ліхтарів, а в широкому – перекладався як «прикрашена скриня». Саме так сприймався суцільний килимовий декор, який перетворював замкнутий простір у розписну шкатулку, наповнюючи склепіння квітковим, фауністичним і геометричним малюнком. Він захоплював уяву і підсумку перетворював квадратний навіс у небесне склепіння, що надавало чудову і гідну ауру.

Місцезнаходження апсар на склепінні між стінами і квадратним навісом, в оточенні лотоса (дхармачакри, трьох зайців тощо) закріпило за ними чітку позицію в ієрархії розписів, на символічному рівні небес.

Образи апсар слід класифікувати як буддійську фігуру, і вони отримали важливе і особливо місце в розписах Дуньхуана. Спочатку апсари були жіночим духом хмари і води в індуїстської та буддійської міфології, та їх зображували у вигляді чарівних жінок, багато одягнених та вбраних коштовностями. У ведичній міфології були дружинами і коханками гандхарв. При переході до індуїстської міфології вони придбали функції небесних танцівниць і куртизанок. Пізніше ці два імені, гандхарви і апсари, були використані для позначення небесних музикантів та їхніх дружин, відповідно. Апсари також є служницями головного індуїстського бога Індри, і один з їхніх обов'язків – танцювати перед його троні. У буддійських сутрах часто описуються сцени небесних (чоловічих та жіночих) співів, танців та / або розсіяння пелюсток, щоб хвалити Будду і інших святих. Ці зображення прийшли у Китай разом з буддизмом і зіграли важливу роль у китайському мистецтві, навіть більшу, ніж на їхній батьківщині – в Індії. З того часу термін «апсари» в Китаї відноситься до літаючої небесами істоти (істотам) будь-якої статі, молодого чи старого, ченців або мирян, в єдиному або множині.

В епохи Північна Лян (397-439) і Північна Вей (386-534) апсар зображували короткими і в позі «V» (іноді у 90-градусному вигині), з готими торсами, із шарфами, що розвіваються, у дхотах та довгих спідницях. Вони ситі, але танцюють енергійно, виглядають як вітер, що дме в печерах. Під час Західного Вей (535-556) апсари розумілися під типом безсмертних китайських легенд, які могли плавати і блукати по повітрю, супроводжуючись величезними звивистими лініями. Вони з'являються разом із безсмертними, такими як Королева-мати Заходу, Громовий Бог і Бог Вітру. Це показує, що в період появи буддизму в Китаї апсари і безсмертні були поміщені в одну

категорію. Їх також називають «літаючими безсмертними», як записано в написах, збережених у Дуньхуані.

За часи правління династії Північна Чжоу (557-581) образи апсар повернулися до більш раннього стилю з сильним впливом з Центральної Азії. Вони виглядають сильними і спортивними, одягненими в дхоти і босими, з оголеними торсами. Деякі з них навіть повністю оголені, що було популярно в Індії, але рідко зустрічалось в Китаї через неприйняття таких зображень.

Більш витонченими, піднесеними і артистичними вони стали у період династії Сун (581-618), коли їх зображують групами: вони плывуть в блакитному небі над небесним балконом; тримають лотос або прикраси, грають на музичних інструментах, танцюють та розсіюють пелюстки. Прості контурні фігури, шарфи і хмари, все літаючі, створюють гарну і динамічну сцену. Їх також зображують в образі ченців; вони пірнають або плавають на червонувато-коричневому тлі, надаючи щасливу і гучну атмосферу.

Але саме в період династії Тан (618-907), часу вершини мистецтва Дуньхуана, зображення апсар стають найбільш зрілими і досконалими. Вони більше не знаходяться у жорсткій формі «V», але збагачуються естетикою людського тіла. Апсари епохи Рання Тан трактуються в такий спосіб, що зображені фігури нешвидко летять і відчують себе більш розслабленими: цікаво дивляться на світське середовище, знаходячись у гнучких і витончених позах. Рух шарфів і тел демонструють бездоганний художній рівень. У період Висока Тан, апсари більш тонкі і вражаючі, начебто спускаються на землю. Їх також зображують одягненими у довгі спідниці з червоної парчі з красивими візерунками і покритими ногами. Пластичні ширяння апсар по периметру навісу і винахідливість в заповненні порожніх кутів ще раз підкреслюють рівень майстерності. За часів Середня Тан (період тибетського правління) апсари стають більш пухкими і меншими за розміром в порівнянні з попередніми часами, але все ще шляхетні і красиво пофарбовані.

Під час Пізньої Тан і П'яти династій (907-960) Дуньхуан знаходився під контролем місцевих магнатів, в ізоляції від столичного Китаю, що вплинуло на консервативність мистецтва і його певний занепад. В цей час апсари також входять в моду, але часто відтіняються бодхисатвами.

Спроба створити новий художній стиль на засадах поєднання китайських і інокультурних традицій у період, який тривав від династії Західна Ся (1038-1227) до Юань (1271-1368) так і не увінчалася успіхом. Але у той час апсари зображуються як чарівні діти, одягнені в етнічний одяг (наприклад, уйгурський), з короткими і пухкими тілами. Їх прекрасні образи могли бути стереотипом, який подобався у цей період.

В цілому, методи зображення апсар після епохи Тан були лише копіями її стилю, в той час як їх фігури стають плавними і монотонними.

Аналіз цього типу зображень демонструє певні зміни та інокультурні впливи у релігійних буддистських практиках, відображення через образи апсар етнічних елементів, моди та увялень про красу і небесну гармонію, розвиток художніх традицій в цілому: від технік до композиційних принципів та ансамблевості печерних розписів.

АУГМЕНТАЦІЯ В ДИЗАЙНІ. АСПЕКТ ЕРГОНОМІКИ

Дизайн як міждисциплінарний напрям постійно розширює сферу свого впливу на всі галузі людської діяльності. Технологічна база «четвертої хвилі» промислової революції обумовила можливість реалізації будь яких концептів, де і сама людина, її когнітивні та біомеханічні можливості стають предметом розробок. Аугментація як принцип розширення та збільшення потенціалу, відкриває нові можливості для людини як об'єкту дизайну, де проєктом виступає продукт синтезу біологічної та штучної природи.

В багатьох сучасних публікаціях науковці надають досить критичну оцінку тенденційності процесу насадження трансгуманістичної моделі суспільства в проєктній сфері, що останнім часом досить активно популяризується в інформаційному просторі. Людину все більше пов'язують з «другою природою», передбачаючи перспективи такого синтезу, все частіше лунають застереження щодо незворотності процесу інтелектуального та фізіологічного злиття людей з небіологічними формами.

Аугментація сьогодні – явище багаторівневе та різнопланове, що несе в собі як безперечні переваги так і суттєві ризики. Безумовно позитивним явищем є аугментація для людей з особливими потребами, що сприяє реабілітації та реінтеграції цих людей у суспільство. Ставлення до протезу як об'єкту проєктування принципово змінилося відповідно новій парадигмі світовідчуття людини. Залучення новітніх технологій у рішення цієї проблеми розширило коло аугменованих людей і деякі з них вважають, що у майбутньому: «...тіло кожного буде модифіковано». Принциповим позицією цих людей є бажання не реконструювати тіло, а зробити його краще, ніж було, обрати протези не схожі на людські кінцівки, акцентуючи увагу на механізмі та матеріалі протезу. Вони хочуть не копіювати, а покращувати, їм потрібні кінцівки, які будуть кращі, сильніші ніж ті, що були втрачені.

Даний тренд яскраво відбивається у розробках багатьох дизайнерів і таких спеціалістів як професор Хью Герр, директор групи механотроніки при лабораторії Массачусетського технологічного інституту, основна спрямованість якої – протезування. Не маючи власних ніг, професор вважає їх відсутність великою перевагою, а не недоліком, і сенс своєї роботи вбачає не тільки в іскоренні інвалідності, але й усуненні кордонів між людиною і технікою.

Увага дизайнерів відкрила цілий ряд питань щодо відповідності форми та функції, ергономічності, естетичних характеристик, стилю тощо. Не принижуючи роль ергономічних вимог, в багатьох випадках принциповим залишається художньо-образне бачення автора у продукті дизайну.

Підтвердження слушності таких думок можна побачити в численних розробках по всьому світу. Скотт Саммит, дизайнер компанії Bespoke Innovations дотримується концепції, що враховує особистість клієнта, та

ставить за мету стильну інвалідність, без втрати функціональності та ергономічності. Британський дизайнер-скульптор Софі де Олівейра Барата пропонує розширити потенціал ампутантів залучаючи їх у позитивний діалог про естетику тіла та можливості його змін і подальшого розвитку. При цьому дизайнер пропонує своїм клієнтам функціональні протези з характеристиками арт-об'єктів. Серед подібних дизайн-розробок руки Touch Bionics з підкресленою штучною природою кінцівок; біонічна рука Luke Arm, створена Майклом Голдфарбом, названа на честь персонажу Люка Скайуокера з «Зоряних воєн»; концепт екзоскелету, американської компанія Raytheon, що функціонально підвищує вантажопідйомність і має образ персонажу з фільмів фантастики.

Намагання синтезувати штучні пристрої з організмом людини характеризують наступний рівень аугментації, де керування протезом здійснюється через імпульси людської нервової системи. Це явище отримало назву кіборгізація і вважається одним з перспективних напрямків розвитку високих технологій. Таким є концептуальний протез "Immaculate" дизайнера Ганса Александра Хусклеппа, що здійснює можливість управління сенсорними відчуттями. Використання новітніх технологій в даному секторі розробок обговорюється трансгуманістами, спеціалістами з етики, естетики щодо суперечливих питань невизначених меж розширення фізичних якостей людини. Високий рівень якості кіборготезування досягається узгодженням питань ергономічних критеріїв і унікальними дизайн-рішеннями, але все ж таки саме естетичний аспект викликає ряд питань, що потребують осмислення. Художньо-образне та стилістичне рішення таких проєктів дуже часто пов'язано з персонажами фільмів, комп'ютерних ігор, коміксів, тощо. Такі риси в аугментації набувають сталого характеру і цьому сприяє ідеологія поп-культури та індустрія розваг, що на сучасному рівні технологічного забезпечення моделює віртуальну та доповнену реальність і стирає межі між фантастичними кіборгами та реальними людьми. Екстравагантний імідж, високотехнологічна аугментація тіла створює для них образ трендсеттерів нової епохи. Механічні протези з фантастики втілюються в реальність. Багато ампутантів самі стають дизайнерами власного тіла, підтверджуючи своїм прикладом можливість варіативності моделювання свого тіла. Так Еймі Маллінз, Хью Герр, Вікторія Модеста мають у своєму арсеналі різні варіанти протезів, частини яких можна змінювати як конструктор. Широкий спектр стилістичних рішень в дизайні протезів ілюструє перевагу форм з явними ознаками штучної природи: кіберпанку, хай-теку, тематики космосу, тощо. В деяких розробках протезів настільки оголена функція, що форма абсолютно не нагадує людську кінцівку. Більшість протезів такого типу створено для спортсменів. Протез Flex-Foot model Cheetah, створений Веном Філіпсом, змінив уявлення про зовнішній вигляд протезів та розширив рамки можливостей користувачів. Автора даної розробки надихнула природна форма потужних сухожилів ноги гепарда. Втілення думки в технологічній формі стало світовим стандартом в протезуванні для параатлетів і сприяло досягненню вражаючих результатів спортсменів, серед яких: Марк Інґліс, Хью Герр, Еймі Маллінз, Оскар Пісторіус.

Перспективність подальших розробок в ергодизайні не викликає жодних сумнівів і надалі цей сегмент продукції буде зростати і розвиватись. Однак попри всі позитивні моменти залишаються певні ризики, що пов'язані з ціннісною мотивацією збереження природного тіла людини як такого. При всіх позитивних моментах слід зауважити, що також залишаються відкритими проблемні питання. Сучасні технології зумовили нові вимоги і критерії у створенні таких об'єктів ергодизайну як протези, з якісними характеристиками не адекватними людським можливостям, оскільки міра, ступінь та рамки аугментації не визначені на сьогодні ні у технічному відношенні ні в соціально-правовому полі. Функціональність штучних кінцівок, за деякими даними вже перевершує природні і з часом може виникнути питання щодо дискримінації по відношенню до звичайних людей. Найбільш серйозною проблемою вбачається саме втрата антропогенетичних характеристик людини, як ціннісної категорії.

УКРАЇНСЬКИЙ ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН У МІЖНАРОДНОМУ КОНТЕКСТІ

На міжнародну арену дизайнери України почали з'являтися у 70-80-ті роки минулого століття, коли з роботами українських плакатистів можна було ознайомитись на міжнародних виставках. Перш за все, на бієнале плаката у Варшаві (Польща), Лахті (Фінляндія), Колорадо (США). Найбільш відомими у цьому процесі були на той час художники-плакатисти, серед яких Віталій Шостя, Валерій Вітер, Володимир Лесняк, Олег Векленко та інші. Як правило, їх роботи були представлені в складі колекцій від СРСР, які відбирали і формувалися в Москві. Тому ніхто за кордоном не сприймав цих дизайнерів як українських. Але і в самій Україні в сфері дизайну не було активного прагнення до самоідентифікації. Багато талановитих дизайнерів, отримавши відповідну освіту у Харкові, де був єдиний в Україні вищий навчальний заклад дизайнерського профілю – Харківський художньо-промисловий інститут, і не знайшовши тут роботи за фахом, прагнули виїхати в Москву, Київ, Ленінград або емігрували до Ізраїлю, Європи, США.

Після здобуття незалежності України в 1991 і бурхливого становлення ринкових відносин в економіці, графічний дизайн починає складатися як професія. Він активно затребуваний в суспільстві, що розвивається за новими (часто неадекватними, дикими) законами. Період до 2000 року в графічному дизайні України умовно можна визначити, як період становлення. У цей час був створений Союз дизайнерів України. У його ряди влилося нове покоління активних дизайнерів, що прагнули вийти на міжнародну арену і ототожнювали себе з «Перебудовою». Певною мірою, ця організація стимулювала суспільну зацікавленість і сприяла підйому загального професійного рівня дизайну в країні. На жаль, вона успадкувала громіздку бюрократичну систему Співки дизайнерів СРСР і надалі значно зменшила вплив на процеси, що відбувалися у дизайні, зокрема графічному. Лише в окремих регіональних

організаціях на місцях, зокрема, в Харкові, Дніпропетровську, Сімферополі відбувалися процеси, що сприяли активізації творчої діяльності молодих дизайнерів.

У 1991 році у Харкові виникла Трієнале екологічного плакату «4-й Блок»*. Ця подія стала знаковою для українських дизайнерів-графіків в контексті пошуку не тільки своєї ніші в світовому графічному дизайні, але і в осмисленні соціальних аспектів своєї діяльності. Про це красномовно говорить статистика учасників з Трієнале «4-й Блок» з України. Так, в першій виставці 1991 їх було 18, а в останній, X трієнале 2018 року – 83. Красномовним фактом, що підтверджує зростання рівня українського графічного дизайну є присудження нагород міжнародним журі трієнале. Їх власники, як правило, наймолодші представники нового покоління дизайнерів.

В останні десятиліття в Україні не тільки сформувалися якісні дизайнерські студії, але багато з них вийшли на рівень європейських стандартів якості дизайну. Свідченням цього є нагороди, отримані на престижних європейських конкурсах. Повністю змінився підхід до організації дизайнерської роботи. Ця професія проникла в усі сфери громадської діяльності і стала однією з найбільш затребуваних в Україні.

У 2002 році була юридично зареєстрована Асоціація дизайнерів-графіків «4-й Блок». Її членами стали талановиті дизайнери випускники Харківської академії дизайну і мистецтв. Вони брали участь в організації Трієнале «4-й Блок» та були не тільки дизайнерами-професіоналами високого рівня, але прагнули заявити своєю творчістю власну позицію в соціальних процесах, що відбувалися в Україні.

У 2004 році Асоціація дизайнерів-графіків «4-й Блок» була прийнята в *ІКОГРАДА – головну міжнародну інституцію графічних дизайнерів у світі. Зараз Асоціація дизайнерів-графіків «4-й Блок» – це нечисленна, але дуже активна група дизайнерів, що гідно представляє найбільш яскраві напрямки і зразки графічного дизайну України на міжнародній арені.

Серед них Ілля Павлов та Марія Норазян – студія «ГРАФПРОМ». Вони працюють в широкому діапазоні: від проектів з айдентики і дизайну книг до соціальних проектів.

Сергій Мішакін і Тетяна Борзунова (студія «3Z») – лауреати багатьох національних і міжнародних премій в галузі графічного дизайну, розробляють як комерційні так і соціально-культурні проекти.

Максим Лесняк (студія «dozen») демонструє високий рівень в дизайну в різних напрямках: від пакування до мультимедійних проектів.

* Міжнародна трієнале еко-плакату «4-й Блок» - найбільша в Україні подія з графічного дизайну, що раз у три роки представляє в Харкові останні досягнення світового плакату екологічного спрямування. Трієнале проводиться в Харкові з 1991 р. За цей час вона завойовувала безліч прихильників в Україні та далеко за її межами. З робіт, що надходили в різні роки на трієнале, сформована унікальна колекція, близько 10000 плакатів відомих дизайнерів з 56 країн світу.

** ІКОГРАДА (зараз iso-D) – Міжнародна Координаційна Рада асоціації з графічного дизайну.

Ірина Оленина – екологічні, соціальні та комерційні проекти, журнальний дизайн та багато ін. Ніка Кудінова – виставкові та соціальні проекти, виразні дизайнерські акції. Чекаль Олексій – шрифтовий дизайн, каліграфія.

Микола Коваленко – дизайн логотипів, айдентики і, особливо, плакати демонструють ясність і лаконізм рішень. Мінімалізм – характерний стиль проектів цього дизайнера.

Володимир Лесняк і Олег Векленко – професори Харківської державної академії дизайну і мистецтв, виховали не одне покоління дизайнерів-графіків України і вже багато років підтримують високий рівень зацікавленості до соціальної та культурної проблематики в творчому середовищі студентів і молодих дизайнерів.

Все це створює сприятливе підґрунтя і надію на появу зірок світового рівня в графічному дизайні України.

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ІНТЕРАКТИВНОЇ ПАПЕРОВОЇ КНИГИ

Історія інтерактивної паперової книги така ж довга, як історія книги взагалі. Перший відомий приклад книги, що виходить за межі площини аркуша, був створений англійським істориком і художником Метью Перисом (1200-1259). Він уперше вклеїв у книгу складену карту, де був відзначений шлях паломників з Англії у Святу Землю і Єрусалим. Крім того, він першим сконструював з паперу обертаючія схеми, щоб по них визначати дати перехідних церковних свят.

В 1540 році німецький механік і астроном Петер Биневиц розробив і книгу з астрономії «Astronomicum Caesareum», де за допомогою обертаючихся паперових конструкцій зобразив рух Сонця, планет і Місяця [1]. Трохи пізніше книгу з рухливими елементами розробив філософ Раймонд Луллий (бл. 1235–1316). В книці він ілюстрував своє бачення взаємозв'язків різних частин Всесвіту, для чого використовував спеціально прикріплені до паперу рухливі кола, обертання яких дозволяло зв'язати графічно різні поняття філософії, навколишнього світу, а також миру духовного й понять моралі. Р. Луллий уважався, що через механічну дію читач найбільш швидко й повно засвоїть розуміння природи речей [3]. Таким чином, першими книгами з інтерактивними елементами були науково-пізнавальні книги для дорослих, а не розважальні або дитячі видання.

Історія розважальних книг з рухливими елементами починається приблизно із середини XVIII століття. На тому етапі розвитку такі книги усе ще характеризувалися плоскими двомірними ілюстраціями й організацією простору аркуша, характерної для звичайних друкованих книг. Лідером у цій області стає Англія. В 1765 році лондонський книговидавець Роберт Сойер винайшов книжний стиль «lift-the-flap». Книга складалася із серії паперових клапанів з ілюстраціями, прикріплених до сторінки. Піднімаючи й опускаючи клапани, можна було показувати різні картинки, сполучати різні намальовані сцени [3].

У XIX столітті мистецтво створення рухливих книг, отримало нове дихання. В 1850 році лондонське видавництво Dean & Son випустило книгу, яка містила механізмами у вигляді паперових смужок, які рухали персонажів [2]. Таким чином, саме в XIX ст. інтерактивні книги стали по-справжньому об'ємними. Хоча методи кріплення об'ємних елементів до розвороту ще не були оптимальними, вимагали великої кількості ручної праці, але сам принцип організації сцен і рухливих елементів отримав риси, характерні для сучасної інтерактивної тривимірної книги. При цьому об'ємні багаторівневі сцени зі схованими елементами кріплення компонувалися з текстовими блоками по тим же принципам, що й ілюстрації у звичайній пласкій книзі, зображення супроводжувало текст, а тривимірні елементи слугували лише доповненням до ілюстрації.

Перша Світова війна сповільнила розвиток книжкової справи. Знову інтерес до цієї області пробуджується наприкінці 1920-х років. Видавець дитячих книг Луї Жиро видає прості у виготовленні, а отже, економічні розкладні книги [1]. Вони не були принциповим кроком уперед з точки зору конструкції. Але ці книги привертали до себе увагу саме дешевизною, яка дозволяла налагодити масове виробництво таких видань, і зробити галузь комерційно привабливою в умовах нового часу. Завдяки цьому інтерактивна книга вийшла на американський ринок. Це виявилось важливим етапом у розвитку таких книг, оскільки в США було налагоджене виробництво комерційно успішних, продаваних книг, що залучило в галузь додаткових фахівців та призвело до покращення фінансування технологічних процесів. Усе це стало могутнім поштовхом до розвитку об'ємної інтерактивної книги.

В 60-е роки XX століття знову виникає інтерес до об'ємної інтерактивної книги не тільки для дітей, але й для дорослих. При тому область застосування інтерактивних і/або об'ємних паперових конструкцій розширюється, виходячи за рамки книжкової продукції. Наприклад, Вальдо Уолли Хант починає застосовувати їх при створенні реклами, для чого створює окрему компанію — Graphics International, яку незабаром купує один з найбільших у США виробників листівок Hallmark Cards [1].

У наш час виробництво об'ємної книги переживає черговий зліт. Це пов'язано зі зміною у свідомості масового споживача, тягою до персоналізації будь-якого виробу на тлі масового виробництва. Тривимірна книга як і раніше вимагає великого об'єму ручної роботи, більш складна в розробці й виробництві, що й забезпечує її унікальність. Також важливим рушійним фактором для залучення уваги до такого роду виданням є зміна в медіасфері, самих принципах одержання інформації, пов'язане з розвитком різних технічних засобів її трансляції: інтерактивних екранів, тривимірного кінематографа, ігрових методик навчання.

Список використаних джерел:

1. Балабанова В. Поп-ап печать : прошлое и настоящее [Электронный ресурс] / В. Балабанова // ПЕЧАТНИК.com : полиграфический портал. — 24.06.2014. — Режим доступа : <http://pechatnick.com/articles/pop-ap-pechat-proshloe-i-nastoyashee>.
2. Кузнецова Ю. Из истории развития поп-ап искусства. Часть II [Электронный ресурс] / Ю. Кузнецова. — 2016. — 11 октября. — Режим доступа: <http://>

yulyakuznezowa.blogspot.com/2016/10/pop-up-ii.html.

3. Моисеева С. Pop-up books : искусство или игра? [Электронный ресурс] / С. Моисеева // CABLOOK.com : интернет-издание. — 17.01.2015. — Режим доступа : <http://www.cablook.com/inspiration/pop-books-iskusstvo-ili-igra>.

ГРАФІЧНО-КВАЛІМЕТРИЧНИЙ МЕТОД КІЛЬКІСНОГО ОЦІНЮВАННЯ ЯКОСТІ ПРОМИСЛОВИХ ВИРОБІВ

Якість-сукупність характеристик продукції, виробів та об'єктів щодо їх здатності задовольнити встановлені та передбачені потреби людей [1].

Об'єкт дослідження-якість матеріального світу, створеного людьми. Предмет дослідження- методи оцінювання якості продукції, виробів, об'єктів. Мета роботи-розробка оперативного, достатньо об'єктивного методу кількісного оцінювання якості промислових виробів. Кваліметрія-наука, яка вивчає і реалізує принципи і методи кількісного оцінювання якості виробів та об'єктів [2]. Усі методи оцінювання, які застосовуються в кваліметрії діляться на 2 групи: диференційні та комплексні. Диференційні методи застосовуються в основному при оцінюванні головного (домінуючого) або декількох найважливіших показників якості. Комплексні методи застосовуються в більшості випадків, бо вони об'єднують показники багатьох властивостей якості об'єктів. Це забезпечує найбільш об'єктивне кількісне оцінювання якості. Комплексне оцінювання якості розглядається як двоетапний процес: перший – оцінювання простих (одиничних) властивостей, другий – оцінювання складних (комплексних) властивостей впритул до якості в цілому. При виконанні цих етапів необхідно провести ряд операцій. Алгоритм їх виконання розроблено в [3,4].

1. Першочерговою задачею є розробка ієрархічної багаторівневої структури по - казників властивостей якості виробу. Це реалізується як побудова так званого “дерева властивостей” від 0 - рівня до 1,2,3...m - рівня. “Дерево властивостей”, або просто “дерево”, складається із складних властивостей різного рівня і пов'язаних з ними груп простих властивостей. Показники простих властивостей, визначені шляхом вимірювання, розрахунку, надання оцінки в балах, одержують чисельну характеристику P_{ij} , де i - показник рівня, j – показник числа властивостей на цьому рівні.

2. Абсолютні показники не дають оцінки рівня якості. Тому вводяться відносні показники K_{ij} , які визначаються порівнянням з абсолютними показниками кращих виробів $P_{ij \text{ баз}}$ як (базових або еталонних) за формулою:

$$K_{ij} = P_{ij} / P_{ij \text{ баз}} \quad (1)$$

3. В зв'язку з тим, що оцінка якості проводиться не окремою людиною, а з точки зору суспільної потреби, вводяться числові параметри вагомості (важливості) показників M_{ij} на всіх рівнях “дерева”. Показники вагомості на всіх рівнях є величиною постійною і підпорядковуються залежності:

$$M_{ij} = 1 \quad (2)$$

4. Кінцевим результатом розрахунку показника якості в кваліметрії є відносно зважені показники якості на всіх рівнях W_{ij} , які визначаються за формулою:

$$W_{ij} = K_{ij} \times M_{ij} \quad (3)$$

Кінцевий середньо зважений показник рівня якості виробу 0-го рівня, тобто якості в цілому, визначається формулою:

$$W_0 = \frac{\sum_{i=1}^k W_{ij}}{k} \quad (4)$$

де k – число зважених показників властивостей якості 1-го рівня. Наведений алгоритм кількісного оцінювання якості виробів показує, що це кропітка робота. В її процесі виконавець оперує з багатьма показниками, і це забезпечує об'єктивність оцінки якості. Але в реальності інформація щодо показників обмежена і в деяких випадках відсутня. Крім цього треба враховувати важливу обставину. На підвищення якості ви-

робів і продукції суттєво впливає прискорене використання досягнень науково-технічного прогресу. При розробці нових або модернізації існуючих виробів необхідно, щоб вони відповідали рівню найкращих світових стандартів. Для цього треба постійно вивчати і аналізувати ці стандарти. В роботі [5] була продемонстрована діаграма порівняння виробу зі світовими зразками. На принципах цієї діаграми нами пропонується графічно-кваліметричний метод кількісного оцінювання рівня якості виробів.

Суть метода полягає у порівнянні показників властивостей аналізованого виробу з так званим “синтетичним” виробом, який втілює найкращі показники вибраних властивостей певної групи аналогів. На рис.1 представлена діаграма порівняння двох виробів (найкращого із аналогів і досліджуємого) із “синтетичним”.

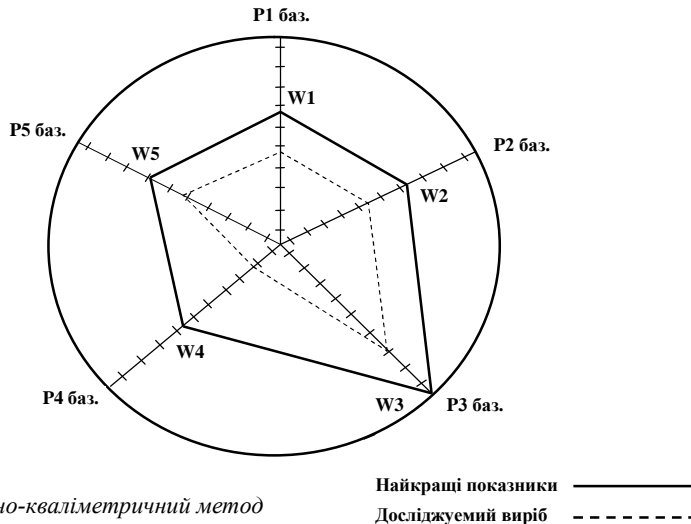


Рис.1. Графічно-кваліметричний метод кількісного оцінювання якості виробів

По колу діаграми розміщено 5 найкращих абсолютних показників вибраних найголовніших властивостей аналогів **P1 баз...P5 баз**. Ці показники стають базовими для розрахунку відповідних відносних показників **K1...K5** за формулою (1). З урахуванням коефіцієнтів вагомості за формулою (3) розраховуються відносні зважені показники - ки властивостей якості **W1...W5**, які розміщуються на полярних координатах діаграми.

При цьому кращі показники розміщуються на периферії діаграми. При з'єднанні показників досліджуваних виробів утворюються площини. Чим більше їх площа, тим вище рівень якості виробів.

ВИСНОВКИ. Запропонований метод має практичне значення, ґрунтується на принципах кваліметрії, виділяється наочністю і оперативністю дослідження якості об'єктів, надає достатньо об'єктивну оцінку якості, може бути основою для проведення експертизи будь-яких об'єктів фахівцями, в тому числі дизайнерами.

ЛІТЕРАТУРА:

4. Українська екологічна енциклопедія.- К.: МКФ, 2006, 867с.
1. Азгальдов Г.Г. О кваліметрії.- М.: Издательство стандартов, 1973р. 172с.
2. Азгальдов Г.Г. “Теория и практика оценки качества товаров. - М.: Экономика” 1982р. 254 с.
3. Азгальдов Г.Г. Количественная оценка качества продукции.- М.: Знание, 1986р. с. 116.
4. Качество и стандартизация. – М.: Экономика, 1982р. 167с.

Hanotska Olga

associated professor of the graphic design department, Ph.D. in Study of Art, Kharkiv State Academy of Design and Arts

FUTURE PACKAGING DESIGN

Manufacturers are turning to designers with suggestions for creating something extraordinary, supernatural and innovative with the ever-increasing number of packaging for goods. Some manufacturers can boast of original packaging of their products, but most of non-standard ideas are still concept projects. Eco-packaging, smart packaging, flavoring, multifunctional and versatile packages that speak or glow are predicted to be actively used in the future.

The purpose of the article is to identify prognostic trends in the development of packaging design in the future and to characterize them.

The twentieth century has brought some achievements in the field of packaging production, but the environmental situation is aggravated, the only way out is the transition to the use of environmentally friendly and organic materials. Thus, one of the main trends in the world related to the design of packaging is the improvement of environmental situation. Today the direction of eco-packaging develops in several directions: first of all, it is the usage of environmental materials, secondly, it is the introduction of new eco-materials for creation of food packaging, and thirdly, it is renewal of the packaging, it means the introduction of new functions or creation of a multifunctional packaging that does not become litter. The idea of making polymeric materials subject to biodegradation has been at the center of attention of scientists around the world for over forty years. According to

the International Organization for Standardization, biodegradable plastics are polymers whose decay occurs under the influence of bacteria, fungi and algae. Despite the fact that the cost of such packaging is higher than usual, many large retail chains, supermarkets began to use the packaging made of biodegradable materials. Therefore, manufacturers increase the production of such packaging and materials for its production.

Another point is the program devoted to so-called “active” packaging systems. “Active packaging systems” are designed for food products with an extended shelf life. Thus, protection of goods is carried out not only passively but also actively. So-called “smart” materials, on the contrary, are designed to reflect the state of a food product. These can be integration into packaging materials that come in contact with food, components that change color if the food product is spoiled, or those that prove that the product has been kept at constant temperature throughout the shelf life of retail chain. Environmental aspect and safety of usage are among technological advantages of “smart packaging”.

Innovative development in the field of environmental packaging is directed to edible packaging. This packaging does not leak and doesn't let oxygen go out. It is made from a protective electrostatic gel, formed by the interaction between natural edible particles, nutrients and polysaccharides. This package is well combined with any kinds of gastronomy.

Today, innovative packaging developments of the future relate to specific replacement of plastic packaging. This package is a drop-shaped container for water. It is edible, durable, hygienic, biodegradable, easy and cheap to produce. It is made from seaweed extract.

A very interesting development of introduction of the latest technology into design is the idea of packaging with a built-in voice device. The VTT Research Center believes that it is a growing market, and in the future, when this technology becomes cheaper, such original packaging will become a common occurrence.

The latest development is packaging with a diagnostic function, that is, packaging with a built-in chip-scanner, which will determine the impact of the product on the human body. Perhaps in the near future package-informers will encourage humanity to more serious approach as for food choice. It is necessary to turn to the theme of universal packaging design too. So, universal packaging is able to adapt to the consumer, and not to adjust the consumer and his life to it. It can change shape, color, provide accessible and understandable information to any consumer and it can be easily recycled.

Regarding present basic trends in the design of packaging, it is necessary to distinguish the handmade technique, because handmade packaging has always been appreciated by consumers. With the help of the original wrapper the manufacturer emphasizes that his product is designed individually, taking into account all its advantages and tastes. In addition, flavored packaging materials that were used in packaging production were presented at the latest packaging design exhibitions. Nowadays the introduction of flavoring in packaging design is another innovative idea that has a great potential for development.

It is likely that the packaging of the future will be a convenient and maximally protected container, which will give not only visual and tactile information, but

will also affect other receptors. The prognostic trends in packaging design can be outlined in the following areas: eco-packaging, which will be made from environmentally friendly materials that are subject to rapid biodegradation, from edible materials, and also will be multifunctional packaging; smart packaging with digital labels that describe product quality; “Active” packaging, which provides certain properties of the product in a long-term storage; package with built-in voice device; packaging using flavored materials; handmade packaging, which reflects originality and authenticity; universal packaging that can fit under certain conditions and interactive packaging.

References:

1. Boichuk, O. V. (2017). *Dyzain postindustrialnoi epokhy: novi vymiry, novi vymohy* [Design of post industrial epoch: new perspectives, new requirements]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv — Bulletin of Kharkov State Academy of Design and Arts*, 5, 66–72. (In Ukrainian).
2. Hanotska, O. V. (2017). *Interaktyvna upakovka: novi mozhlyvosti u dyzaini* [Interactive packaging: new opportunities in design]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv — Bulletin of Kharkov State Academy of Design and Arts*, 3, 43–52. (In Ukrainian).
3. Robertson, G. L. (2012). *Food Packaging: Principles and Practice*. (3rd ed.). London : CRC Press. (In English).
4. *Upakovka budushchego ot Quantum Graphics* [Packing of the future from Quantum Graphics]. (2016, Desember 2). Unipack. Retrieved from <https://news.unipack.ru/62949/>. (In Russian).

КИТАЙСЬКА ДЖОКОНДА XVIII СТ.: ПОРТРЕТ СЯН-ФЕЙ ПЕНЗЛЯ ДЖУЗЕППЕ КАСТІЛЬОНЕ ЯК ВТІЛЕННЯ ІДЕАЛУ ЖІНОЧОЇ КРАСИ

Роль Джузеппе Кастільоне (1688-1766) як представника європейської художньої школи на розвиток китайського живопису XVIII ст. широко відома, бо саме він визначав нові художні смаки та естетичні ідеали в живопису. Проте, до цього часу не було виявлено його роль у формуванні нового ідеалу жіночої краси, яке відбулося через низку портретів відомої уйгурської красуні Іпархан (1734-1788). Вона увійшла в історію як «Пахуча наложниця» (Сян-фей), яка попала до гарему цинського імператора Цяньлуна у 1760 р. і стала його улюбленицею. Вважається, що протягом останніх шести років життя Кастільоне, він як придворний художник опікувався нею за наказом імператора.

Хоча Кастільоне добре опанував техніку китайського традиційного живопису, він зробив низку портретів Сян-фей саме у європейській манері. Більш того, декілька її портретів, які приписуються художнику, репрезентують суто європейські типобрази жінок, які уособлюють такі іпостасі як:

- жінка-лицар (образ мужності, жертвності і військової доблесті);
- жінка-пастушка (образ невинності і гармонії з природою);
- жінка-красуна (образ вишуканості, чарівності, чуттєвості і інтимності).

Саме останній портрет став найбільш вдалою спробою створити новий національний тип китайського жіночого портрету. Сьогодні важко визначити

який портрет з цілої низки існуючих зразків – а їх більше десятка у світових музеях, приватних колекціях та на аукціонах – є першообразом. Назвемо хоча б один з найвідоміших портретів Сян-фей з Палацового музею Гугун, Тайбей (1760, полотно, олія). Але всі ці портрети вказують на те, що цей іконографічний зразок став своєрідною «Джокондою» для тогочасного китайського суспільства. Він пропонував нову моду, нову жінку, а також новий ідеал жіночого портрету, де елементи китайської національної культури (одяг, прикраси, декор, зачіска) органічно поєдналися із жіночою чарівністю: зовнішнім блиском (красою, доглянутістю, заможністю), певною світськістю (вільної позою), чуттєвістю (чарівність обличчя, тонке стикання звисаючих рук) та інтимністю внутрішнього світу (портрет на темному тлі у камерній, затишній атмосфері). Такий затишок виступав символом дому, який уособлювала соціальна роль жінки у традиційному китайському суспільстві, а також жіночої привабливості і чарівності. Поряд з цим у суто живописному відношенні використання темного фону у портретах та композиція поєднувалося із європейськими традиціями тенебрізму, які набули поширення у живописі Італії та північної Європи. Ці традиції ґрунтувалися на роботі зі світлотінню та контрастними світловими ефектами, які виходили із темряви. Така художня манера виражала європейський духовний настрій епохи, що надав поняттю темряви особливе образотворче, психологічне і теологічне значення. Ця образність перейшла і у китайський контекст, надав, в даному випадку жінці, ореол таємниці і загаковості. В деяких повторях цього портретного образу використовували червоний або синій колір халату, в який була одягнута модель, поєднуючи матеріал блискучого атласу с вишивкою квітів та драконів на манжетах та полах халату. В деяких зразках у композицію була включена ваза з квітами на столі, на який спиралася рукою модель. Це був також мотив барочного натюрморту та натяк на її жіночість, чуттєвість та плодовитість.

Численні анонімні портрети Сян-фей мали велику кількість повторень. Крім того, саме з того оригіналу 1760-х років вийшов і окремий сюжет у китайському жіночому портреті із зображенням куртизанок, який набув популярності у XIX ст. Але на відміну від живопису Кастільоне, ці портрети вже вирішувалися більш локально та площинно, що їх знов наближало до якостей китайського живопису.

Навіть у XIX ст. з портретів Сян-фей, зроблених «у манері Кастільоне» створювали репліки для тогочасних живописних портретів. Наприклад, це портрет Гуан Чао-Чан «Дружина художника» (1833. Полотно, олія. Музей сучасного мистецтва, Гонконг). Такі роботи були дуже популярні і серед європейців, і їх часто писали на експорт, що вилилося у цілий мистецький рух в Китаї, відомий як «експортний живопис».

Кастільоне вплинув на розвиток жіночого портрету через творче поєднання китайської живописної традиції із європейськими мистецькими якостями. Добре відомий його внесок в офіційний парадний портрет, зокрема жіночий через художні якості, ретельність виконання та досконалість репрезентації стародавньої художньої традиції. Але головні новації були ним здійснені у камерному жіночому портреті, яким він надає європейську

жіночність, натхненність образів та барочний символізм через застосування живописних прийомів теневізму, ілюзорності, матеріальності, певних поз та атрибутики, які говорять мовою жестів, натяків, асоціацій і алегорій. Хоча ці образи втілюються через зображення конкретної людини, вони набувають свої типологічні риси та займають своє місце у новій жанровій структурі китайського жіночого портрету.

Саме його «китайська Джоконда», де автор майстерно поєднує китайську вишуканість та атрибутику з європейським типом полуфігурного жіночого портрету з руками, де поза та руки говорять не менш аніж обличчя, стає тим загадковим образом, який типологічно та стилістично відсилає до великого твору Леонардо да Вінчі. Більш того, безліч повторів цієї роботи та загадковість самої моделі Сян-фей, яка хоча і була улюбленицею імператора, але не підкорилась йому, зробивши самогубство, підкреслює значення цього портрету для всієї китайської культури. Відомо, що сама Сян-фей стала своєрідним трофеєм після перемоги Цянлуна у битві з уйгурами та загибеллю його чоловіка, Хан-Ходжи, який очолював повстання проти цинських військ. У пам'яті уйгурського народу Іпархан залишилася не тільки борцем за свободу, а й вірною дружиною своєму чоловікові, оскільки наклала на себе руки, не бажаючи стати дружиною китайського імператора.

Література:

1. Сураева Н.Г. Образ Сян-фэй в истории и живописи Дж. Кастильоне // Общество и государство в Китае: Т. XLIII, ч. 1. – М.: ФГБУН Институт востоковедения РАН, 2013. – 684 стр. (Ученые записки ИВ РАН. Отдела Китая. Вып. 8 / Редколл.: А.И.Кобзев и др.). – С. 536-545.
2. Сураева Н.Г. У истоков европейской школы живописи в Китае: художник цинских императоров Джузеппе Кастильоне : дис... канд. искусствоведения: 17.00.04. – МГАХИ им. В.И. Сурикова. – Москва, 2011. – 221 с.
3. Beurdeley, C.; Beurdeley, M. Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors. – London: Lund Humphrey, 1972. – 204 p.
4. Veljkovic J. The Fragrant Concubine: An Unsolved Legend Is this Qing Dynasty beauty's story real, or is it just the fantasy of hopeless romantics? 2012 – Режим доступу: <http://www.theworldofchinese.com/2012/06/the-fragrant-concubine-an-unsolved-legend/>

«
»,
4
«
»
:
»,
»

GRETE JALK (18.06.1920-2006)

Визнана як важливий датський модерніст-дизайнер, яка працювала у той час, коли жінки були рідкістю у світі дизайну. Грет Джул Яалк народилася у Копенгагені в 1920 році. Після закінчення середньої школи з сучасних мов і філософії, вона навчалася в Дизайнерській школі для жінок (1940-1943) під керівництвом Карен Маргрете Конрадса. Закінчивши навчання в Датській школі дизайну, в 1946 році, Грете Яалк отримувала додатковий досвід від відомого майстра дизайну меблів Кааре Клінта в Школі меблів Королівської академії. Зміцнюючи контакти з численними меблевими дизайнерами, вона



брала участь в щорічних конкурсах Музею дизайну і відділу меблів в школі дизайну, де також викладала з 1950 по 1960 рік.

У 1953 році Грете Яалк відкрила свою власну дизайнерську студію. Натхненна ламінованими зігнутими фанерними меблями фінського дизайнера Альваро Аалто і

формованими фанерними конструкціями американця Чарльза Імса, вона почала розробляти свої сміливі вишукані гнуті моделі. Загальний інтерес до її нетрадиційних моделей зростав повільно, хоча їх шукали для виставок і колекцій.

У 1963 році англійська газета «Daily Mirror» влаштувала конкурс на стілець для чоловіка і стілець для жінки. Незважаючи на те, що Яалк виграла перший приз з двома різними ламінованим кріслами, вони нажаль не знайшли свого втілення в серійне виробництво. Її помічник, виробник меблів Поль Джемсен зробив кілька прототипів, але вони випадково були спалені в огні, що призвело до завершення проекту.

Пліч-о-пліч з цими досить просунутими експериментами, Яалк розробила безліч простих наборів меблів для виробників, включаючи високий стіл і табурет, набір полиць з сосни Орегон і серію стільців з м'якими сидіннями і спинками на вигнутій сталевий основі. Промислові меблі вироблені за її проектами, мають чіткі, зручні лінії. Економні у використанні матеріалів, вони незабаром стали конкурентоспроможними, збільшивши міжнародну репутацію в області дизайну меблів. Ці ознаки особливо добре підходять для швидких за графіком і чітких за геометрією, та технологічно зручних ліній формоутворення.

Найвідоміший її зразок дизайну меблів, а саме формований стілець «plywood GJ Chair» вона розробила в 1963 році. Виразна скульптурна форма стільця, складається з двох аналогічних фігур з ламінованої фанери. Він



Grete Jalk GJ Table (1963)



Grete Jalk plywood GJ Chair

відрізняється від будь-яких попередніх експериментів з гнутою фанерою. Також сміливий за принципом формоутворення стілець, складає враження цілісного об'єкта, не зважаючи на те що він складається з двох з'єднаних окремих деталей.

Через оригінальність форми стільця спочатку було випущено близько 300 екземплярів, і тому його неможливо було придбати до тих пір, поки фірма Lange Production не відновила в масове серійне виробництво вказаний продукт у 2008 році.

Окрім меблів Грета Яалк розробляла шпалери і оббивку, а також використовувала талант до створення виставок. Одним з кращих прикладів було пересувне шоу, яке дизайнерка організувала для Міністерства закордонних справ у 1974 році, що було доставлено в 25 пунктів призначення по всьому світу. Проект складався з серії кубічних за формою, картонних пакувальних коробок з шелкографічними текстами і логотипами. Розпакуванні ящики потім мали можливість застосовуватися в якості стендів і настінних дисплеїв.

Іншою помітною подією стала її виставка у 1980 році «Дами Данії» в Копенгагенському Центрі Белла в зв'язку з Конференцією ООН з «Становища жінок».

Принциповість, професійна чесність і невідомий інтерес Gg Грета Яалк до кожного аспекту якості продукту зробила її совістю датського дизайну.

Список використаної літератури:

1. <https://hivemodern.com/pages/product4835/grete-jalk-gj-bow-chair-lange-production>
2. <https://www.pamono.com/designers/grete-jalk>

4

« »

« »

« »

ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ТРУДОВОГО КОЛЕКТИВУ

Розвиток, та й просто успішне виконання всіх поставлених перед будь-якою компанією завдань, незалежно від її функцій і специфіки протікають в ній процесів. На сьогоднішній день саме грамотний підбір кадрів, стилю керівництва і формування сприятливого морально-психологічного клімату в колективі є фундаментальними складовими успішної діяльності організації.

Мабуть, найважливіший аспект - це, безумовно, підбір кадрів.

Підбір і розстановка кадрів, ґрунтується на принципах відповідності, перспективності і змінюваності.

Принцип відповідності полягає в підборі на посаду співробітника, чий ділові та особистісні якості відповідають специфіці робочого місця.

Принцип перспективності означає, що рішення про призначення фахівця на посаду приймається з урахуванням наступних умов:

- Здатність працівника в подальшому змінити спеціальність чи професію, підвищити кваліфікацію;
- Стану здоров'я працівника, наявності протипоказань до виконання певних трудових функцій;

- Вікового цензу, встановленого для різних категорій спеціальностей і посад. Принцип змінюваності полягає в розробці оптимальної схеми використання персоналу, яка б сприяла ефективним трудовим переміщенням всередині організації.

Наступний основоположний чинник формування ефективного трудового колективу - це морально-психологічний клімат в колективі.

Формування та вдосконалення морально-психологічного клімату - це завдання, постійно стоїть перед будь-яким керівником.

Існує дві групи чинників, що впливають на формування морально-психологічного клімату:

1) Фактори макросередовища - це зовнішнє середовище організації, фактори, які впливають на колектив і організацію і на які сам колектив здатний вплинути тільки опосередковано. Це внутрішня економіка країни, географічне положення району, регіону, міжнародна політична обстановка і тд.

2) Фактори мікросередовища - це найближче оточення колективу, тобто внутрішнє середовище організації

Несприятливий клімат колективу тягне за собою незадоволеність, як самим колективом, так і взаємовідносинами в ньому.

Демократичний і ліберальний стилі ґрунтуються на зовсім інших принципах і сприйнятті колективу керівником. Перш за все, це повинна бути команда однодумців, зацікавлених в результатах своєї праці, які отримують внутрішнє задоволення від вирішення складних завдань.

Ось тут-то у керівника і з'являється шанс творчо підійти до справи. Можливо, його метод буде змішання стилів. В даний час саме такий підхід - поєднання стилів - є найбільш поширеним.

Виникає резонне питання: яким чином можна застосувати на практиці всі ці принципи.

По-перше, ретельно здійснювати підбір кадрів,

По-друге, постаратися створити сприятливу для продуктивної роботи атмосферу.

Ну і по-третє, вибрати правильний, відповідний даному конкретному колективу стиль керівництва. І якщо один колектив віддає перевагу діяти за чіткими приписами і установкам, то іншому може знадобитися трохи більша свобода в їх вирішенні, а третій взагалі краще не заважати.

Список джерел:

1. Бібліофонд: Електронна бібліотека студента / Формування сприятливого морально-психологічного клімату в колективі - [Електронний ресурс] - Режим доступу: - URL: <http://bibliofond.ru> (Дата звернення: 02.12.2015).
2. Погапова Р.Ф. Вплив лідерських якостей керівника на психологічну атмосферу в колективі - [Електронний ресурс].
3. Різатдінова Г.К. Державна служба і державний службовець - [Електронний ресурс].

· .. 2 , · -2,
: · « »

ВОЗРАСТНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ СКЕЛЕТА ЧЕЛОВЕКА

Процесс окостенения в онтогенезе человека происходит на ранних стадиях и начинается в каждой кости с наиболее нагружаемых центральных отделов. Начиная с двухмесячного возраста возникают первичные центры, из которых развивается в дальнейшем тело кости (диафиз). Часть кости, растущая между эпифизом и концами диафиза (метафиз), окостеневает путем остеогенеза. В конце внутриутробного периода, а также в первые годы после рождения, появляются вторичные центры, из которых формируются эпифизы трубчатых костей.

Возрастные особенности черепа. Череп новорожденного отличается относительно большими размерами мозгового отдела. Он несет на себе следы всех 3-х стадий окостенения: перепончатой, хрящевой и костной. Остатками перепончатой стадии являются роднички. Различают передний, задний и 2 пары боковых родничков – клиновидный и сосцевидный. Между отдельными костями основания черепа имеются прослойки хряща. Нижняя челюсть срастается в единое целое. В зрелом возрасте наблюдается исчезновение швов черепа. Большие изменения с возрастом наблюдаются в нижней челюсти.

Возрастные изменения ключицы и лопатки. Окостенение ключицы начинается на 2-м месяце внутриутробной жизни. Окостенение происходит в возрасте 20-25и лет. Окостенение лопатки начинается под конец 2-го месяца внутриутробного развития. К 25ти годам срастаются и образуют единую кость.

Возрастные изменения плечевой кости. Окостенение начинается в хрящевой модели будущей кости. Проксимальный эпифиз сливается с диафизом в единую кость в двадцатилетнем возрасте.

Возрастные изменения костей грудной клетки. Окостенение ребер начинается на 6м месяце внутриутробной жизни. Синостоз тела наступает в зрелом возрасте; рукоятка и мечевидный отросток могут остаться отдельными костями.

Возрастные изменения позвоночного столба. На первом году происходит слияние костных пластинок. К трем годам тела верхних шейных позвонков соединяются с дугами позвонков. К 6-ти годам этот процесс заканчивается в нижнем поясничном позвонке. Тела крестцовых позвонков у детей и юношей еще разделяются межпозвоноковыми дисками. Оссификация копчика заканчивается к 30-ти годам. В среднем и пожилом возрасте уменьшается эластичность межпозвоночного диска и его размер. Вследствие этого уменьшается длина позвоночного столба на 3-5 см, и ограничивается его подвижность.

Возрастные изменения клиновидной кости. У новорожденного кость состоит из 3-х частей: тела, сросшегося с малыми крыльями, и 2-х больших крыльев с крыловидными отростками. Большие крылья срастаются с телом на первом году жизни.

Возрастные изменения височной кости. У новорожденного височная кость состоит из 3-х частей: каменисто-сосцевидной, чешуи и барабанной. На первом году жизни происходит соединение первых двух. Дополнительные центры окостенения появляются в сосцевидном и шиловидном отростках. У новорожденного сосцевидного отростка нет. Он начинает расти на 2-м году жизни и постепенно развивается к периоду полового созревания. Шиловидный отросток присоединяется к кости после этого периода.

Возрастные изменения теменной и лобной костей. Теменная кость развивается из соединительной ткани. Лобная кость в виде правой и левой частей начинает, как правило, срастаться на 2-м году жизни.

Возрастные изменения верхней челюсти. Окостенение начинается на 2-м месяце внутриутробного периода. Резцовая часть возникает на 4-м месяце в виде небольшой ямки на медиальной стороне кости.

Возрастные изменения нижней челюсти и подъязычной кости. Окостенение начинается рано, на втором месяце внутриутробного развития. При рождении кость состоит из 2-х частей, окостенение происходит на первом году жизни. После рождения угол становится постепенно более острым, достигая в среднем возрасте величины 110-120 градусов. К старости, в связи с потерей зубов и атрофией альвеол, он вновь становится более тупым – 140 градусов.

Возрастные изменения плечевой кости. Окостенение начинается в хрящевой модели будущей кости. В дальнейшем ядра срастаются, образуя эпифиз.

Возрастные изменения локтевой и лучевой костей. Окостенение локтевой и лучевой костей начинается на 7-й неделе внутриутробного развития и заканчивается к 18-ти годам.

Возрастные изменения тазовой кости. При рождении все три кости разделены гиалиновым хрящом в области вертлужной впадины; гребень подвздошной кости и седалищный бугор также хрящевые. Синостоз лонной и седалищной костей ниже запирающего отверстия наступает в 7-9 лет, синостоз всех трех костей по вертлужной впадине заканчивается в период полового созревания. Однако рост костей продолжается за счет гребня подвздошной кости, лонного сращения и седалищного бугра до 25 лет.

Возрастные изменения бедренной кости. Полный синостоз бедренной кости заканчивается в 20-24 года. В начале срастается малый вертел, затем большой, головка и нижний конец. Форма бедра сильно изменяется сразу же после рождения. У новорожденного шейка короткая и толстая, угол сращения приближается к 180 градусам. По мере роста шейки происходит уменьшение угла; у взрослого он варьирует от 110 до 140 градусов, у женщин меньше, чем у мужчин.

Возрастные изменения большеберцовой и малоберцовой костей. Окостенение малоберцовой кости начинается в диафизе на 2-м месяце внутриутробного развития.

Возрастные изменения костей стопы. Таранная и пяточная кости начинают окостеневать во второй половине внутриутробного периода развития вместе с телами плюсневых костей и фаланг пальцев. Кубовидная –

на первом году жизни, ладьевидная и пяточная – до 5ти лет. Пяточный бугор развивается как эпифиз и его синостоз происходит вскоре после полового созревания. Окостенение плюсневых костей продолжается с 3-х до 18-ти лет. Полный синостоз отдельных костей стопы наступает в 20-25 лет.

, 4 « » ,

ВЗАЄМОДІЯ ПОПИТУ І ПРОПОЗИЦІЇ. РИНКОВА РІВНОВАГА

Ринкова економіка – це економічна система, де взаємодіють попит і пропозиція. Споживачі і виробники – це учасники ринку. Отже, ринок – це система економічних відносин, які виникають в процесі виробництва, а також розподілу товарів та обігу. Він являє собою сферу обміну, в якій здійснюється зв'язок у формі виробництва і споживання. Товари і гроші – об'єкти ринку. Детальний розгляд взаємодії попиту і пропозиції допоможе зрозуміти, як формується кількість товару, що купують, а також ринкова ціна. Основа попиту – природні людські потреби в продуктах харчування, одязі, різних послугах, а пропозиція – це своєрідна реакція на потреби людини. Завдання пропозиції – задовільнити попит. Провідна роль взаємодії попиту і пропозиції належить попиту.

Попитом визначається кількість товарів, які споживач хоче і має можливість придбати за певну ціну у відповідний проміжок часу. Головні характеристики попиту щодо конкретного товару – ціна і обсяг. На ринку існує закон попиту, котрий говорить про те, що величина попиту на товар стає вищою, коли ціна товару знижується, і навпаки, попит на товар знижується, коли ціна підвищується. Існують певні випадки, у яких діє обмеження закону – наприклад, при підвищеному попиті, який спонукало очікування інфляції; для незвичайних та коштовних товарів, придбання яких – це засіб накопичення і тд.

Пропозиція визначає кількість товарів, яку може запропонувати на ринок продавець за певний проміжок часу. Закон пропозиції відображає зв'язок між рівнем цін і пропозицією, згідно з яким пропозиція збільшується зі зростанням ціни, і навпаки. Існує ряд нецінових факторів, які впливають на обсяг пропозиції. Це величина витрат виробництва товару; субсидії і податок; взаємозамінні і взаємодоповнюючі товари у наявності; очікування виробників щодо зміни цін.

Взаємодія пропозиції і попиту призводить до встановлення ринкової ціни. Іноді виникає надлишок товарів. Це стається у випадках, коли пропозиція перевищує попит. Такі випадки є вигідним становищем для покупця (ринок покупця). Коли попит перевищує положення, таке становище вигідне для продавця (ринок продавця).

Ринкова рівновага визначається співвідношенням пропозиції і попиту, коли кількість товарів, яку споживачі мають можливість придбати, дорівнює тій кількості товарів, яку виробники готові провести по даній ціні в даний момент часу.

Коли величина попиту зі сторони споживача збігається з величиною пропозиції зі сторони виробника, встановлюється рівноважна ціна. Порушення рівноваги завжди веде за собою її автоматичне відновлення – це дія ринкового механізму. Іноді порушення може бути викликано штучно або в результаті втручання держави, а також діяльності монополій, які можуть бути зацікавленими в монопольно завищених цінах.

Отже, можна зробити висновок, що попит і пропозиція є важливими категоріями мікроекономічного аналізу, вони підпорядковуються певним законам. Відповідно до закону попиту, покупець готовий придбати більшу кількість товару за низькою ціною. У свою чергу, закон пропозиції говорить про те, що виробник готовий виробляти і продавати більшу кількість товару за високою ціною.

Ринок об'єднує виробника та споживача. Ціна та обсяг продажів зрівноважуються у точці, де збігаються прагнення продавця і покупця. Зміни в попиті і пропозиції відбуваються через нецінові фактори; пускають в хід ринкові сили, через які в новій точці також встановлюється рівновага. Гарантією рівноваги пропозиції та попиту є ринкова ціна кожного з товарів, завдяки якій на ринку немає ні надлишку продуктів, ні їх нестачі. У випадках, коли ціни є вищими за рівноважні, виробники починають виробляти більшу кількість товарів. Ціна буде рости та падати, поки виробникам і споживачам не вдасться домогтися рівня ціни, при якій обсяг попиту і пропозиції на продукти співпадать.

Список джерел:

1. Івашковський С.М Сукупний попит і сукупна пропозиція – Мікроекономіка – Розділ 1. Вступ в макроекономіку: предмет і вихідні поняття макроекономічної рівноваги. – [Електронне джерело] Режим доступу до сайту: <http://www.studfiles.ru/preview/1720094/>
2. Вечканова Г., Вечканов Г. Взаємодія попиту та пропозиції. Ринкова рівновага – Економічна теорія. 2-е вид. – Спб.: Петербург, 2008. – [Електронне джерело] Режим доступу до сайту: <http://epi.cc.ua/vopros-vzaimodeystvie-sprosa-predlozheniya-26212.html>
3. Wikipedia – 14.07.2018 – Попит і пропозиція. – [Електронне джерело] Режим доступу до сайту: https://uk.wikipedia.org/wiki/Попит_i_пропозиція

СУЧАСНИЙ СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ШОУ-БІЗНЕСУ

Шоу-бізнес – це багатонаціональна аполітична структура, яка, як царина нашої культури, є найбільш ефективним рушієм впливу на масову свідомість молоді. Характеризуючи сучасний стан українського шоу-бізнесу, не можна залишити поза увагою той факт, що на внутрішньому культурному ринку України національний культурний продукт займає лише 2-5% від загального обсягу пропозиції. [1]

Культурний продукт – це джерело відповідного впливу на свідомість молоді людини. Продукти шоу-бізнесу – це найбільш масовий та ефек-

тивний спосіб „культурного програмування” молодих людей, створення стереотипів їхньої поведінки, їхніх життєвих ціннісних орієнтацій.

Академік і народний депутат М. Жулинський наголошує, що ще І. Франко першочерговим завданням для України вважав „витворити культурний організм”. Зрозуміло, що зробити це, коли з держбюджету виділяється не 8–10 відсотків, а лише 0,5-1 відсоток, є справою не з легких. Тому Жулинський пропонує прийняти новий закон про спонсорство, щоб вкладати гроші в культуру. [2]

Наразі не можна сперечатися із тим, що танцювальні шоу-програми є однією з найважливіших складових сучасного мистецтва нашої країни, націлені на потреби масового глядача. Сучасні театралізовані танцювальні шоу характеризуються масштабністю події, масовістю, образністю, видовищністю, а глядач не лише переглядає шоу, а де-факто стає його співучасником. [2]

Говорячи про розвиток індустрії танцювальних шоу-програм в Україні, слід згадати про «Танцюють усі!» – проект світового рівня. «Танцюють усі!» – це формат шоу «So You Think You Can Dance?» («Думаєш, ти вмієш танцювати?») британської компанії RDF. Уперше проект «Танцюють усі!» стартував в Україні навесні 2008 року. [2]

Одним із самих перспективних і талановитих колективів, що стрімко розбудовує ірландські танці в Україні, є степ-шоу-балет «NARNIA». Балет є власником титулу чемпіонів Європи по Ceili Dance (кейлі – традиційний груповий ірландський танець) 2010, 2011 рр., а також чемпіоном світу по Show Dance в World Irish Dance Association 2012 р. і чемпіоном світу по Ceili Dance в 2013 р. Високих результатів колектив досягає завдяки численним тренуванням, регулярно підвищуючи рівень своєї кваліфікації. Організований у 1998 році «NARNIA» став першим танцювальним колективом України, який включив у свій репертуар виконання ірландських танців, чим відразу виділився серед безлічі інших естрадних виконавців і колективів України. [3]

Вагомим фактором підтримки розширення театралізованих дійств у нашій країні є масштабні масові заходи, зокрема такі, як проведення чемпіонату Європи з футболу (2012 р.) або фіналу Євробачення (2005 і 2017 роки). Зокрема, на офіційній церемонії відкриття Євро-2012 у барвистому шоу взяли участь понад 800 волонтерів з 63 країн світу. Шоу являло собою сучасний перформанс, який поєднав символи спорту й культури, національну культуру країн, що приймали чемпіонат (Польща, Україна), та інноваційні технології. Під оплески вболівальників на середину поля спустився величезний м'яч, навколо якого виступили з танцювальним шоу хореографи, у жовто-синіх і біло-червоних костюмах, що символізували дві країни – господарів турніру. Офіційна церемонія закриття Євро-2012, що пройшла перед фінальним матчем, який відбувся 1 липня 2012 р. у Києві на НСК «Олімпійський», також супроводжувалося грандіозним танцювальним шоу, в якому взяли участь понад 600 волонтерів. Зазначене шоу тривало 12 хвилин, у хореографічній постановці був відображений не лише національний колорит 16 країн-учасниць, а також символічно зображені загальноновизнані цінності футболу: єдність, суперництво й пристрась. Національні гімни обох фіна-

лістів виконували солісти Київського академічного театру опери й балету під керівництвом А.Масленнікової – Т.Ходакова й М.Токовий. [4]

Серед структур, які можна назвати шоу-бізнесовими, безумовно, є фестивалі, які теж являють собою машини для розкручування, просування свого брэнда і, відповідно, своїх артистів, це - «Таврійські ігри», «Червона рута», «Перлини сезону», «Рок-екзистенція», дитячі конкурси – «Чорноморські ігри», «Крок до зірок» тощо. Помітна, до речі, тенденція до відновлення фестивалів, колись започаткованих, які потім згорнули свою діяльність, наприклад, реанімувався два роки тому в місті Дубно Рівненської області «Тарас Бульба», відродився в Тернополі фестиваль «Нівроку». [4]

Використані джерела:

Всього в Україні діє близько 60 крупних дистриб'юторів, а повноцінні рекорд-лейбли можна перерахувати на пальцях. Серед повноцінних українських рекордінгів варто визначити Lavina Music, Moon Records, „Вірус Production”, Comp music, Ukrainian Records, „Одісей”, „Атлантик”. Як дистриб'ютори виділяються Drive, Music Center, Eurostar, Hunter music, JR.[4]

1. Стеценко К. Про сучасний український шоу-бізнес/ Культура і життя. / – [Електронний ресурс]. – Електронний режим доступу: <http://journals.uran.ua/visnyknakkim/article/viewFile/138654/135594>
2. Мельник М. М. Сучасний стан і тенденції розвитку театралізованого тематичного концерту / М. М. Мельник // Мистецтвознавчі записки. – 2012. – Вип. 21. – С. 95-101.
3. Откидач В. М. Естрадний спів і шоу-бізнес / В. М. Откидач. – Вінниця : Нова Книга, 2013. – 367 с.
4. Наконечна Олександра [Стаття надійшла до редакції 9.03.2017 р.] Проблеми та перспективи танцювальних шоу-програм в Україні. [Електронний ресурс]. - Електронний режим доступу: <http://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/11233/>

ФЕНОМЕН STREET STYLE НА СВІТОВИХ ТИЖНЯХ МОДИ

Виникнення феномену Street style (вуличного стилю) пов'язують як із субкультурами серферів та скейтбордистів Америки, так і з вуличною модою Японії. Засновником стріт стайлу вважається Білл Каннингем, який випадково фотографує Грету Гарбо на вулиці Нью-Йорку 1978 року. Це перший випадок, коли The New York Times публікує неплановочний знімок зірки. Що і закладає основні принципи стріт стайл фотографії — спонтанність, миттєвість, справжні емоції. За Каннингемом, на початку 2000-х, знімати незвично вдягнених людей на вулицях починає Скотт Шуман (рис.1). Слід зауважити, що обидва фотографи знімають як зірок, так і простих перехожих. Ситуація змінюється у 2010-х. З'являється все більше стріт стайл фотографів (Адам Катц Сіндінг, Набіль Кенум, Айван Родік та ін.), які вже прагнуть фотографувати на тижнях моди, де відсоток скупчення модно та креативно вдягнених людей в рази висчий, а ніж на звичайних вулицях.

Таким чином можна виявити характерні риси стріт стайл образів на тижнях моди:



Рис. 1-3

- недбалість, багатошаровість, еkleктика, сміливі поєднання;
- яскраво виражена індивідуальність;
- вплив місцевої культури (так стріт стайл Японії буде кардинально відрізнятися від європейського);
- речі певного дизайнера, що за етикетом прийнято одягати запрошеним гостям (так стріт стайл перед показом Philipp Plein буде кардинально відрізнятися від Balenciaga).



За красивими та “живими” стріт стайл фотографіями стоїть насправді важка робота. Фотографи протягом дня з усією технікою мають швидко переміщатися по всьому місту та передмісті з показу на показ (рис.2). Також треба серед натовпу інших фотографів не пропустити жодної зірки та зробити унікальні кадри (рис.3). Незважаючи на погодні умови, під дощем чи під снігом, перед показами відомих брендів завжди працюють фотографи та позують зірки стріт стайлу. Так, наприклад, цього року на Milan Fashion Week spring/summer 2019 стояла неймовірна спека. Проте майже всі зірки стріт стайлу були вдягненні у пальта, пончо, кожухи, чоботи тощо (рис.4-8). Окрім того, перед кожним показом можна спостерігати велику кількість креативно одягненої публіки, що не має запрошень на показ, а лише прагне потрапити в об’єктиви відомих фотографів.

Модні критики кажуть про вимирання стріт стайлу як явища. Це пов’язано з його монетизацією. Образи вже не є самобутніми, як раніше. Існують угоди між дизайнерами та зірками, які саме речі треба вдягнути.



Рис. 4-8. Всі фото з власного архіву
Milan Fashion Week spring/summer 2019.

Можливо, відбуваються певні метаморфози стріт стайлу. Проте, як показують останні тижні моди, він нікуди не зникає.

“Вулиця” вже давно надихає “високу моду”. Так джинси, що свого часу були створені як робочий одяг, дуже швидко, завдяки популяризації

у кіно та модних журналах, стали предметом повсякденного гардеробу. А такі будинки моди, як Alexander McQueen, Jean Paul Gaultier та ін. створювали з деніму навіть кутюрні колекції. І як у минулому столітті модельєри переносили на подіум культові елементи субкультур, як то байкерська шкіряна косуха чи драні гранжові джинси, сьогодні дизайнери надихаються стріт стайлом (Демна Гвасалія, Алессандро Мікеле та ін.). І виходить, що дизайнери надихнулися “вулицею”, зірки стріт стайлу вдягнули ці речі, додавши щось своє, і знов надихають дизайнерів... Такий нескінченний взаємообмін ідеями.

Стріт стайл, як феномен може бути цікавим джерелом натхнення і для студентів, майбутніх дизайнерів одягу. Окремою цікавою темою дослідження може стати стріт стайл саме на українських тижнях моди.

« , 4 « »
 « », , . .

ЛІЗИНГ ТА ЙОГО ХАРАКТЕРИСТИКА

Лізинг строкове й платне користування майном (у тому числі, спеціально придбаним на замовлення), згідно з умовами визначеними певною угодою, з подальшим правом викупу чи повернення.

Появу в економічній лексиці терміну «лізинг» (англ. «to lease»), що означає «брати в оренду», асоціюють з діями «Bell Telephone Company», керівництво якої в 1877 році прийняло рішення здавати в оренду телефонні апарати, замість продажу. Однак найперше співтовариство, для якого лізингові операції стали основною діяльністю, було створене лише в 1952 році американською компанією «United States Leasing Corporation» у Сан-Франциско, і, таким чином, США стали батьківщиною нового бізнесу.

Однією з головних умов лізингу є те, що об'єкти, передані в лізинг, можуть бути використані лише для підприємницьких цілей.

Коли перед підприємством постає питання що до оновлення чи вдосконалення основних фондів і це потребує довгострокових інвестицій, перспективним стає лізинговий бізнес. Зараз лізинг може виступати альтернативною формою фінансування, яка, до того ж, поєднує у собі орендні відносини та елементи кредитування. Що до банків – це один із шляхів диверсифікації, тобто урізноманітнення, видів їх діяльності. Отже, завдяки лізинговим операціям банк може значно підвищити рівень прибутків та розширити коло клієнтів.

Термін лізингу майна, зазвичай, співпадає з періодом його амортизації. Тож, лізинг є довгостроковою операцією.

Варто зауважити, що істотними перевагами, є те, що періодичність виплат лізингових платежів устанавлюється в договорі й після сплати певного відсотка з'являється можливість викупу об'єкта за залишкову вартість. Існує також варіант лізингу з повним пакетом супутніх послуг: угоди за яким передбачають технічне обслуговування обладнання, його ремонт, страхування та інші операції, які бере на себе лізингодавець. Крім цього, можуть бути запропоновані послуги по пошуку кваліфікованого персоналу, маркетингу і рекламній підтримці, доставці сировини, необхідної для виробництва та роботи обладнання. Лізингові договори можуть включати різні види платежів та користуватися специфічними податковими пільгами.

Таким чином, залежно від ситуації та економічних умов, кількість учасників операцій може змінюватися. Отже, на певному етапі лізинг може мати більшу складність організації. Сума платежів за весь період лізингу повинна, не тільки відшкодувати повну (або близьку до неї) вартість майна, а й включати комісійну винагороду та погашати поточні витрати лізингодавця – додаткові послуги вимагають більших капіталовкладень.

Для лізингоодержувача в якості переваг слід виділити більш високу гнучкість, доступність і надійність, ніж кредит; більш високу економічну ефективність.

Варто зауважити, що лізинговий бізнес має високу ступінь рентабельності для банку. Завдяки лізинговим платежам банк зможе отримати нове джерело доходів у вигляді комісійних виплат. Таким чином, комерційні банки у процесі розвитку лізингового бізнесу можуть заощадити кошти адже на відміну від кредитних операцій довгострокового характеру, лізинговим характерна більша простота обліку.

Список використаних джерел:

1. Лізинг: сутність поняття, структура та види. – [Електронний ресурс]. – http://osvita.ua/vnz/reports/econom_pidpr/19559/
2. Третякова О.О. «Управлінська економіка. Підручник і практикум для бакалаврату та магістратури»; Київ, вид. «Юрайт» 2018р., с.152.

НАРОДНИЙ ПРОЕКТ ДИЗАЙНЕРА О. КОНДАКОВА: ПОЄДНАННЯ НЕПОЄДНУВАНОВОГО

Олексій Кондаков – представник сучасного українського мистецтва, який за допомогою техніки колажу поєднує шедеври минулих століть із картинами київської повсякденності. Завдяки такому творчому підходу образи минулих століть заповняють навколишній світ сучасної людини, змінюючи її погляд на буденні події.

Зі зміною культурно-історичних епох варіювалася роль особистості. Середньовічна людина – служник і раб вищої сили, ренесансна – бог, модерна – творець себе в умовах неминучого декадансу, соцреалістична – гвинтик системи, часто деформований. Постмодернізм і метамодернізм – це час наговту, настільки строкатого, що у ньому не видно жодного обличчя, тобто сучасна людина безлика у своїй різноманітності.

Філософія О. Кондакова стає зрозумілою не відразу. Вочевидь, він по-ренесансному вивіщує людину, вириваючи її з безликої маси. Чи привернув би нашу увагу вуличний музикант, що грає на скрипці в переході метро? Навряд чи саме зараз і саме у цьому місці. На роботі ж художника бачимо Орфея з інструментом, виокремленого з ренесансного полотна. Він виглядає абсолютно природно на тлі ескалаторів і обдертих колон. Таке культурне вкраплення привертає увагу і змушує задуматись про прекрасне і потворне, про піднесене і низьке, про комічне і трагічне в усі часи і у нас, у тому числі. Герої класичних картин, волею О. Кондакова опиняються у підземних переходах, на ринках і у громадському транспорті.

В історії мистецтва та літератури чимало прикладів творчої спорідненості між художником і письменником. Сучасне мистецтво – цілісна система зі спільними закономірностями і художніми функціями. Так, богородиця, яка «просто дає пас // чорною маленькою тувелькою» дітям у вірші сучасного поета М. Лаюка «винайдення писемності: вогненно-золотий» перегукується з образом О. Кондакова. Його Божа Матір їде з немовлям у вагоні метро, у тому самому, де ти їхав учора або будеш їхати завтра. І це не треш або кітч. Це візуалізація нашої філософії сьогодення. Богородичним сюжетам сучас-

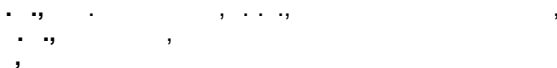
них митців, як і українським митцям Х – XVIII ст., притаманне поєднання земного і небесного.

Контраст культурних площин – колірно довершені ренесансні зображення та безбарвні реалії доквілля, синтез жанрів – поєднання фрагментів високого елітарного мистецтва та миттеві фотографії, створені за допомогою смартфона – прикметні риси колажів О. Кондакова. Численні виставки його робіт (у тому числі, і закордоном), публікація на CNN, пропозиції щодо тиражування листівок та друку на полотнах – свідчення влучення в крапку.

Естетичні категорії та їх глибинний зміст незмінні, однак як у часі, так і у просторі змінюються естетичні вподобання людства. Творчість О. Кондакова – яскравий тому приклад.

Список використаних джерел

1. Я так бачу: дизайнер Олексій Кондаков про свої колажі. – [Електронний ресурс]. – <https://bzh.life/posts/ya-tak-vizhu-dizayner-aleksey-kondakov-o-svoih-kollazhah>
2. Лаюк М. «винайдення писемності». – [Електронний ресурс]. – <http://litcentr.in.ua/publ/279-1-0-17356>
3. Боги на районі. – [Електронний ресурс]. – <http://kartinca.ru/alexey-kondakov/>



АТРИБУЦІЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНИ «ВИБРАНІ СВЯТІ»

Робота по розшаруванню різночасного живопису вимагає не тільки відпрацьованих практичних навичок, але, перш за все, глибокого наукового підходу, який заснований на дослідженні процесів, що відбуваються при відділенні одного живопису від іншого. Ці процеси залежать не тільки від матеріалів, стану і технології створення двох творів, а й від наявності або відсутності розділового шару між ними, його характеристик. Залежно від цього у кожному конкретному випадку ведеться розробка методики розшарування живопису, яка може бути заснована на фізичних або хімічних принципах. [1]

До загальних недоліків відомих методів по розшаруванню слід віднести: розчинники пропонованого складу не забезпечують задовільне розм'якшення проміжного шару ґрунту, що знаходиться між шарами живопису, внаслідок чого відбуваються великі пошкодження нижнього шару живопису при їх розподілі, що і призводить до втрат двох творів. Крім того, вони призначені для розшарування живопису, розділеного шарами тільки гіпсового або крейдяного ґрунту і тільки на дерев'яній основі. [2]

Позитивним прикладом є отримані результати розшарування різночасового живопису: «Вибрані святі» - верхній шар живопису, і авторський нижній шар - «Св.Микола». [3]

Верхній живопис являє собою зображення святих, написаних олією на сосновій дошці, що датується кінцем XIX століття. Ікона «Вибрані святі» трактується як «сімейна» - замовна, одноіменна з прізвищем замовника, або його покровителя, так як раніше в іконографії ці святі разом не зображувались. Незважаючи на забруднення і значне потемніння лакової плівки,

можливо розгледіти яскравий колорит, в якому написана пам'ятка. На іконі зображені троє святих, що стоять в повний зріст на живописно трактованому поземі коричневого кольору землі з травами і камінням, фігури оточені світло-блакитним фоном, що характерно для іконографії періоду українського барокко кінця XVIII століття. Фігури займають до двох третин поверхні кони. Святи зображені фронтально, повороти ликів також зображені фронтально. Майстру вдалося ндивідуалізувати кожен лик.

Результати показали, що простежується особлива значимість моделювання внутрішнього простору твору. Народний іконопис Чернігівського Полісся абстрагується від конкретного історичного часу і сюжету, оскільки підпорядковується законом не стільки православної доктрини, скільки християнської міфологізації і фольклорізації. Аналіз творів, отриманих в результаті розшарування різночасового живопису вказує на те, що вони написані майстрами Чернігівського Полісся.

«Чернігівські майстри перед тим, як писати образ на деревині, ґрунт покривали червоною фарбою. Після того, як перший шар фарби висох, по ній вже писали іншими кольорами білої, жовтої, зеленої»[5]

«Живопис майстрів Чернігівського Полісся товстий і пастозний, що і підтвердили техніко-технологічні дослідження. На червоному будь-який колір стає теплим. Ці ікони випромінюють тепло. Якщо чернігівці покривали дошку червоною фарбою, то на Гуцульщині ялинкову дошку вимочували в дуже міцному часниковому розчині. Якщо ці двох сотрічні ікони протерти вологою ганчіркою, стоїть сильний запах свіжого часнику, як ніби тільки що тут військо обідало. Але ці ікони не бере жоден жук.

Діапазон кольорів одноколірного або розписаного фону досить вузький: охристий, іноді помаранчевий, червоний (цегляний з домішкою коричневого), коричневий, синій і чорний.

Ікона «Вибрані святи» становить винятковий інтерес, щосвяти стоять в ряд, майже на однакових положеннях. На іконі зображені Св. Муч. Марина-покровителька дітей і помічниця в пологах, Св. Муч. Антоніна є покровителькою тих, хто носить їїм'я, і зі Св. Муч. Устимом по центру. Зверху в центрі на хмарах прочитується зображення Бога Саваофа з благословляючим жестом. Вся композиція розгортається на вохристо-зеленому-блакитному тлі, фігури розташовуються в ряд обличчям до глядача. Розташовані фігури майже на одній лінії. Фігура Св. Муч. Марини розташована строго фронтально до глядача, на відміну від двох інших фігур. Фігури Устима і Антоніни зображені з легким розворотом в три чверті. Іл. 01.

Плоскі зображення святих досягалися використанням чистих кольорів без відтінків і, відповідно, тіней. Окремо слід казати про тілесність. Точніше, - її відсутність. Св. Муч. Марина та Св. Муч. Антоніна зображуються без вій і практично без брів, адже волосся мають на увазі гріховність, а це не відповідає образу непорочної діви.

Центральною фігурою є образ Св. Муч. Устима: темно-зелена туніка з довгими рукавами, високі витончені чоботи, на плечах перевернуте довге черво некорзно, яке досягає довжини туніки. У правій руці, піднятій вгору, Устим тримає хрест, ліва рука зігнута в лікті. Праворуч від Устима зображена

Св. Муч. Антоніна. Вона також одягнена в темно-зелену туніку з довгими, широкими рукавами, поверх туніки накинута червоний плащ, що стелиться по землі м'якими плавними складками. На голові одягнена біла хустка, що закриває голову і плечі. Руки схрещені на грудях, права рука лежить поверх лівої, в ній вона тримає хрест. На Марині темний одяг, виконаний в зеленій гамі, на голові у неї охриста хустка, що прикриває і плечі. Схрещені руки притиснуті до грудей, ліва рука накрита повністю мантиєю, в правій руці, зверху також зображений хрест.

По центру ікони над головою Св. Муч. Устима на хмарах розташована поясна фігура Бога Саваофа в червоному вбранні з зеленим плащем, який благословляє святих.

В доволі багатьох випадках пізній запис сам є високохудожнім твором мистецтва, що лежить поверх первісного авторського живопису. Повновлялись твори в тих випадках, коли вони мали великі втрати або нестачі матеріалу для наступного твору, або просто при іконописних майстернях не було реставраторів. Це багато що пояснює - в іконописних школах працювали тільки художники-іконописці, або, як ще їх називали, -поновителі, тому у них не було можливості відновити нижній живопис.

Дослідження нижче розташованого живопису Св. Миколай показали, що за технологічними осоловостями і колористичним ладом живопис можливо атрибутувати також як пам'ятник іконопису Чернігівського Полісся, виконаного в тій же техніці, час створення якого датується першою половиною 19 століття. Пам'ятник являє собою зображення Св. Миколая Чудотворця, який отримало велику популярність у іконописному мистецтві християнського світу, і яке має особливо широкий розвиток. Традиційно пояснює зображення святиителя - зображення святого на коричневому тлі, який правою, трохи піднятою рукою благословляє, а в лівій тримає відкрите Євангеліє. До менш розповсюджених відносяться ікони святиителя з закритим Євангелієм з зображенням написом вгорі (Микола Чудотворець).

Таким чином, дослідження показали, що обидва шари живопису мають подібні техніко-технологічні та художні ознаки, що вказує на належність їх створення до однієї школи Чернігівського Полісся, а виконані з різницею в часі в сто років. Запис поверх авторського живопису було зроблено через сильні втрати нижнього шару. Дошка була використана при виконанні нового зображення, що дозволило зменшити вартість замовлення. [4]

Отже, розшарування різночасового живопису дозволило виконати атрибуцію обох зображень, в тому числі і закритого від дослідників та поціновувачів століттями.

Список використаної літератури

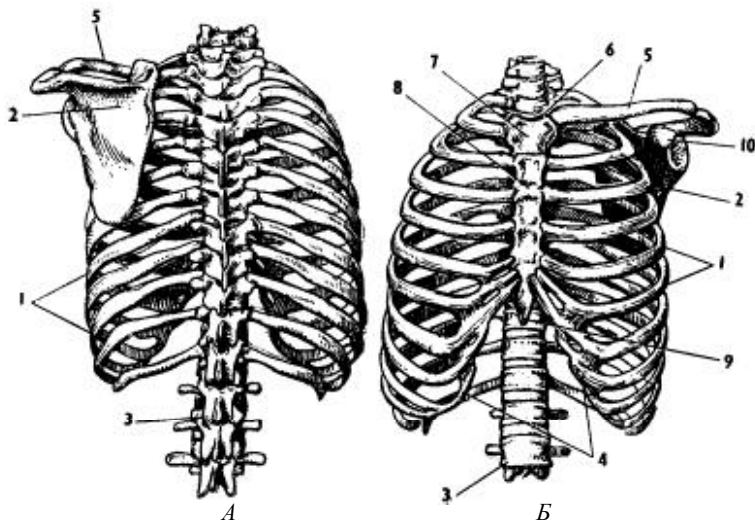
1. Антоненкова Н.О. «Методика механічного розшарування різночасового живопису с проміжним шаром лаку» Харків, ХДАДМ, 2016р.
2. Гренберг Ю. І. Основи музейної консервації та дослідження творів станкового живопису \ Ю. І. Гренберг – М: Мистецтво, 1976.– 269 с.
3. Терехов М.О. «Дослідження процесу розшарування різночасового живопису на досвіді реставрації ікони Св. Микола». – міжнародна реставраційна конференція м. Київ 2016р.

4. Філатов В. В. Реставрація настінного олійного живопису \ В. В. Філатов – М.: Образотворче мистецтво, 1995 – 248с.
5. https://gazeta.ua/ru/articles/culture/_cernigovskie-ikony-risovali-na-krasnom-fone-a-guculskie-naturali-chesnokom/446567

ГРУДНАЯ КЛЕТКА

Грудная клетка - это костно-хрящевое образование, имеющее форму усеченного овоида, которое служитместилищем для жизненноважных органов и является основанием для плечевого пояса. Грудная клетка образована из 12 пар ребер, подвижно соединенных задними концами с позвонками, а передними-с грудиной. Ребра-длинные плоские изогнутые губчатые кости. 7 верхних пар соединяются с грудной костью, передние концы следующих 3-х пар ребер соединяются с 7 ребрами, а нижние 2 пары имеют свободное окончание,они известны как дополнительные пары ребер. Средние части ребер находятся ниже точки прикрепления их к позвоночному столбу. Такая форма влияет на увеличение и уменьшение внутреннего объема грудной клетки при вздохе и выдохе путем поднимания и опускания ребер.

Грудина-плоская кость, расположена на передней поверхности грудной клетки, несколько наклонно. У женщин она расположена более вертикально,у мужчин-более наклонно. Грудина состоит из трех отделов: рукоятки, тела и мечевидного отростка. К рукоятке при помощи суставов прикрепляются 2



Грудная клетка. А – сзади; Б – спереди:

- 1 – ребра; 2 – лопатка; 3 – позвоночник; 4 – надчревный угол; 5 – ключица;
6 – яремная выемка; 7 – рукоятка грудины; 8 – тело грудины; 9 – мечевидный отросток; 10 – клювовидный отросток лопатки

ключицы. Между суставами образуется **яремная ямка**. Яремная ямка – очень важный пластичный пункт, от которого вверх сростается шея с головой, а в стороны – плечевой пояс и руки. Большое пластическое значение имеют такие анатомические пункты, как яремная ямка, мечевидный отросток грудины; 7 шейных, 12 грудных позвонков, нижние края грудной клетки (реберные дуги). Особенно хорошо обрисовывается грудная клетка при вдохе. Объемы грудной клетки, лежащие по обе стороны – парные и симметричные.

Сверху, на грудную клетку, надеты кости плечевого пояса, состоящие из 2-х ключиц и 2-х лопаток.

Ключица – это трубчатая, длинная, парная кость, располагающаяся под первым ребром на передней поверхности грудной клетки, напоминающая своей формой букву «S». Функциональное значение ключицы заключается в том, что она выдвигает плечевой сустав наружу, держа его на расстоянии от грудной клетки. Это способствует возможности большого размаха верхних конечностей. У женщин ключицы меньше изогнуты, чем у мужчин. Ключицы вместе с грудиной образуют **надключичные ямки**. Так же ключицы абсолютно не покрыты мышцами, что имеет большое пластическое значение.

Лопатка – парная, треугольная, плоская кость, расположена на задней поверхности грудной клетки. Прилегает от 2-го до 8-го ребра. В своем строении имеет лопатчатую кость, которая делит лопатку на две части: надостную и подостную.

Наружные концы ключиц соединяются с акромиальными отростками лопаток. Плечевой пояс соединен со скелетом внутренним окончанием ключиц, образуя **грудно-ключичный сустав**. Лопатка свободно перемещается по задней поверхности грудной клетки. Такая конструкция плечевого пояса позволяет поднимать и опускать плечо, двигать им под разными углами. Плечевой сустав располагается на расстоянии от грудной клетки, поэтому, еще больше повышает диапазон движения рук. Сотрясения и удары при ручной работе смягчаются из-за незамкнутости костей плечевого сустава.

ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО АРТ-ДИЗАЙНУ НА ПРИКЛАДІ АРТ -ТЕКСТИЛЮ

На сьогоднішній день Арт-дизайн трактується як створення об'єкта дизайну з підкресленими художніми якостями в малих тиражах або одиничному екземплярі.

Особливість арт-дизайну полягає в тому, що зусилля дизайнера направлені, в першу чергу, на організацію художніх вражень, отриманих від образу об'єкта сприйняття.

Вироби позбавляються утилітарного значення (або зберігають його в малій мірі) і стають майже виключно декоративними, виставковими, тобто фактично проєктуються від емоції. У зв'язку з переходом до ринку «емоційних покупок» досвід створення творів арт-дизайну все ширше використовується в проєктуванні.

Існує поняття «Fiber Art» в сучасному мистецтві (в перекладі з англ. мови «Fiber» - волокно, «Art» - мистецтво). Тож якщо говорити о арт-текстилі можна виділити два напрямки. В першому напрямку, декоративний та креативний акцент арт-текстиля ставиться на тканині, що сформована незвичними волокнами та ткацькими переплетеннями. Новітні технології в текстилі ХХІ століття відкривають широкі можливості для дизайнерів в цьому напрямку.

У ХХ сторіччі відбувався інтенсивний розвиток науки і техніки, що і стало причиною появи безлічі революційних винаходів в текстильній галузі, інтегрованими в неї електронними мікросхемами і екологічними матеріалами.

Розробка нових матеріалів - галузь, в якій всюди у світі спостерігається стрімкий розвиток. Нові технології дозволяють багатосторонньо впливати не тільки на їх зовнішній вигляд, а і властивості тканин. Тканини перестають бути пов'язаним з їх призначенням.

В цілому у ХХ столітті розвиток мистецтва «fiber art» формувался під впливом ряду подій - одна з яких, відродження шпалерного ткацтва французьким художником Ж. Люрса (1930 - і рр..) У результаті виникли нові форми - арт об'єкт, інсталяція, енвайронмент. В даний час «fiber art», використовує та розвиває досягнення ХХ ст., и являється важливою частиною сучасного актуального мистецтва.

В іншому напрямку арт-текстиль це поєднання різних видів рукоділля та технік. Акцент в данному випадку переходить на фактуру та декоративні моменти отримані не в процесі ткання особливими волокнами, а шляхом збагатшення та декорування поверхні готової тканини. В першому випадку поверхня формується шляхом ткацьких технік, а в другому швейних та рукодільних. Ці техніки покликані змінити текстиль перейшовши з площини в об'єм.

Такий текстиль ще називають виконаним в крейзі техніці. Адже що означає «сазу» в перекладі - божевільний. Однак у цій техніці все робиться по розуму, правда без дотримання точних правил, пропорцій і геометрії. Дуже незвичайна творча техніка, в якій змішуються безліч швейних і вишивальних технік, передбачаються вільні форми, та удосталь застосування декоративної фурнітури.

Історія «божевільної» техніки починається з давніх часів, найперше зявившись вона асоціювалася з печворком. Крейзі печворк чи клаптеве шиття як таке з'явилося в Англії, звідки спочатку перекочувало в Новий Світ і поступово завоювало прихильників по всьому світу. Вважається, що крейзі печворк виник одночасно з традиційним, шоправда завдання у нього були зовсім інші. Звичайний печворк був способом економного використання дорогих тканин, тобто можливістю створювати цілком практичні і потрібні вироби з її залишків. Крейзі печворк служив для краси. Бути може саме тому він і отримав своє неоднозначну назву - божевільними вважали тих, хто зазря витрачав дорогий текстиль, не витягуючи з цього ніякої вигоди.

Сучасна крейзі техніка об'єднала в історії західні і східні традиції, перетворившись в особливий вид декоративно-прикладного мистецтва. Сьогодні дизайнери використовують цю техніку для виготовлення ексклюзивного текстилю для одягу та інтер'єру.

Ivanova A.A. Kharkiv State Academy of Design and Art

EMPATHY AS THE KEY STAGE OF TEACHING DESIGN THINKING

“Design can change the world - and not just make it pleasing to look at. Business belongs to the most influential institutions of today. We will make the planet better only if we combine these two ways of working” Jeanne Liedtka and Tim Ogilvi “Think Like a Designer” [2]

Design Thinking is a design methodology that provides a solution-based approach to solving problems. It's extremely useful in tackling complex problems that are ill-defined or unknown, by understanding the human needs involved, by re-framing the problem in human-centric ways, by creating many ideas in brainstorming sessions, and by adopting a hands-on approach in prototyping and testing. Understanding these five stages of Design Thinking will empower anyone to apply the Design Thinking methods in order to solve complex problems that occur around us — in our companies, in our countries, and even on the scale of our planet.

The first stage of the Design Thinking process is to gain an empathic understanding of the problem you are trying to solve. This involves consulting experts to find out more about the area of concern through observing, engaging and empathizing with people to understand their experiences and motivations, as well as immersing yourself in the physical environment so you can gain a deeper personal understanding of the issues involved. Empathy is crucial to a human-centered design process such as Design Thinking, and empathy allows design thinkers to set aside their own assumptions about the world in order to gain insight into users and their needs. [1]

Depending on time constraints, a substantial amount of information is gathered at this stage to use during the next stage and to develop the best possible understanding of the users, their needs, and the problems that underlie the development of that particular product. [4]

Design thinking is a creative emotional approach to the solution of any problem, an attempt to look at it through the eyes of another person: a client, a partner or simply a colleague. It began to be used in the US at the turn of the 20th and 21st centuries, and today you can hear about design thinking in those industries with which the word «design» is difficult to associate. The ability to see the needs of other people, flexibility, individual approach and in general everything that is called soft skills, in some years will be in demand even more. Ukrainian educational institutions practically do not teach this very skill. [3]

The heart of design thinking is that very first stage, empathy, that is understanding, acceptance, willingness to help.

The first stage involves the search for so-called «insights» («the essence of problematic situations»). There are many ideas, but innovators are able to filter what is happening, to look at the world with other eyes, not forgetting about the orientation towards a certain target audience. The result at this stage is achieved through both simple observation and through the experiences of other people. The main task of this stage is to understand the reasons why people act in this way, and not otherwise. Why they buy exactly from those manufacturers, why they insert in

the search line those words, what problems and tasks they are facing at this moment, what they feel and what they think. Understanding is the stage of gathering primary information, which after that still needs to be properly processed, classified and used to gain understanding. [5]

First, we must teach students to understand what is happening to another person. His actions, emotional state, needs. Students (most people) often listen, but do not hear. It is important to accurately perceive exactly the information that informs the interlocutor, do not think for him, do not distort his message in his head.

The second step is to learn to accept what we heard. Do not reject, do not contradict and in any case not ignore. To perceive what is said as a fact, without adding your own experience.

The third step is participation. The key question in design thinking is: «How can we help?» The difference between the problem and the task is very simple. The problem is what people complain about, and the task is what needs to be solved. When students understand how the problem turns into a task, they no longer feel that the solution is impossible. And they begin to act. [6]

The established contact with the interlocutor is an open door for an understanding of the direction of thoughts and values of a person. A pleasant, talkative conversation sometimes brings unexpected results, because the actions do not always coincide with the words.

Therefore, empathy is needed to guide your efforts in the right direction to solve the problem, to uncover the needs that people have and do not even guess about, to understand the person for whom you develop the solution and identify the emotions that govern this person. Students must be taught to watch out for people and their behavior in the context of their lives; to encourage communication. They should prepare thesis questions, but do not insist on strictly observing all points, let it be an informal interview; look, listen and hear. They should do it so that people would like to communicate with them, doing it openly and with pleasure. Nevertheless, they can also concentrate on what the interlocutor says, and not on his thoughts at the expense of his words. [7]

A map of empathy is what will help any member of the design team to get into the «skin» of the user and build the logic of their reasoning in the categories of user problems and needs. This method can always be used - both at the beginning of the project and in the middle of the workflow, if you need to shift the focus to the user.

A map of empathy is a tool that helps designers understand people to whom the product is addressed. When creating such a map, the designer / developer puts himself in the user's place. Maps of empathy can be used to test prototypes and during role-playing games necessary to better understand the needs of the audience.

How to create an empathy map

Divide the sheet into four sections: «says,» «thinks,» «feels,» and «does»

1. In the center draw your user, give him a name, briefly write about who he is or what he does.

2. Divide: let each member of the team write on his sticker one observation and paste it into the appropriate section.

3. Mark the controversial thoughts (questions, assumptions) and postpone them for later study or confirmation.

4. Together, discuss the observations and fill in the gaps.

However, creating such a map takes time (on average - 1 working week). In this case, the result (the map itself) does not represent an independent value (at least in the eyes of the customer), until the conclusions from the map are implemented. Despite it can have very good ideas and insights their descriptions, as a rule, are not enough to transfer them to work.

A real designer is always an empath. He is looking for a solution that will be most comfortable for a person in daily use. Doing projects that you understand is easy. If you are fond of rap, doing rapping for a rapper will be easy. However, if the customer trades on the financial exchange, you will have to get into his business, understand the processes and understand what he feels when communicating with people. [8]

References:

1. Brown, T. (2008). DELIVER ON A GREAT. Harvard Business Review, 85–92.
2. Jeanne Liedtka and Tim Ogilvi “Think Like a Designer” Design Thinking for Managers. – M.: Mann, Ivanov and Ferber, 2015. – 240 p
3. Kharkhurin, A.V. (2014) Creativity. 4in1: Four Criterion Construct of Creativity // Creativity Research Journal. Vol. 26 (3). P. 338—352.
4. Internet resource. Access mode: <https://www.interaction-design.org/literature/article/5-stages-in-the-design-thinking-process?ep=ux-ui>
5. Internet resource. Access mode: https://e-edu.by/index.php?option=com_content&view=article&id=1192&Itemid=1999
6. Internet resource. Access mode: https://mel.fm/dizayn/4037218-design_thinking
7. Internet resource. Access mode: <http://bydesign.platfor.ma/stages-of-dt>
8. Internet resource. Access mode: https://skillbox.ru/media/design/chto_takoe_dizayn_myshlenie/

ШРИФТОВИЙ ДИЗАЙН: ДО ПИТАННЯ ПРОБЛЕМ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Останнім часом все частіше починає підніматися питання переходу українського алфавіту на латинські знаки. Більшою частиною ця ситуація пов'язана в першу чергу з політичною ситуацією в країні — природне бажання виокремитися від культурного коду сусідської країни. Пропозиція міністра іноземних справ П. Клімкіна започаткувати дискусію щодо переходу українського алфавіту на латиницю, висловлена в березні 2018 року, стала ще одним каталізатором. Прихильники цієї ідеї запевняють, що латинські знаки української мови дозволять долучитися до цивілізованого світу Європи та світу, тобто нам, українцям, необхідно пристосуватися до інших країн, що користуються латинкою. Сьогодні в Україні існує кілька проектів переходу на латинку, які розглядаються як можливі стандарти для використання в міжнародному спілкуванні.



Рис. 1. Кириличні букви українського алфавіту (зверху) та зміни до їх графем, пропонувані В. Чебаником (знизу)

Насправді проблема не в латиниці чи кирилиці, а в мові. Навіть якщо писати українською іншими (латинськими) знаками, чи стане вона більш зрозумілою для іноземців? Звісно що ні. Здається, набагато розумніше буде повернути історичні форми деяких графем або розробити зовсім інші, що дасть українському алфавіту певної ідентифікації.

Сучасний український алфавіт, яким ми користуємося, насправді — не кирилиця, а «гражданка», і це різні речі, які не розуміє пересічний громадянин. «Гражданський» шрифт з'явився більш 300 років тому завдяки силовій реформі Петра I та різко зупинив історичний розвиток кирилиці. Є думка що латинка «красивіша» за кирилицю, проте мало хто розуміє, що формування латиниці практично ніщо не заважало впродовж багатьох століть.

Запропонований МОН України проект нової редакції українського правопису, розроблений на фундаменті української правописної традиції з урахуванням новітніх мовних явищ, що набувають поширення в різних сферах суспільного, наукового та культурного життя, стало нагодою для озвучування давньої ідеї відомого українського художника-графіка В. Чебаника щодо зміни графіки української мови на суто кириличну, допетровську (рис. 1).

Український графік Г. Нарбут ще на початку ХХ століття працював саме над формою графем українського шрифту, надихаючись кириличними рукописними та друкованими першоджерелами. Так, буква Н дійсно має історичну форму схожу на N, а З — як Z.

Зміни графем справді нададуть українській абетці унікальності та самоідентичності та виділять її споміж інших кириличних, латинських та інших писемностей. До тогож це збереже культурний код та фонетику, співучість мови. Проте цей процес необхідно проводити поступово і обачно, адже необовязково для досягнення мети переінакшувати багато літер або чітко наслідувати історичні форми, які тільки починали розвиватися свого часу — може виникнути небезпека втянутися у архаїку, що потягне за собою певні проблеми та питання. Наприклад, «стара» буква Я у друці буде давати темні «плями», а також невідомо, якою буде форма та траєкторія написання рядкової «я» від руки.

Українська абетка компактніша за російську, більш економічна як візуально, так й у друкованому вигляді. Наприклад, маємо чудову букву «і», переваги якої розуміє професіонал шрифтової справи. Досить цікаве дослідження частотності української мови зробив дизайнер шрифту Є. Садко у статті «Кирилиця та латинка в українській мові», де він також надав економічні переваги українських шрифтів над російськими [1].

Сучасні українські шрифтарі вже діють, поступово змінюючи яву про українську абетку шляхом змін графом кількох букв. В першу чергу це шрифти В. Чебаника, А. Шевченка, К. Ткаченка, Д. Растворцева та інших. Така робота «знизу» може бути досить дієвою, до того ж, вона не потребує спеціальних «дозволів». Можливо, в процесі змін з'являться зовсім нові варіації форм та пластики українських літер.

Література:

1. Кирилиця та латинка в українській мові [Електронний ресурс] / Веб-сайт шрифтового ресурсу «Rentafont» — 2018. — 14 серпня. — Режим доступу: <https://rentafont.com.ua/blog/kirilicya-ta-latinka-v-ukrayinskij-movi> (дата звернення : 15.08.2018). — Назва з екрана.

ПЕРЕВАГИ ЕЛЕКТРОННИХ ПІДРУЧНИКІВ ТА ЇХ РОЛЬ У СУЧАСНІЙ ОСВІТІ

У сучасному світі традиційні методи навчання поступаються місцем більш просунутим методам, здатним не тільки полегшити сприйняття матеріалу учням, а й прискорити передачу знань. У свою чергу інформаційні та телекомунікаційні технології все швидше і швидше поширюються в різні сфери діяльності людей, в тому числі і освітньої.

На сучасному етапі особливу роль в освітньому процесі відіграють електронні видання. Динамічно розвиваючись, вони збільшуються швидкими темпами у кількості, і стають кращими у якості. Електронні підручники містять у собі упорядкований звід знань з відповідної дисципліни, які здатні забезпечити учнів потрібними вміннями та навичками.

Незважаючи на той факт, що паперовий підручник більш звичний, а тому на даний момент більш зручний школярам для сприйняття, електронні підручники набувають з кожним роком все більшої популярності через свої набагато більші та широкі можливості.

Електронний підручник надає можливість швидко і точно знаходити потрібну інформацію з будь-якого необхідного запиту, використовувати в навчальному матеріалі не тільки ілюстрації, але також музику і відеоматеріали. Це багато в чому сприяє підвищенню якості навчання і набагато краще звичайного підручника утримує увагу учня, в повній мірі концентруючи його на навчальному процесі. Всім відомо, що величезну роль в сприйнятті інформації є зір, на нього припадає близько 90% засвоєної і одержуваної нами інформації. Звуковий спосіб сприйняття складає близько 9%, на інші органи чуття припадає лише 1%. Отже, електронний підручник є найбільш яким, зрозумілим способом отримання знань. А інтерактивна система самоперевірки у електронному підручнику дає можливість учневі у зручній формі оцінити рівень своїх знань, більш ґрунтовно підготуватися до контрольних тестів та іспитів.

З цього можна зробити висновок, що електронні підручники мають велику практичну цінність. Вони здатні не тільки надавати інформацію

різноманітними способами, але допомагають розвитку необхідних вмінь і навичок для самостійної роботи. Правильно створений електронний підручник може стати помічником в технологіях інформаційного навчання отримання знань, як для школярів так і для студентів. Він дозволяє зацікавити учня, утримати його увагу, допомогти наочно розібратися в предметі. В результаті поєднання інформаційних і комунікаційних технологій створюється нове середовище знань, в якому відкриваються нові можливості.

.. 2 . « », « » .

ХУДОЖНЄ СПРИЙНЯТТЯ ОБРАЗІВ У МАЙБУТНІХ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ДИЗАЙНЕРІВ НА ЗАНЯТТЯХ З ПЛАСТИЧНОЇ АНАТОМІЇ

У статті авторка намагається аналізувати роль пластичної анатомії як навчальної дисципліни у професійній підготовці майбутніх мультимедійних дизайнерів; визначає можливості наочно-дидактичних посібників з пластичної анатомії для розвитку художнього сприйняття образів у майбутніх мультимедійних дизайнерів.

На сучасному етапі інформаційного розвитку суспільства, коли важливе значення набувають вивчення і активне застосування цифрових і комп'ютерних технологій, часто відходить на другий план чуттєве пізнання і вивчення навколишнього світу через мистецтво, яке притаманно людині для формування моральних, етичних та естетичних якостей. Для майбутнього мультимедійного дизайнера дуже важливо бути художником, адже треба мислити образами, які дизайнер отримує із навколишньої дійсності. Мультимедійний дизайнер – це перш за все, людина, яка є в душі художником.

Майбутній мультимедійний дизайнер, створюючи свої образи, має навчитися передавати рух, міміку, мову, емоції, розбудити у глядача творчу фантазію, здатність домислювати. Щоб досягти великих висот у художньому сприйнятті образів і навчитися відтворювати їх засобами комп'ютерної графіки, потрібно пройти школу рисунку, живопису, а також засвоїти основи скульптурного ремесла. Велике значення для професійної підготовки майбутніх художників-дизайнерів має вивчення пластичної анатомії, а також роль наставника-викладача. Так, у Харківській державній академії дизайну і мистецтв на заняттях з пластичної анатомії під керівництвом професора кафедри «Скульптура» І.М. Наталухи, реалізується цілісна система навчання і виховання майбутніх мультимедійних дизайнерів, яка включає вивчення законів просторової побудови форми та об'єму; формування образно-пластичного способу мислення і, як результат, придбання студентами навичок, необхідних для творчої самореалізації художника-мультимедійного дизайнера.

Без вивчення пластичної анатомії, неможливо сформувати у майбутніх мультимедійних дизайнерів художнє сприйняття образів, адже потрібно мати уявлення про будову і форму кісток і м'язів. Знання анатомії збільшує спостережливість художника-мультимедійного дизайнера, його вміння по-

мічати індивідуальні особливості досліджуваної ним моделі. Відомо, що спостережливість є однією з особливостей, властивих художнику. Чарльз Дарвін писав: «... великі майстри живопису і скульптури – це дивовижно тонкі спостерігачі» [1, с. 700].

Пластична анатомія, за визначенням Е.В. Львової, вивчає зовнішні форми і будову тіла людини в нормі і під час рухів, зміни рельєфів його шкірних покров, анатомію органів в тому вигляді, в якому вона визначає зовнішній вигляд, положення тіла і його окремих частин [3, с. 8]. Термін пластична анатомія походить від грецького слова «plastike», що означає мистецтво вдосконалення, виразність і класичність рухів. Пластична анатомія є необхідною дисципліною в системі спеціальної мистецької освіти, яка викладається для того, щоб студенти могли опанувати емпіричним пізнанням форм, положень тіла (постави), рухів, і для наукового розуміння цих рухів, форм і постави людини і тварин. Вихідною точкою знань з пластичної анатомії є скелет. Потім до цих основних відомостей додаються ще відомості про м'язи, що рухають кістки, тоді художник зможе аналізувати крізь шкіру гру анатомічних утворень, виділяючи форми людини і тварини, їх рухи.

На заняттях з пластичної анатомії у майбутніх мультимедійних дизайнерів формується художнє сприйняття образів за допомогою наочно-дидактичних посібників відомих художників і анатомів. Так, посібник французького анатома М. Дюваля «Анатомія для художників» [2], демонструє прекрасні знання предмету і систематичність викладу. Метод синтезу М. Дюваля, покладений в основу системи навчання пластичної анатомії, підсилює розуміння механізмів рухів кінцівок, скелета, чим відрізняється від методу аналізу, який тільки пояснює анатомію по атласу.

У посібнику німецького анатома-художника В. Танка «Анатомія тварин для художників» [5], розглядаються загальні особливості всіх тварин. Число видів тварин величезне, тому автор описує в кожній групі лише найтипніше або важливе для художника, використовуючи «метод аналогії». Він застосовує і «метод порівняння»: зображення людини в положенні, характерному для чотирилапих. Автор також використовує порівняння скелета людини і тварин, руки людини з крилом птаха тощо.

Навчально-методичний посібник Л.Н. Храпунової та Т.О. Данилової «Основи пластичної анатомії людини» [6] знайомить студентів з об'ємною анатомічною побудовою чоловічої і жіночої статур в різних постанках і ракурсах, наочно виявляє просторові співвідношення великих масивів тіла, намічає закономірності опрацювання деталей, дає вичерпні відомості про окремі елементи пластичної анатомії (кістки, м'язи тощо) і показує методику об'ємної побудови.

Результати досліджень М.Ц. Рабиновича з пластичної анатомії цінні тим, що він володіє знаннями лікаря-анатома і художника. М.Ц. Рабинович на початку своєї викладацької діяльності повною мірою відчував роз'єднаність науки і мистецтва, поки поступово не засвоїв пластичну анатомію як єдину образотворчу дисципліну. У посібнику М.Ц. Рабиновича «Пластична анатомія людини, чотирилапих тварин і птахів та її застосування у рисунку» [4] широко представлені ілюстрації: анімалістичних анатомічних наскрізних

замальовок, зроблені «методом об'ємної анатомічної побудови фігур»; порівняльні замальовки особливостей грудної клітини людини, лева, коня, мавпи та ін. Висока професійна майстерність анатома і художника не обмежується зображенням тільки людини і тварин, він розглядає скелет птахів і земноводних. Результати досліджень М.Ц. Рабиновича в галузі об'ємно-анатомічної побудови, безумовно, розширюють підходи до проблеми підвищення якості підготовки майбутніх мультимедійних дизайнерів у портретному і анімалістичному жанрах.

Таким чином, на заняттях з пластичної анатомії майбутні мультимедійні дизайнери вивчають будову та пластику опорно-рухового апарату людини; пластичні особливості зовнішності; пропорції обличчя і голови; типи статури, типи конституції. На основі отриманих знань у майбутніх мультимедійних дизайнерів формується художнє сприйняття образів, що виявляється в умінні виконувати анатомічні замальовки черепа і голови, враховуючи пропорції. При цьому важливу роль для пошуку ефективних методів вивчення пластичної анатомії людини та тварин відіграють наочно-дидактичні посібники. Також великого значення набуває самостійна робота студентів, заснована на особистій зацікавленості.

Література:

1. Дарвин Ч. Выражение эмоций у человека и животных / Ч. Дарвин. – Т. 5. М., 1953. – 950 с.
2. Дюваль М. Анатомия для художников / М. Дюваль; Пер. с франц. – Москва: «Издательство В. Шевчук», 2001. – 359 с.
3. Львова Е.В. Пластическая анатомия: Учебное пособие / Е.В. Львова. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2016. – 115 с.
4. Рабинович М.Ц. Пластическая анатомия человека, четвероногих животных и птиц и её применение в рисунке. Учебник для художественных и художественно-промышленных училищ. Изд. 2-е, перераб. и доп. / М.Ц. Рабинович. – М., «Высшая школа», 1978. – 208 с.
5. Танк В. Анатомия животных для художников / В. Танк; Пер. с нем. Т. Седёлкиной. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель», 2004. – 156 с.
6. Храпунова Л.Н. Основы пластической анатомии человека: Учебное пособие / Л.Н. Храпунова, Т.А. Данилова. – Брест: БГТУ, 2002. – 139 с.

ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРІВ ШКОЛИ В КОНТЕКСТІ ІНКЛЮЗИВНОГО ПІДХОДУ

Порівняно недавно науковцями світової педагогіки та практики було введено термін «інклюзії». Незважаючи на те, що основні тенденції, пов'язані з навчанням дітей з інвалідністю та без неї в одних і тих же навчальних закладах, прийшли до нас з Європи і США, західні суспільства прийняли їх далеко не відразу. Процес активного руху до інклюзивного підходу в навчальних загалноосвітніх закладах почався після Другої світової війни, коли сильний вплив отримали ідеї гуманізму. В той же час в 1945 році була створена Організація Об'єднаних Націй (ООН), яка ініціювала декілька важливих моментів:

- зрівняння прав дітей з інвалідністю в освітній системі;
- створення можливостей для отримання дітьми якісної та доступної освіти.

Крім того, після Другої світової війни посилилися інтеграційні течії в політиці європейських держав та Сполучених Штатів. У цих країнах стали з'являтися громадські організації, метою яких стало усунення сегрегації інвалідів в будь-якому вигляді. Проте прийняття єдиної концепції навчання дітей з особливими потребами разом з іншими дітьми затягнулося аж до кінця ХХ століття. Наразі в країнах Дальнього зарубіжжя постійно ведеться розробка і впровадження пакету нормативних документів, які сприяють розширенню освітніх можливостей дітей-інвалідів.

Наприклад, в сучасній освітній політиці США і Європи отримали свій розвиток кілька підходів: 1) десеґрегація шкіл; 2) розширення доступу до освіти (widening participation); 3) інтеграція. Інтеграція означає приведення у відповідність потреб дітей з психічними та фізичними порушеннями з системою освіти, яка в цілому залишається незмінною:

- загальноосвітні школи не завжди пристосовані для дітей-інвалідів (причому учні з інвалідністю, відвідуючи школу, не обов'язково навчаються в тих же класах, що і всі інші діти);
- мейнстрімінг (mainstreaming). Мейнстрімінг відноситься до такої стратегії в освіті, коли учні з інвалідністю спілкуються з однолітками на святах, в різних дозвіллевих шкільних програмах, крім того, що вони відвідують класи загальноосвітньої школи. Такі заходи важливі, перш за все для того, щоб підвищити можливість соціальних контактів між дітьми з інвалідністю та звичайними дітьми;
- інклюзія (від англ. Inclusion - включення). Інклюзія - це найбільш сучасний термін, який тлумачиться наступним чином: це реформування дизайну шкіл і перепланування навчальних приміщень таким чином, щоб вони відповідали потребам всіх дітей без винятку. Це пов'язано з тим, що у США з 1875 по 1914 роки вводилася обов'язкова шкільна освіта, але були сформовані окремі класи для дітей, які вважалися розумово недорозвиненими, та класи для тих, кого вважали «невиправними за їх поведінку», глухих або фізичних інвалідів. Всі ці фактори вплинули на шкільну систему освіти та дизайну приміщень, в яких склалися принципи вимірювання і визначення індивідуальних відмінностей і потенціалу школярів.

Слід визначити кілька підходів у світовій практиці інклюзії. Існують країни, де інклюзивний підхід декларується і реалізується (Італія, Канада); де він декларується, але практично не використовується (Німеччина (близько 5% дітей з порушеннями в розвитку навчаються в загальних школах); Греція – країна, де на успішність особистості в соціумі впливають, крім освітніх чинників, ще багато інших. Останнім часом намітилася тенденція, коли у школах навчаються учні, які належать до різних культур, різних національностей, представляють сім'ї з різним соціально-економічним статусом, а також учнів з тими чи іншими психофізичними порушеннями розвитку. Така тенденція зумовлює потребу у вирішенні питань щодо інклюзивного підходу на практиці – для забезпечення позитивних результатів у навчанні для кожного

учня. Особливо важливими ці завдання стають для дітей з особливими потребами, яким потрібна додаткова підтримка у процесі засвоєння загальної навчальної програми. Інклюзивний підхід в формуванні дизайну школи, в даному випадку, повністю зможе вирішити ці завдання, адже внутрішній простір приміщень, де учням, не зважаючи на їх специфічні потреби, кожного дня впродовж усього навчального року зручно пересуватися, комфортно та безпечно – це забезпечує якість навчання. Крім того, професійно вирішене освітнє середовище передбачає певні пристосування в дизайні приміщень: наявність цифрового обладнання, допоміжних технологій та ін.

Виразним прикладом формування інтер'єрів школи на основі інклюзивного підходу є школа в м. Лондон. Для вирішення дизайнерських завдань дизайнер Гевін Хьюз використовує у своїй творчості принцип єдності візуальної організації об'єкта. Дизайнер створив інтер'єри в початковій школі м. Лондона, використовуючи палітри яскравих кольорів. Гевін Хьюз і його команда дизайнерів досліджували і повністю розробили простір школи, який можна у подальшому розвивати у відповідь на створення більш персоналізованого та інклюзивного підходу до навчання. Все це стало можливим завдяки співпраці із Департаментом у справах дітей, шкіл і сімей в рамках проекту «Космос для персоналізованого навчання», в окремих школах створюється ряд експериментальних просторів, кожен з яких відображає одну з вищезначених категорій - інтерпретацію школи під назвою «Персоналізоване навчання».

Слід зазначити, що одним з найважливіших також є принцип доступності у формуванні інтер'єрів даної загальноосвітньої школи, за допомогою якого автор проекту враховує компоненти просторової доступності, які можна поділити на чотири категорії:

- просторова орієнтація: умови орієнтації залежать від конфігурації архітектури, додаткових конструкцій тощо;
- інформаційний зв'язок: підтримка інформаційного зв'язку вирішується завдяки наявності допоміжних технологічних пристроїв, що забезпечують доступ, розуміння та участь в усіх видах діяльності учня;
- комфортне переміщення: ця категорія відноситься до умов руху вздовж вертикальних або горизонтальних маршрутів (незалежно від будь-кого, зручно, безпечно та вільно від бар'єрів);
- зручне використання можливостей внутрішнього простору та будь-якого шкільного обладнання: можливість приймати участь у всіх необхідних діях шкільного розкладу.

Кожний з компонентів забезпечує умови доступності для учнів школи та мінімізує їх обмеження.

Таким чином, на базі проведеного первинного дослідження виявлено високий ступінь готовності державних і освітніх організацій до практики інтеграції дітей-інвалідів у загальноосвітні школи, де проблема інклюзивного дизайну вже вирішена або його концепцію послідовно впроваджують на практиці. Розглянутий міжнародний досвід при значному різноманітті шляхів розвитку в області формування інклюзивного дизайну шкіл демонструє приклади успішних практик його запровадження, в перспективі – для нашої країни.

Список використаної літератури:

1. Безмоздин Л.Н. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / Текст.: М. «Стройиздат», 1990.
2. Універсальний дизайн в освіті: посібник / Під заг. ред. Софій Н. З., – К.: ТОВ «Видавничий дім «Плеяди», 2015. 76 с.
3. Фрадкин Ф.А. Школа в системе социализирующих факторов // Педагогика. 1995. №2 - С.23-26.

ЕКОДИЗАЙН ЯК ВІДГУК НА СОЦІОЛОГІЧНІ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ

Проблема. Розвиток цивілізації привносить в наше життя безліч зручностей, таких як гаряча кава вранці, світло і тепло в будинках, без яких ми вже не уявляємо наші будні. Людина отримує все більше можливостей розвиватися розумово, фізично і духовно. Суспільство вибудовує навколишнє середовище, відповідно до своїх потреб і адаптується до нього.

Як розвиток цивілізації впливає на природу? І як природа впливає на людину?

Ці питання набули масштабу світового характеру і тепер є актуальними практично в кожній сфері життя.

З одного боку розвиток цивілізації, суспільний прогрес стимулювали якісно новий стрибок у пізнанні природи, суспільства, самої людини. А з іншого - виявилися всі ті згубні наслідки, які несе цивілізація. На сьогоднішній день існує проблема значних витрат при впровадженні нових технологій, які хоча і сприяють прогресу, але порушують оптимальний баланс взаємодії людини з природою.

Таке протиріччя слугувало стимулом для виникнення і розвитку екологічної психології. Вона розглядає проблеми, пов'язані із взаємодією людини з навколишньою природою і загрози екологічної катастрофи. Її мета - гармонізація людини і природи.

Досягнення гармонізації починається з індивідуумів, з рівня свідомості людини, його поведінки, з того як вона реалізує свої матеріальні і духовні потреби у ході своєї жзнедеятельності.

Екологічна поведінка - це сукупність конкретних дій і вчинків людей, безпосередньо або опосередковано пов'язаних з впливом на природне оточення, використанням природних ресурсів. Екологічне поведінка людини визначається особливостями його екологічної свідомості та основними практичними вміннями в області природокористування». [1]

Визначальну роль у формуванні поведінки відіграє культура. Вона надає можливості дії і, крім того, визначає умови для дії; вона позначає цілі, які можуть бути досягнуті певними засобами, встановлює межі для правильного, можливого, а також відхилень у поведінці.

Що може виховати екологічно-орієнтовану культуру суспільства?

Ековиховання в рамках освітньої програми.

Організація конференцій на тему дбайливого ставлення до природи.

Введення законів, жорстко контролюють вплив людської діяльності на навколишнє середовище.

Екологічна спрямованість в дизайні, яка може виражатися в архітектурі, ландшафтному дизайні, промисловому, графічному і т. п.

Який вплив екодизайн надає на свідомість людей?

Одні з найважливіших функцій екологічного дизайну, які роблять акцент на соціокультурної сутності і відповідальності дизайну:

Творча функція визначена тим, що дизайнерське проектування - з'єднання в цілісній структурі і гармонійній формі всіх суспільно необхідних властивостей проєктованого об'єкта.

Інформаційна функція (спосіб передачі впорядкованої інформації) сприяє виявленню соціально-культурного сенсу речі, орієнтованого на ціннісні ідеали певних груп споживачів і відображає тенденції розвитку стилю

Аксіологічна (ціннісно-орієнтаційна) актуалізує проблеми співіснування людини і природи, показує цінності сьогодення і орієнтири майбутнього. Виховна функція означає корекцію вже існуючих і формування нових соціальних переваг, активної життєвої позиції на основі досвіду поколінь.

Соціально-економічна функція екологічного дизайну визначає особливі вимоги до ефективності і економічності технологій виготовлення дизайн-продуктів, їх експлуатації і утилізації.

Пріродосохранная функція, яку забезпечують енергозберігаючі технології, утилізація та вторинне використання матеріалів, зниження енерго- і матеріалоємності виробництва, його негативного впливу на природу. Прикладом реалізації цієї функції стало все більш популярне зелене будівництво, при якому вплив будівель на навколишнє середовище мінімальний.

Прогностична (моделює майбутнє) функція. Екологічний дизайн відкриває нові горизонти, формує моду на речі і ставлення до них, стиль споживання, спосіб життя, стильові тенденції та тренди. [2]

Висновок. Звичайно свідомість людей, а разом з тим і наші звички, навички, традиції, потреби, будуть змінюватися. І екодизайн грає в цьому процесі одну з ключових ролей. Точно так само як правдива фраза: «ми є те, що ми їмо», предметний світ навколо нас формує характер наших думок і поведінки.

Відносно тенденцій в розвитку і спрямованості дизайну, екологічно спрямований дизайн тільки набирає обертів і це дійсно напрямок майбутнього. Але також, виходячи з вище описаного фактора психологічної завантаженості міста, має місце бути і робота над інтеграцією і класифікацією інформації, потреб і різних сфер нашого життя.

А також бути ефективніше. Ефективність - ті навички і знання, які дозволяють нам використовувати можливості. Ми відкрили для себе можливості, але не можемо поки їх реалізувати, через відсутність досвіду .. Можливості є завжди, але суб'єкт може не помічати їх. Можливості залишаються завжди потенційно відкритими.

Джерела:

1. http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=ARD&P21DBN=ARD&Z21ID=&Image_file_name=DOC/2006/06pomerkp.

- zip&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1
2. <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=10542>
 3. https://studme.com.ua/156602124157/ekologiya/ekologicheskoe_soznanie.htm

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК МЕТОД ДИЗАЙНУ

Найбільш перспективною парадигмою на сьогоднішній день можна вважати інтеграцію різних напрямків і створення гібридних інтелектуальних систем. Причому мова в даному випадку йде не про механічне об'єднання різнорідних структур, а про створення нового синергетичного штучного інтелекту, який повинен забезпечити передумови для виникнення нових інтелектуальних організацій. З'єднання в рамках таких систем різних методів і моделей, їх взаємодоповнюваність приведе до збільшення ефективності та зменшення недоліків окремих методів.

Одним з найбільш яскравих прикладів такого роду інтеграції є м'які інтелектуальні системи. Системи, побудовані на основі формули «м'яких обчислень». Сам термін, а також і формула «м'які обчислення», зобов'язані своєю появою Л. Заде. Основними заставами формули «м'яких обчислень», за визначенням Л. Заде, є нечіткі множини, нейронні мережі і генетичні алгоритми.

Ще один напрямок який займається проблематикою створення і використання інтегрованих інтелектуальних систем, є «обчислювальний інтелект» (Computational Intelligence). Так само, як і в «м'яких обчисленнях», основою «обчислювального інтелекту» є триумвірат: нечіткі множини, нейронні мережі і еволюційні обчислення. Свідченням міжнародного визнання цього наукового напрямку стало проведення в 1994 р Всесвітнього конгресу з обчислювального інтелекту під егідою IEEE (Institute of Electrical and Electronics Engineers). В рамках цього конгресу було проведено три наукові конференції, що стали згодом традиційними: з нейронних мереж, нечітких систем та еволюційних обчислень.

Основу обчислювального інтелекту становить тріада «нечіткі системи - нейронні мережі - еволюційні обчислення (генетичні алгоритми)». Кожна ланка цієї тріади є самостійним напрямком досліджень, об'єднаних загальною метою створення ефективних інтелектуальних систем.

Можна виділити наступні основні аспекти застосування кожного з цих методів. Так, для нечітких множин основною областю застосування є завдання уявлення та обробки знань, вони також використовуються для управління невизначеністю.

Нейронні мережі мають здатність до самонавчання і активно використовуються для вирішення таких завдань штучного інтелекту, як класифікація і розпізнавання образів. Отже нейронні мережі дозволяють вирішувати питання апроксимації функцій з нелінійними ландшафтом та з успіхом застосовувати при вирішенні завдань прогнозування поведінки у фінансовій, економічній і соціальній сфері.

Еволюційні і генетичні алгоритми, в свою чергу, успішно застосовуються для вирішення завдань структурної та параметричної оптимізації, що виникають в ході управління і проектування складних інтелектуальних систем, а також для прийняття рішень в умовах нечіткої або неповної інформації.

В той же час, в процесі становлення і розвитку кожного з цих напрямків ставала очевидною наявність глибоких взаємозв'язків, взаємозалежності між ними. Вивчення цих взаємозалежностей, їх вплив на кінцевий результат і в підсумку їх практичне застосування і є найголовнішим завданням обчислювального інтелекту.

Виявилось, що з'єднання в єдине ціле різнорідних, на перший погляд складових дає синергетичний (нелінійний) ефект, який не тільки перевершує очікуваний ефект, але і дозволяє багато в чому компенсувати мінуси, характерні для кожного методу окремо.

М'які обчислення довели свою ефективність, як при вирішенні важко формалізованих завдань штучного інтелекту (розпізнавання образів, кластеризація, асоціативний пошук), так і при вирішенні трудомістких завдань оптимізації та апроксимації. До переваг м'яких обчислень відносяться здатність до навчання, паралелізм і відмовостійкість. Еволюціонування алгоритмів, що включають генетичні алгоритми, генетичне програмування, еволюційні стратегії і еволюційне програмування, також представляють собою перспективний і динамічно розвиваючийся напрямок інтелектуальної обробки даних, пов'язаний з вирішенням завдань пошуку і оптимізації. Загально визнаною є можливість побудови гібридних інтелектуальних систем на основі комбінування парадигм нейромереж і еволюційних алгоритмів.

Наприклад, проблеми оптимізації архітектури нейромереж для вирішення конкретного завдання, а також значні обчислювальні витрати, досвід та інтуїція дослідника, необхідні для навчання нейромережі, залишаються чинниками, стримуючими їх масове застосування в якості нових комп'ютерних технологій. Теорія еволюції розширює сферу застосування класичних методів штучного інтелекту, заснованих на комбінаторно-логічних алгоритмах обробки символічної інформації.

Висновок. Видатний французький архітектор Ле Корбюзьє писав: «Природа - дійсно математика. Шедеври мистецтва співзвучні природі, виражають її закони, живляться нею. А звідси твір мистецтва є теж математика, і вчений цілком може застосувати до твору мистецтва її жорстокі умовиводи і неблаганні формули ». Так як основні методи проектування - це складні алгоритми, включаючи в себе, безліч розділів вищої математики. Немає нічого простішого ніж вести обчислення і проектування за допомогою ШІ, яка була створена на принципах роботи складних алгоритмів для точного і якісного проектування з безліччю варіантів і докладним описом характеристик проекту.

Література:

1. Вергунов С. Современные тенденции и перспективы развития CAD/CAM/CAE-систем [Текст]. Часть 1. Тенденции/С. В. Вергунов, Н. С. Вергунова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. —А». : ХДАДМ, 2011,—№2. —С. 8-11.

2. Форд М. Роботы наступают: Развитие технологий и будущее без работы /Мартин Форд ; Пер. с англ. — М. : Альпина нон-фикшн, 2016. — 430 с.
3. Мартин Б., Ханнингтон Б. Универсальные методы дизайна. - СПб.: Питер, 2014. — 208 с.
4. Васина Е. В., Дудник М. Г., Искусственный интеллект в дизайне: риски, возможности, перспективы [Текст]. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. —А». : ХДАДМ, 2017,—№1. —С. 5—9.
5. Емельянов В. В., Курейчик В. В., Курейчик В. М. Теория и практика эволюционно-го моделирования [Текст]. М.: Физматлит; 2003. — 431 с.
6. Подураев Ю.В.Основы мехатроники: Учебное пособие [Текст]. - М.: МГТУ "СТАНКИНМ, 2000 —80 с.
7. Венда В. Ф. Системы гибридного интеллекта. Эволюция, психология, информатика [Текст]. М.: Машиностроение, 1990. — 176 с.
8. Востром Н. Искусственный интеллект. Этаны. Угрозы. Стратегии [Текст] /Ник Востром; пер. с англ. С. Филина. — М. : Манн, Иванов и Фердер, 2016. — 496 с.
9. Павлов, А. Н., Соколов, Б. В. П12 Принятие решений в условиях нечеткой информации: учеб. Пособие [Текст]. / А. Н. Павлов, Б. В. Соколов; ГУАП – СПб., 2006 — 72 с.
- 10.Шампандар, Алекс Дж. Искусственный интеллект в компьютерных играх: как обучить виртуальные персонажи реагировать на внешние воздействия [Текст].: Пер. с англ. — М. : ООО "И.Д. Вильямс". 2007. — 768 с.
- 11.Шваб К. Четвертая промышленная революция [Текст]. / К. Шваб — «Эксмо», (Top Business Awards), 2016. — 138с.

НЕОКЛАСИКА У ЛІВАНЬСЬКОМУ ДИЗАЙНІ ЖИТЛОВОГО ІНТЕРЕСУ

Неокласичний підхід до проектування житлового середовища поширюється приблизно від кінця ХХ ст. і зберігає свою актуальність і в сучасній дизайнерській практиці. Майже два десятиліття воєнних конфліктів, втрата значної частини історичної архітектурної спадщини і, найголовніше – втрата відчуття стабільності, вкоріненості, призвели до романтизації минулщини. Поступове зростання економіки та розвиток ринку архітектурно-дизайнерських послуг уможливили реалізацію різноманітних версій історичних стилів.

Одним із напрямів неокласики орієнтований на відтворення традиційного т.зв. «ліванського будинку», що сформувався к середині ХІХ ст. і набув поширення в останній третині ХІХ – початку ХХ ст. Популяризації зазначеного типу житлового будинку сприяла діяльність представниці старої та поважної бейрутської династії Івон Кокрейн. Леді Кокрейн тривалий час скуповувала старі будинки у Бейруті, які відповідають поняттю «ліванський дім» за планувальною схемою та архітектурою. Саме це дозволило зберегти цю спадщину у період стрімкого будівництва багатоповерхівок та торгових центрів, адже будинки не продаються, а лише здаються в оренду за умов проведення косметичних (або реставраційних) робіт. Завдяки цьому та її діяльності як голови товариства зі збереження пам'яток архітектури, і сьогодні у Бейруті є цілий квартал Джеммайза, де можна бачити особняки ХІХ – початку ХХ ст.

Підтримує рух за збереження традиційної спадщини й архітекторка Ан-набель Карім Кассар, яка придбала особняк Бейт Таразі в Джеммайза. За

допомогою недержавних фондів за збереження Бейрутської спадщини вона у травні 2017 р. організувала серію заходів із залучення громадськості, які привернули увагу до важкого становища архітектурної спадщини Бейруту в умовах нестримної реконструкції. Спільні заходи включали публічні обговорення, інтервенції та інсталяції на місцях, шкільні семінари, екскурсії, концерти, фільми та вуличні ярмарки. У численних акціях узяли участь тисячі мешканців країни, громадських діячів та діячів культури із загальною метою захищати ліванську культурну спадщину.

Зрештою, традиційний будинок отримав привабливий імідж у країні і останнім часом спостерігається поштовплення на ринку такого типу житла. Архітектурно-пластична заданість таких об'єктів, де «ліванське вікно» на усю стіну є основною фокусною точкою, а головний зал розділений на три частини трифорієм, накладає відбиток на принципи організації предметно-просторового середовища. Трьохчасткова структура зазвичай інтерпретується як дві комунікативні та одна обідня (або прохідна) зони. Комунікаційні зони утворюються широкими диванами, великими м'якими кріслами, розставленими навколо низького столику. Сучасне осмислення традиційного інтер'єру передбачає влаштування місць індивідуального відпочинку: розкладне крісло-кушетка поруч із консоллю з виставкою предметів, окремі крісла біля вікна з комодами та настільними лампами.

Стіни та стеля у таких будинках штукатуряться; панують білі, або з незначною домішкою кольору фарби, що підкреслює насиченість простору світлом та повітрям. Незалежно від масштабу салону та предметної насиченості, зберігається принцип симетрії як у розташуванні меблів, так і в тонально-колеристичній організації. У разі задовільного стану збереження плафонного розпису (або інших варіантів художньо-пластичного рішення стелі), його композиція в основних рисах повторюється в орнаментиці покриття підлоги. Наявність фонтану у середині приміщення визначає розвиток композиції приміщення та його ритмічної організації. Його традиційна октагональна форма, характер і колір мозаїчного декору знаходять продовження у предметному облаштуванні кімнати. Композиційна будова фонтану, що утворює вертикальну вісь, перетворює його на головний фокусний об'єкт інтер'єру.

Яскравими прикладами зазначених інтер'єрних рішень є реалізовані проекти таких дизайнерів, як Мей Даук, Карім Кассар Анабель, Марії Усеймі, Шакіб Рішані; будинки Кароль Шукейр, Раї Рафаель, Камаль Музавак та модельєра Рабіх Кайруз, Мішеля Шаррієра та Джозефа Ачкара.

Принципи організації житлового середовища у «ліванських будинках» простежуються і в проектуванні інтер'єру в сучасних будівлях. Такому перенесенню сприяє прагнення архітекторів відтворити сучасною архітектурною мовою кращі аспекти ліванського житла, а саме великі аркові вікна, тераси та балкони, наповненість інтер'єрів світлом та повітрям. За приклад правлять об'єкти Сімони Косремелі: будинок Наді Бустані, вілла Audi / Сміт Хаус, будинок Халіл Фаттал.

Іншим проявом зазначеної тенденції можна вважати тяжіння до відтворення історичних стилів. Серед найбільш затребуваних – інтер'єри у класицистичному, бароковому, мавританському стилях. Такі представники

неоісторизму, як Серж Брунст, Фредерік Мешіш, Жозеф Карам, використовуючи декоративні колони, кесони, фризи, пілястри, молдинги та інші елементи історичних архітектурних стилів формують образ певної доби. «Історичні» інтер'єри моделюються як в умовах авторського архітектурного проекту, так і бетонної багатоповерхівки. У проектуванні використовуються прийоми стилізації та цитування певних фрагментів збережених пам'яток того чи іншого стилю.

Важливою складовою проектних рішень у зазначеному напрямі є предметне середовище, яке формується антикварними меблями та їхніми сучасними стилізаціями, предметами мистецтва. Композиційним центром кожної локації стає антикварна річ (мармурова скульптура, старовинне бюро, порцелянова ваза тощо), навколо якої сгруповані дивани, напівкушетки, крісла тощо. Сценарії освітлення передбачають розподіл на локальне та загальне світло, з виділенням візуальних домінант (кришталевих підвісів, оригінальних світильників з кольорового скла тощо). Використання ремісничких виробів не тільки уможливило реалізацію поставлених завдань, а й сприяє збереженню автентичних ремісничих технік.

... , 3 , . « » ,
: . , ..

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ІНТЕР'ЄРІВ ДЛЯ ДІТЕЙ

Проблема організації середовища дитячого простору в останні роки набула особливої актуальності. Мета даної статті - розробка рекомендацій до організації середовища в дитячих інтер'єрах. Пошук нових ідей, вироблення нових підходів взаємодії з архітектурою, візуального виправлення недоліків застарілої типової архітектури – усе це є сьогодні дуже актуальним.

Дитяче середовище має бути мобільним і багатофункціональним, володіти необхідними для дітей навчальними та освітніми функціями, бути комфортним та відповідати сучасним естетичним параметрам.

Основні акценти повинні ставитися на «дизайнерські» засоби: вирішення предметного наповнення та освітлення, носіїв інформації та візуальної ідентифікації.

Кольорове рішення інтер'єрів повинно бути орієнтоване на дитяче сприйняття. Найбільш переважна - зміна колірної гами в приміщеннях з різною функцією.

Дошкільне дитинство - час первинної соціалізації дітей, формування стійких стереотипів соматичної та психічної організації.

Спостереження і практичний досвід показують, що становлення специфічної діяльності дитини (ігрової, пізнавальної, образотворчої та ін.), його розвиток, оптимізуються при включенні в освітній процес кольоротерапії, як елемента психогігієнічної та психокорекційної роботи.

Дитина і колір - речі взаємопов'язані. Адже діти, за своєю природою, більш сприйнятливі до розмаїття нашого світу, саме тому діти особливо гостро потребують виявленню кольорів у середовищі.

Всі елементи інтер'єру в рамках одного простору, включаючи меблі, фіранки, стіни, підлогу, стелі, повинні органічно поєднуватися за кольором і дизайном. І разом з тим, має передбачатися взаємозамінність окремих елементів в рамках різних вікових груп.

Включення монументально-декоративного і станкового мистецтва можливі, але вони повинні підкорятися загальному образному строю і бути не занадто нав'язливими. Середовище інтер'єру повинно володіти значними можливостями для трансформації.

Оформлення інтер'єру має відповідати сучасним естетичним вимогам. Це відноситься до вікон, дверей, меблів та архітектурних елементів інтер'єру.

У декоруванні інтер'єру дитячої, рекомендується використовувати натуральні та екологічно чисті матеріали. Тема екологічності та енергоощадження є лейтмотивом архітектурного проектування за кордоном останніх років. Зараз ринок пропонує безліч нових матеріалів, використання яких, могло б скоротити витрати на експлуатацію.

Отже:

У процесі аналізу були виділені найбільш важливі аспекти, які повинні враховуватися при проектуванні дитячого інтер'єру:

1. Стилiстична і колористична єдність.

За кожним вдалим рішенням інтер'єру стоять прості засоби.

По-перше, збалансоване кольорове рішення з обмеженою кількістю кольорів. Для фонових поверхонь оптимально обирати 2-3 основних відтінка.

По-друге, не треба боятися функціональних елементів. Функціональні матеріали та компоненти неминучі в інтер'єрі. Там, де потрібно сховати комунікації на стелі, краще всього використовувати розбірний варіант. Стеля «грильято», наприклад, зручний варіант, коли треба організувати кондиціонування і вентиляцію, крім того, в інтер'єрі він виглядає досить нейтрально, тому що утворює єдину безшовну поверхню. Однак застосування такої стелі неминуче спричинить за собою більш мінімалістичне рішення меблів та інших компонентів інтер'єру.

По-третє, повинно бути присутнє єдине стилістичне рішення, засноване на обмеженому наборі форм і єдиному принципі формоутворення.

2. «Сценарний» підхід до проектування.

При проектуванні кожної конкретної зони, в першу чергу, повинні враховуватися «сценарії»: функціональні процеси, заходи, можливі поведінкові моделі, властиві дорослим і дітям в цьому просторі.

Важливо, щоб щоденні, нудні дії набували сюжетну осмисленість і підпорядковувалися якомусь художньому образу.

Саме на основі цього і необхідно розробляти складові художнього образу. Це має на увазі комплексний підхід, який також повинен враховувати варіативність.

3. Художній образ через стилізацію, асоціативну інтерпретацію.

Основою створення інтер'єру повинен бути художній образ, орієнтований на дитяче сприйняття. Даний підхід зовсім не означає введення в інтер'єр, скажімо, буквальних зображень представників тваринного світу або нав'язливих елементів агітації з радянського минулого.

Мабуть, немає області проектування, де був би так важливий принцип «не нашкодь», тому головною якістю інтер'єру, при всій його образності, повинна залишатися ненав'язливість і врівноваженість.

Однак, згідно з вимогами естетичної виразності, навчальним та виховним функціям, дуже важливо зробити простір не банальним, що відрізняється від середовища казенних «дорослих» установ.

Саме непряме, умовне зображення природного середовища або об'єктів, створених працею людини, дозволяють розвинути фантазію дитини, стимулювати творчу діяльність.

Стилізоване зображення набуває якості монументальності. Тема рослинного світу може бути виражена у вигляді простих геометричних форм, що заповнюють всю площину стіни, підлоги або стелі. Така композиція, в силу своєї умовності, буде вдало взаємодіяти з архітектурним середовищем. Абстрактні форми, ритми, композиції, можуть бути з успіхом використані в оформленні площин стін, стель, предметів меблів і устаткування. Крім того, стилізація дозволяє найбільш вдало вписати художньо образні аспекти в архітектурне середовище. Стилізовані, спрощені форми, згідно з думкою психологів, набувають якості монументальності, набувають велику естетичну цінність, сприяють формуванню єдності всіх просторів в архітектурному ансамблі.

4. Предметне наповнення, що взаємодіє з архітектурним середовищем.

Предметне наповнення - один з найважливіших компонентів інтер'єру дитячого закладу. У багатьох випадках, саме воно здебільшого і формує поведінкові моделі, функції та образ простору. Дуже важливо при формуванні інтер'єру знайти необхідні засоби взаємодії предметного наповнення та архітектури.

5. Поліфункціональність і елементи трансформації в інтер'єрі.

Дана тема «зміни простору» дуже перспективна. Вона дозволить не тільки значно заощадити площу, але дозволить суттєво підвищити ефективність навчальних і розвивальних програм і навіть привнести ряд нових, які не реалізуються в даний час. Повинна бути розроблена можливість поділу спільного простору на кілька різних за площею і місткістю зон. Це може відбуватися за допомогою легких ширм, відкотних секцій або перегородок. Таким чином, можна задовольнити потребу в самоті та «пасивному спогляданні», так необхідну для деяких дітей.

РОЗВИТОК ІНКЛЮЗИВНОЇ ВИЩОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

В умовах сьогодення однією з пріоритетних умов на всіх рівнях є інклюзивна освіта тих, хто навчається. Особливої актуальності набуває це питання для студентів, які мотивовані на навчання у закладах вищої освіти, однак поруч з цим мають відповідні обмеження у засвоєнні загальних програм, які розраховані на студентів всіх рівнів.

Останнім часом помітні позитивні зрушення щодо впровадження інтегрованого навчання у вищих навчальних закладах України. Із року в рік збільшувалася кількість студентів з інвалідністю в університеті: з 384 осіб у 1999/2000 навчальному році до 1 833 осіб у 2006/2007. Водночас збільшилася кількість студентів з інвалідністю і в інших ВНЗ України, яка досягла на початок 2006 р. 9,1 тис. для ВНЗ I–IV рівнів акредитації, з них 3,5 тис. навчались у ВНЗ III–IV рівнів акредитації. [2] Однак комплексний процес забезпечення рівноправного та повноцінного доступу до якісної освіти студентам з особливими потребами в умовах ВНЗ багато в чому залежить від оптимальної організації процесу їх навчальної та позанавчальної діяльності, а саме створенні інклюзивного середовища, яке направлене на успішну адаптацію студентів з обмеженими можливостями.

На жаль, інтегрована форма навчання студентів упроваджується лише в окремих навчальних закладах. На думку багатьох дослідників (В.Бондаря В.Засенка, С. Литовченко, Т. Сак та ін.) сучасна вітчизняна системи вищої освіти недостатньо готова до інклюзії студентів з особливими потребами, причиною такого стану є наявність в даній сфері багатьох проблем: нажалі не в усіх ВНЗ України запроваджено спеціально адаптовані навчальні програми, індивідуальні навчальні плани, а також дистанційні навчальні програми; лише незначна кількість навчальних закладів має відповідно розвинену інфраструктуру щодо індивідуальних потреб відповідної категорії студентів; недостатня компетенція викладачів щодо особливостей роботи з студентами, які мають обмежені можливості здоров'я.

До останнього часу не вирішено проблему саме практичного впровадження інклюзивного навчання в інтегрованому закладі вищої освіти. Тому, ця проблема залишається актуальною і потребує глибокого вивчення. Ефективність діяльності інклюзивного ВНЗ характеризується певними показниками (напрямами): організація навчального процесу, навчально-методичне забезпечення, фінансове забезпечення, матеріально-технічне забезпечення, кадрове забезпечення. При формуванні інклюзивного освітнього середовища у вищому навчальному закладі необхідно забезпечити архітектурну доступність внутрішніх приміщень, гуртожитків, спортивних і культурних споруд. Кадрове забезпечення також потребує оновлення, перекваліфікації та підвищення кваліфікації, оскільки підготовка тьюторів, консультантів, асистентів; включення модуля з інклюзивної освіти в програми курсів підвищення кваліфікації викладачів вузів виступає концептуальним компонентом.

Яскравим прикладом є Хмельницький інститут соціальних технологій (ХІСТ), який, опираючись на 10-річний досвід реабілітаційного супроводу навчання студентів з особливими потребами і створену відповідну матеріально-технічну базу одним з перших серед ВНЗ України здійснює впровадження інклюзивного навчання.. У розбудові інклюзивного освітнього простору бере участь весь колектив закладу, включаючи науково-педагогічний склад, адміністративний і допоміжний персонал та студентів. Проведення заходів з формування та підвищення інклюзивної компетентності членів колективу, надання послуг студентам з особливими потребами та організацію

взаємодії закладів освіти із соціальною інфраструктурою м. Хмельницького координує Центр інклюзивного навчання. [3]

Однак системне запровадження практики інклюзивної освіти в Україні відбувається досить повільно і нерівномірно. Відчувається нестача саме практичного досвіду створення спеціальних умов, які забезпечать отримання вищої професійної освіти особами з обмеженими можливостями. Таким чином, подальшої розробки потребують шляхи реалізації інклюзивної освіти у вищих навчальних закладах України, а саме: формування інклюзивної компетентності викладацького колективу; концентрація зусиль на створенні та підтримці волонтерського руху в наданні соціальних послуг студентам з особливими потребами; вдосконалення роботи з абітурієнтами з особливими потребами; налагодження зв'язків різнорівневих закладів освіти для створення безперервності навчального процесу та встановлення активної взаємодії з батьками, молодіжними громадськими організаціями з метою соціалізації та адаптації студентів з особливими потребами.

Література:

1. Конституція України: офіційне видання: [прийнято на п'ятій сесії Верховної Ради України 28 червня 1996 р. / [відп. за вип. С. Йовна]. – К., 1996. – 12 с.
2. Міщишин І., Міщишин О. Проблема налагодження педагогічної взаємодії з неповносправними студентами // Вісник Львівського університету 2005. вип.25.Ч.2, С. 232-240.
3. Чайковський М. Досвід впровадження інклюзивного навчання в університеті «Україна» // Збірник наукових праць Хмельницького інституту соціальних технологій університету «Україна». – 2010. -№2 – С.8-11.

РОЗВИТОК СИНАГОГАЛЬНОЇ ДЕКОРАЦІЇ В ЗЕМЛІ ІЗРАЇЛЮ НА МЕЖІ ХІХ – ХХ СТ.

Традиція східноєвропейського синагогального малярства існувала впродовж більше чотирьох століть. Вона зародилася на теренах Речі Посполитої у другій половині XVI ст., досягла розквіту у XVIII ст. й, набувши поширення в усій Центрально-Східній Європі – від Дніпра до Рейну, від Балтики до Дунаю, – проіснувала аж до часів Голокосту. На межі ХІХ–ХХ ст. у ході репатріації євреїв у Палестину, еміграції до Америки вона була перенесена в інші частини світу.

Нині важко собі уявити масштаби й форми цього художнього явища, що було невід'ємною частиною культури східноєвропейського єврейства – їдишкайту. Його багатий духовний зміст, поєднання віри та літургії, містицизму й фольклору, а також європейського мистецького досвіду надають цьому явищу особливого значення. Мистецтво розпису синагог стало яскравою та самобутньою формою візуалізації єврейської картини світу. Дивовижний світ символів, картин біблійної минувшини й месіанського майбутнього огортав синагогу єдиним живописним покривом, перетворював її

на зримий єврейський космос, де все було святим і глибоко символічним. У розписах перепліталися біблійні сюжети й месіанські мотиви, різноманітні геральдичні форми й зразки реалістичного живопису, символіка та декор. Візуалізовані сентенції Тори, мідрашів (релігійні та дидактичні наративи), а також молитовні пасажі, вплетені в орнаментальний килим, вбудовувалися в єдину ієрархічну програму розписів. Її основні вектори відповідали основоположним прагненням євреїв. Перший з них був скерований до центру склепіння, яке уособлювало небо як дім Всевишнього, другий – до східної стіни з Арон Кодешем, зверненим у бік Єрусалима, головного міста в Землі Обіцяній. Програма могла бути представлена в повному або скороченому вигляді, видозмінюватися залежно від регіону й часового відтинку, включати в себе нові сюжети й цикли, але в цілому в середовищі ортодоксального єврейства вона залишалася незмінною. Традиційність підходу спричиняла канонізацію форм, але, разом з тим, завжди залишала простір для творчості.

Ця художня культура у сукупності з іншими формами традиції й була тим багажем, який взяли із собою халуцім (піонери) єврейського переселення до Святої Землі з початком першої масової алії (сходження) до Палестини, яка розпочалася у 1882 році. Але далеко не для усіх переселенців вона була уособленням єврейських цінностей та мрій. Частина єврейства вже зазнала секуляризації чи була сповнена інших, соціалістичних ідеалів. Та мистецька картина єврейського світу, що панувала у штетлах (у широкому розуміння – східноєвропейських єврейських містечках із традиційним укладом життя) асоціювалася лише з галутом (історичним вигнанням) євреїв, який й хотіли подолати переселенці через будівництво національного дому на історичній батьківщині. Окрім того, зміна природного ландшафту та історичного середовища, інші умови життя і важкої праці у сільськогосподарських поселеннях-комунах (майбутніх кібуцах) відбилися й на певній зміні традиційної програми розписів, в якій залишилися найголовніші сюжети і образи.

Отже розвиток синагогальної декорації в Землі Ізраїлю, що визначався новими суспільно-політичними рухами, сколихнув не лише модернізовану частину єврейства, але й традиційну. У розписах, як і у житті, зустрілися два світогляди – релігійне (месіанське), на якому була заснована програма синагогального розпису і нове – національне (політичне / практичне), яке стало її доповненням. Обидва вони в різний спосіб відображували своє розуміння завдань єврейства, і синагогальні розписи стали своєрідним підтвердженням і загостренням цієї дискусії. Так, ортодоксальні кола єврейства, які групувалися у містах, де євреї мешкали ще з біблійних часів чи з середньовіччя (Єрусалим, Цфат) зберігали стару мистецьку традицію. Новий сіоністський рух, навпаки, хоча і взяв її на озброєння, але певним чином переосмислив, пристосовавши її під свої потреби, що демонструвало нову концепцію національного відродження в Ерец-Ісраель замість старої «месіанської». Традиційні декорації синагог з їх пафосом прийдешнього раю перетворилися у романтичні картини єврейського відродження в Ерец-Ісраель, а біблійні сюжети переплелися з халуціанськими мотивами, взятими з життя єврейських переселенців. Образ месіанського Храму як

сакральної споруди, який був одним з центральних сюжетів старої декорації, трансформувався у світські центри освіти і науки.

У свою чергу, сіоністська ідеологія і естетика вплинула на модернізацію програми східноєвропейської синагогальної декорації. Вона доповнилася новими програмними циклами, сіоністськими мотивами, світськими сюжетами і видами сучасних будівель в Палестині. Всі ці новації стали з'єднувати релігійну парадигму синагогальної декорації з національними ідеями, а часом і витіснити одну іншої.

При цьому слід зазначити, що в дійсності це було дуже «тихе» входження нових тенденцій у сформовану століттями традицію розписів синагог, без радикальних змін. Вони лише оживили усталену систему розпису за рахунок включення до неї нових сіоністських трендів, зосереджених на оновленому, живому зв'язку євреїв зі своєю історичною батьківщиною. Включення в репертуар розписів низки нових циклів актуалізували ідеї єврейської репатріації через традиційні символи і сюжети, які до цього були присутні лише в вербальному і ментальному просторі: словах Тори, єврейської священної історії, географії та молитвах. Цикл «12 колін Ізраїлю» став популярним в єврейському мистецтві і розписах синагог завдяки діяльності художників сіоністської спрямованості, насамперед, Ефраїма Лілієна і Зеєва Рабана, які проголошували у своїй творчості вихід з галуту на свою історичну батьківщину. Цикл «Святі місця Ерец-Ізраель» актуалізують священну географію в єврейській свідомості. Сюжети з біблійними містами і пейзажами стають своєрідною рекламою Землі Обіцяної, яка «тече молоком і медом», але що лежить без її справжніх господарів – богообраного народу – в запустінні і нашесті диких звірів. Його просуванню у синагогальній живопис також сприяють численні тиражі друкованої продукції, що видаються у Палестині, Європі та Америці, розповсюджуючись в єврейських громадах світу. Навіть традиційні сюжети на мотиви псалма 137 «На річках вавилонських», які з'являються в розписах ще з середини XVIII ст., отримують нове трактування і зв'язок з реальними спорудами та сучасним пейзажем.

Таким чином, єврейські художники підхопили сіоністську ідею, поєднали її з біблійними джерелами і духовною традицією, надали їй сучасний імпульс і нові пластичні трактування. Відбулися й цікавіші речі – перетин однакових мотивів у декораціях синагог і оформленнях громадських об'єктів, що пов'язувалось із загальним пафосом повернення в Ерец-Ізраель – месіанських мрій і практичних кроків (халуціанський рух). Відповідно і загальна символіка об'єднала і продовжила одне в іншому два світогляди – релігійне і світське. Разом з тим, відкритим залишається питання, чи можна вважати ці тенденції обмірцанням єврейського релігійного мистецтва, чи то є її певна еволюція? Поки ж можна стверджувати одне – ці новації привносять в єврейську релігійну картину світу певний земний вимір, спрямований на повернення і життя в Ерец-Ізраель. Цей вимір – виходячи з філософії релігійного сіонізму, який виник у другій половині XIX ст. як модернізація традиційної ортодоксії, – дав можливість «повернути єврейський народ у рамки повноцінного загальнонаціонального діалогу з Богом». Бо саме сіонізм, і зроблені під його впливом новації у синагогальній декорації знову встановлюють статус-кво

еврейського народу як нації, яка отримує можливість спілкування з Богом на національному, і ширше – на загальнолюдському рівнях – поширювати ідеї монотеїзму серед людства. В тому числі і через синагогальний розпис.

ТИПОЛОГІЯ ТВОРІВ ЛЕНД-АРТУ З ТИМЧАСОВОЮ ОЗНАКОЮ

У процесі роботи з науковою літературою виявлено кілька пропозицій щодо систематизації творів ленд-арту. Один варіант наданий в публікації двох британських авторів – М. Гудінга (M. Gooding) і У. Ферлонга (W. Furlong) «Пісня про землю: європейські художники й ландшафт» (Song of the Earth: European Artists and the Landscape), другий – у книзі Д. Кестнера й Б. Уолліса «Земля й енвайронментальне мистецтво» («Land and environmental art»).

Нами проведений аналіз і зіставлення обох варіантів за змістом наповнення кожної із груп. Додатково розглядалася наявність або відсутність фактора часу (процесу). Відзначено, що обидва варіанта мають аналогічні за змістом позиції та приклади, що їх ілюструють, по деяких – вони відрізняються. Аналогічні позиції спостерігаються в трьох парах.

Першу пару утворюють категорія «Символічних втручань» (М. Гудінг) і група творів під загальною назвою «Залучення» (Д. Кестнер). Друга пара аналогічних позицій – це «Захисні стратегії й доброзичливе втручання» (М. Гудінг) і «Уява» (Д. Кестнер). Третю пару становлять «Моделювання Взаємозалежності» (М. Гудінг) і «Виконання» (Д. Кестнер).

Не мають загальної значеннєвої основи дві категорії М. Гудінга («Безліч» і «Творче співробітництво») і дві групи творів Д. Кестнера («Інтеграція» і «Переривання»).

В основі формування груп «Інтеграція» і «Переривання» із систематизації Д. Кестнера лежить застосування в творах ленд-арту місцевих природних матеріалів або створених промисловим способом. Зазначені групи можуть розширити варіант М. Гудінга. Так само було з'ясовано, що варіант, запропонований М. Гудінгом, має більш конкретний характер тому що розглядає тільки твори ленд-арту. Варіант Д. Кестнера демонструє загальну картину ситуації у сфері енвайронменту. Важливо відзначити, що категорії М. Гудінга сформовані стосовно способів створення творів ленд-арту. Це допомагає зрозуміти художнє явище в цілому.

В процесі дослідження практики ленд-арту нами виокремлено наступне спостереження: результат дії художників (твір ленд-арту) може мати стабільні характеристики й нестабільні. Уже згадувалося, що до кінця 1960-х змінилися традиційні уявлення про скульптуру й вона може набувати властивостей, характерних для часу. Наявність фактора часу призвело до появи властивостей типових для процесу, а саме: відсутність стабільності форми (мінлива форма, безформність, розчинення). Матеріалом твору, у цьому разі, можуть бути газуваті середовища (пара, дим), рідкі середовища, що вільно розтікаються (або течуть) та (або) розчинені в них речовини, а так

ТИПОЛОГІЯ ТВОРІВ ЛЕНД-АРТУ З ТИМЧАСОВОЮ ОЗНАКОЮ

ТВОРИ ЛЕНД-АРТУ

ПРОСТОРОВІ



ПРОСТОРОВО- ЧАСОВІ



Схема 1.

само плаваючі об'єкти. Глядач спостерігає за процесом зміни форми. Документом, що підтверджує факт існування цього твору, стає опис, фото- і відеодокументація.

Як приклад творів ленд-арту з нестабільною формою можна вказати з ранніх робіт: «Вир, око бурі» («Whirlpool, Eye of the Storm», 1973) Д. Оппенгейма і «Пара» («Steam», 1974) Р. Морріса. «Вир, око бурі» Д. Оппенгейма – це велика спіраль із диму, спеціально утворена літаком, що імітує рух торнадо. Вона проіснувала якийсь час у небі й після того, як літак улетів, поступово розчинилася.

Крім дослідження зарубіжної практики, слід зазначити, що в практиці українського ленд-арту так само є твори з нестабільною формою. Так лінію, яка виникає і потім розчиняється, створював С. Якунін («Лінія», 2010).

Отже, розглянуті приклади дозволяють диференціювати твори ленд-арту як просторові (що мають стабільну форму) і просторово-часові (де форма міняє свою конфігурацію).

, 1 (),

НЕТРАДИЦІЙНІ МАТЕРІАЛИ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

Волосся – не тільки «матеріал» для перукарів та стилістів зачісок, а і для дизайнерів. Завдяки своїм властивостям: теплоті і легкості, волосся використовують у виготовленні одягу, аксесуарів, меблів та предметів домашнього ужитку. Традиції використовувати людське волосся у якості сировини для тканини зародилися в Індії та Китаї. Але оскільки людське



*Рисунок 1 – Колекція «Hair Dress»
дизайнер Александра Лаліч (2011 рік)*



*Рисунок 2 – Плаття «Вуду»
дизайнер Тельма Медін*

волосся занадто жорстке, його, зазвичай, змішували з шерстю та пухом свійських тварин, що не впливало на зовнішній вигляд виробу, але робило його більш м'яким та приємним на дотик.

Друге життя ідея використання людського волосся отримала, у якості сировини для тканин, за часів другої світової через дефіцит тканин та матеріалів.

В наш час ця ідея все частіше втілюється у життя в роботах багатьох дизайнерів. Так, волосся використовувалося у дизайнерських роботах сербського дизайнера одягу Олександри Лаліч (рис. 1) у колекції «Hair Dress» (2011 рік). Унікальність цієї колекції в тому, що матеріал для суконь зроблений з людського волосся, що надає створеним образам неповторного вигляду та шарму.

Основною ідеєю дизайнеру одягу Олександри було показати, як «відходи» людського тіла можуть перетворитися в новий матеріал, який знову буде використовуватися людиною. Дизайнер зауважила, що було важко працювати з матеріалом, так як він досить жорсткий, але за допомогою нього вона спробувала виявити форми, засновані на формах жіночого тіла.

Виробництво тканини з волосся людини була не її ідея. Це ідея іншого сербського художника – Зорана Тодоровича, який в 2009 році на Венеціанському бієналі представляв Сербію з роботою «Тепло». «Тепло» складалося з трьох тон людського волосся зібраного з 288000 осіб в перукарнях салонах по всій Сербії. Ідея цього проекту це переробка непотрібних матеріалів в нові, а також про те що людині необхідно заощаджувати матеріали та перероблювати відходи.

Англійка Тельма Медін спільно з салоном краси, який носить символічну назву «Вуду» (рис.2), створила сукню зі справжніх волосся. Даний образ створювався протягом двох тижнів, складається з дванадцяти нижніх спідниць і важить більше 40 кг.

Інший наряд з волосся представила фірма з Хорватії «Artidjana Company». Їй знадобилося півсотні метрів природного матеріалу, який мав світлий відтінок,



Рисунок 3 – Роботи дизайнера Олега Тарнопольського



Рисунок 4 – Роботи дизайнерів Грегори Дін, Sonia Rykiel, Дженні Даттон

на створення унікального сукні. Його представляла Симона Готовач, яка в 2005 році отримала титул Королеви краси, на тижні хорватської моди.

Київські модниці в 2007 році також змогли побачити плаття, автором якого став Олег Тарнопольський (рис.3). Він використовував пшеничні колоски і тугі косички з натурального волосся. Дане плаття на Kyiv Fashion Week послужило символом осені.

Цікаві роботи перукаря з В'єтнаму Кім До, який створив плаття з мільйонів метрів природного матеріалу. Або англійський майстер зачісок зі своїм платтям з спадаючими пасмами волосся Грегори Дін, Sonia Rykiel, Дженні Даттон – всі ці дизайнери мають в своїх колекціях «волохаті» сукні.

Отже, використання волосся як матеріалу для виготовлення одягу – не застаріле минуле, а перспективна сучасність. Все більше дизайнерів одягу обирають цей, дешевий природний матеріал, у якості сировини для своїх творчих робіт.

ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ПІДРУЧНИКА У НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ ВИЩОЇ ШКОЛИ

Національна доктрина розвитку освіти України визначає, що одним із пріоритетних напрямів розвитку освіти є активне впровадження інформаційно-комунікаційних технологій у навчально-виховний процес. Ці технології сприяють удосконаленню навчального процесу, забезпечують доступність та ефективність освіти, відкривають широкі перспективи поглиблення теоретичної бази знань студентів та розкривають їх творчий потенціал у відповідності до їх запитів і здібностей.

Впровадження інформаційно-комунікаційних технологій у навчальний процес вищої школи передбачає створення електронних засобів навчального призначення. Одним із поширених видів програмних засобів навчального призначення є електронний підручник.

За визначенням науковців, під електронним підручником розуміють створений на високому науковому і методичному рівні електронний засіб навчання, який містить систематизований матеріал з відповідної науково-практичної галузі знань, забезпечує творче і активне оволодіння студентами знаннями, уміннями і навичками в цій галузі, безперервність і повноту дидактичного циклу процесу навчання за допомогою використання сукупності графічної, текстової, цифрової, мовної, аудіо-, відео-, фото- і іншої інформації [1].

Основною перевагою електронного підручника, в порівнянні з друкованим підручником, є інтерактивна взаємодія між користувачем і компонентами підручника. Використаний принцип інтерактивності дозволяє студентам найкраще включатися у тему, активізує їх роботу та спрямує студентів на самостійне оволодіння знаннями з предметів, надає необхідну інформацію за запитами.

У науковій літературі виділені основні вимоги до створення електронних підручників для навчального процесу у вищій школі: науковість, доступність, проблемність. Також велика увага приділяється наочності навчання або почуттєвому сприйняттю досліджуваних об'єктів. Електронні підручники надають можливість наочно-образної інтерпретації істотних властивостей не тільки тих або інших реальних об'єктів, але навіть і наукових закономірностей, теорій, понять.

Багато електронних підручників діють на основі програм Flash MX і 3D Об'єднання цих програм дозволяє створити навчальні програми, які забезпечують впровадження нових технологій, які відповідають світовим стандартам в області інформатизації. Завдяки використанню тривимірного моделювання 3D MAX і зручному інтерфейсу Flash нові комп'ютерні програми стали наочними і цікавими для студентів.

Електронні підручники можуть бути виконані у двох варіантах: для відкритого доступу через глобальну комп'ютерну мережу Internet і для використання в процесі аудиторного навчання (для локальної мережі).

Виділяють три основних режими роботи електронного підручника:

- навчання без перевірки;
- навчання з перевіркою, при якому наприкінці кожної глави (параграфу або теми) студентам пропонується відповісти на кілька питань, що дозволяють визначити ступінь засвоєння матеріалу;
- тестовий контроль, призначений для підсумкового контролю знань студентів із виставлянням оцінки [2].

Сучасна вища школа має певний досвід створення і використання електронних посібників та підручників. Так, наприклад, у НПУ імені М.П. Драгоманова діє програма «Електронна педагогіка», основним завданням якої є створення електронних підручників для студентів різних спеціальностей. Науковці працюють над осмисленням й усвідомленням властивостей і ефективності використання електронних підручників у навчальному процесі вищої школи. Вони визначають, що електронний підручник повинен мати різні рівні дидактичного матеріалу за складністю, які б забезпечували доступність засвоєння навчального матеріалу. Щодо різнорівневих завдань для студентів, необхідно створити умови для реалізації особистісно-орієнтованого навчання, бо це є найважливішою вимогою до електронного підручника. Також підручник має оптимально і раціонально застосовувати мультимедійні форми для подання навчального матеріалу, має бути забезпечено інтерактивність та зворотній зв'язок, що сприяє розвитку самостійності [3].

Крім того, найголовнішою вимогою сьогодення до сучасних електронних підручників є те, що вони повинні забезпечувати творчу роботу студента. Саме творча робота, особливо в рамках проекту, сприяє формуванню і закріпленню комплексу навичок і вмінь студента. Традиційно електронні підручники є вербальними за своєю природою. Вони викладають теорію в текстовій або графічній формі. Це є спадщиною поліграфічних видань. Але в електронному підручнику можливо реалізувати методичний прийом «роби як я». Це наділяє електронний підручник рисами живого викладача.

Наприклад, величезні можливості надають електронні підручники у навчанні іноземним мовам. Не беручи до уваги підрядковий переклад або миттєву перевірку правопису, привернемо вашу увагу до відомої програми «Професор Хігінс», за допомогою якої вивчається курс фонетики англійської мови. У програмі є звичний опис того, як варто вимовляти певні звуки (так само, як і в звичайному друкованому підручнику), але крім того, є анімовані рухи губ і язика, необхідні для правильної вимови. Звичайний підручник може дати тільки кілька послідовних ілюстрацій [2].

Отже, слід визначити, що електронний підручник, створений на науково-методичних засадах з урахуванням психолого-педагогічних вимог сьогодення, не тільки зберігає всі можливості звичайних підручників, але має і нові, у порівнянні з ними, якості - гіпермедію і віртуальну реальність. Вони забезпечують високий рівень наочності, ілюстраційності та високу інтерактивність. Ці підручники пропонують нові форми структурованого подання більших обсягів інформації і знань, роблячи акценти на ключових

поняттях, тезах, опорних схемах, використанні інтерактивних завдань, великої кількості мультимедійного ілюстративного матеріалу. Електронний підручник може бути адаптованим до навчального процесу у конкретному навчальному закладі, дозволяючи враховувати особливості окремої спеціальності, групи чи студента. Слід очікувати, що незабаром електронні підручники стануть невід'ємною частиною усіх навчально-методичних комплексів у вищій школі.

Література:

1. В. В.Рогоза, О. В. Кохан. Використання електронних мультимедійних підручників для реалізації навчально-виховного процесу в профільній школі [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://ipvid.org.ua/upload/iblock/0d2/0d2e0feafbd842b9262d7e8d951bfe8.pdf>
2. О. Г. Корбут. Електронний підручник як елемент освітнього середовища [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://confesp.fl.kpi.ua/node/1087>
3. А. А. Булда Електронний підручник в системі сучасних засобів навчання [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/3152/1/Bulda.pdf>

. . , 6 , . « » ,
.

МОРФОЛОГІЧНО-ОБРАЗНИЙ АНАЛІЗ ДИЗАЙНУ СВІТЛОВИХ ПРИЛАДІВ НА ОСНОВІ АЛЬТЕРНАТИВНИХ ДЖЕРЕЛ ЕНЕРГІЇ ТА ТЕНДЕНЦІЇ ЇХ ЗАСТОСУВАННЯ

Постановка проблеми. Останні десятиріччя свідчать про розвиток альтернативних джерел енергії. Поява малопотужних світлодіодів дало можливість застосування альтернативних джерел енергії, до цього низька потужність яких була суттєвим недоліком. Усе це наблизило до реальності втілення ідеальної концепції екологічного дизайну в освітленні.

Морфологічно-образний аналіз - виявлення чинників, що обумовлюють художньо-пластичну виразність об'єкта розроблення, його відповідність критеріям технічної естетики та тенденціям дизайну.[2]. Тобто метою є, виявлення чинників, що впливають на відповідність критеріям суспільної позитивної оцінки естетичних переваг предметів для можливості екстраполяції у проектній діяльності. Одним з критеріїв технічної естетики світлових приладів є відповідність виробів загальним естетичним ідеалам, складеному стильовому ідеалу, смаку та моді. Суспільним ідеалом можна вважати також збереження навколишнього середовища через безпечність дизайну на всіх етапах життєвого циклу. Тому дотримання принципів екологічно орієнтованого дизайну ми також віднесем до критерію технічної естетики.

Розглянуто ті зразки, де електроенергія, що виникає тим чи іншим чином перетворюється на світлову. Серед альтернативних джерел електроенергії для освітлення можливе застосування енергії сонця, вітру, води, механічної, живих організмів. Такий розподіл дає можливість класифікувати світлові прилади, в рамках чого можна виділити чинники впливу на морфологію.

Наприклад, у живих фотосинтетичних світильниках проекту Algae [1] форма водоростевих світильників це прозорі труби. Візуально вони нагадують велетенську клітину організму. Образ відповідає ідеалам екодизайну та стилю біоморфізму. Враховуючи розміри, суцільність конструкції важко уявити обслуговування об'єкта. Іншим прикладом є проект Амбіо дизайнера Терези Ван Донген. (2015)[5]. Цей світильник зроблено у рамках дипломного проекту в університеті Ейндховен. Світильник являє собою скляну трубку зі штучною морською водою та бактеріями, простим маятником. За формою світильник дуже лаконічний, але строк служби не перевищує кількох днів. Такі бактерії зустрічаються на щупальцях восьминога, та світяться внаслідок взаємодії з киснем. Французький стартап Glowee запустив у продаж вуличні ліхтарі з люмінесцентними бактеріями. Засновниця Сандра Рей заявляє про намір скоротити споживання електроенергії на 19%, пропонується підсвітка дорожніх знаків та вітрин. Бактерії *Aliivibrio fischeri*. Конструкція складається з прозорих чохлаів, заповненим поживним гелем. Привабливість полягає у відсутності будь-якого кабелю. Завдяки здатності бактерій кишкової палички світитися була розроблена біолампа, яка являє собою замкнуту екосистему. Попри екологічність, концентрація бактерій не вважається безпечним, та не є благом у свідомості деяких людей. Через освітлення менш як 6000 люмен та кольоровий спектр випромінювання не може задовольнити потребу людства в освітленні. Архітектоніка не має надто важливого значення, джерело випромінювання аморфне саме по собі. Форма лампи продиктована стереотипами лампи, технологічною доцільністю. Форма скляних споруд та трубопроводів сприймається не так позитивно через розміри.

Кінетична енергія обертів може використовуватися у світлових приладах двома способами. В іншому випадку маємо кінетичне світлове розважальне шоу з іншим джерелом енергії. Наприклад, світлодіодні кінетичні системи освітлення. Energy Carousel від компанії Ecosistema Urbano каруселі [5.]Міський муніципалітет у Нідерландах влаштував конкурс каруселі з підсвіткою, освітлення здійснюється шляхом обертів, в результаті отримано унікальний об'єкт. Поєднання обох випадків є у проекті велосипеда тренажера, що є генератором електроенергії для світлового шоу. У фільмі, де космічний корабель рухається та функціонує завдяки механічній роботі людей ця ідея у негативному контексті. У соціумі вони фактично раби, які не помічають свого становища через зомбування їх свідомості моніторами. Тобто експлуатація людства заради задоволення тільки однієї потреби, позбавлення свободи вибору сприймається як зло.

Магнітна лампа. Складається з магніту, мідної обмотки та джерела світла. Теплова енергія не набула сполучення в один прилад зі світлом. Може бути застосована для освітлення, шляхом її перетворення спочатку на механічну, потім на електричну. Наприклад, сонячна вежа та установка спалювання сміття генерують електричну енергію за цим принципом. Вплив сонячної енергії на світлотехніку. Є підстави стверджувати, що прискорення розвитку геліотехнологій спричинено інвестуванням у розвиток транспорту, пошук інших видів енергії, Велика кількість американських стартапів, розпочали ще з 2013 року, пов'язана з альтернативними джерелами енергії

тепер реальність не тільки в Америці. У Англії з серпня 2017 року до продажу надійшли фотоелектричні системи. Шведська компанія співпрацює з англійським виробником Solar century. Таким чином продаж почався через кілька місяців після об'яви засновника Tesla Ілона Маска про намір продажу сонячних модулів. Ікеа почала просувати сонячні установки разом з акумуляторами. Також у плани компанії входить оснащення усіх магазинів та заводів сонячними електростанціями. Нині вже понад 100000 точок використовують зелену енергію. Тобто розвиток освітлення не було головною ціллю такого прогресу. Просування систем електропостачання та освітлення є маркетинговою стратегією. На даний момент, системи на основі сонячних панелей не абсолютно відповідні ідеальній концепції екодизайну, про що йдеться у статті проблеми апсайклінгу.

Про просування фотовольтаїчних елементів свідчить поява умови придбання сонячних панелей за крипто валютою. Компанія у Саудівській Аравії ACWA Power, стала першою в світі що запровадила в свою систему SolarCoin. Sun Exchange – південноафриканський проект, це ринок, на якому можлива покупка сонячних панелей за крипто валюту. Програма підтримки ООН вступила з ним у партнерство. В обміні також використовується SolarCoin.

Жоден вид альтернативної енергії не набув такої масовості як сонячна. Україна вже налагодила виробництво та встановлено на атомні електростанції. Так, фабрика у Херсонській області оснащена обладнанням з Китаю, що є конкурентом американських корпорацій. Імідж вигідності, економічні моделі що склалися навколо панелей не зовсім діють в умовах України. Так, у запропонованій каліфорнійськими студентами фінансовій моделі в журналі економіст, пропонується впровадження на наявний бюджет університету за підтримки мережі, обставиною вигоди є податок на шкідливі викиди у повітря. Зменшуються викиди, зникає трата грошей. Можливість продавання надлишку електроенергії в мережу та умови зеленого тарифу це також важлива умова окупності. Деякі дані в Україні свідчать про її нівелювання вищевказаних умов вигоди. Для України часом впровадження міського освітлення на основі сонячної енергії можна вважати 2018 рік та реалізацію у декількох містах проекту “дерева”. Дизайну, який претендує на новизну форми в Україні не виявлено.

В Україні Потреба у них виросла не тільки у зв'язку з екологією, а і безпекою, оскільки у порівнянні з АЕС. збудовано на 3 АЕС та поблизу Енергодара. У Херсонській області є приватне господарство що продає державі по зеленому тарифу. Освітлення є у Тернополі. Києві. Компанії Altenergo, та ін.

Висновки.

Таким чином, виявлено наступні чинники: привабливими у рамках сучасної культури є автономність світлових приладів, автономне освітлення сприймається як естетизація міського середовища через зменшення візуального шуму від дротів. біонічні образи інформують про відповідність ідеалам, принципам екодизайну.

Більшість світлових приладів на основі альтернативних джерел енергії не є регіональним дизайном, ознаки формоутворення не виражаються регіонально-географічним чинником, хоч географія має важливе значення.

Властивості матеріалів визначають композицію. Натомість ізоморфність обумовлена тектонікою. З тенденцій застосування альтернативних джерел енергії в освітленні видно, що найбільше чинників естетичності у сонячної енергії. Тенденція застосування в Україні полягає у зростанні попиту та виробництва сонячних модулів для електростанцій переважно мережевого типу, що дозволяє продавати енергію державі за зеленим тарифом та заощаджувати на акумуляторах. У сонячних панелей широка географія застосування. Сонячні модулі масово виробляються у Англії та активно просуваються компанією Ікеа. У Німеччині сонячна електроенергія є частиною експорту, експортером у Європу є Китай. Просліджується тенденція до розширення сфер застосування. Тенденція до апсайклінгу [4] в Європі до виробників висуваються вимоги щодо перероблювання, у зв'язку з чим вони беруть на себе такий обов'язок та розробляють більш екологічні сонячні елементи. В Україні такої тенденції не виявлено. Тенденція до симбіозу енергоощадних та солярних технологій. Прикладом є світлодіодне освітлення на базі сонячних модулів.

Література:

1. Algae <https://www.engadget.com/2016/11/12/six-green-designs-powered-by-algae/>
2. Екологічний дизайн. Електронний посібник/[Свірко В.О, Бойчук О.В., Голобородько В.М та ін.]; під ред. В.О. Свірка. Київ. – 2016. – с
3. Карусель с альтернативным источником энергии (назва з екрану) <https://novate.ru/blogs/010414/25905/>
4. Кучеров А. В., Шибилева О. В. Использование солнечных батарей с учетом рециклинга // Молодой ученый. — 2014. — №11. — С. 166-168. — URL <https://moluch.ru/archive/70/11987/> (дата звернення: 17.09.2018).
5. Teresa Vandongen. Ambio project.portfolio(назва з екрану) [Електронний ресурс] режим доступу:<http://www.teresavandongen.com/>(дата звернення: 17.09.2018).

, 4 . « , . .

РОЛЬ І ЗНАЧЕННЯ ОСНОВНИХ ВИРОБНИЧИХ ФОНДІВ У ПРОЦЕСІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ПІДПРИЄМСТВА

Розуміння важливості раціонального використання основних фондів є одним із головних факторів, які забезпечують успішність підприємству. Ефективність створених основних фондів вважається високою тоді, коли вони рухаються разом із науково-технічним прогресом та відповідають сучасним вимогам.

Можна назвати основними виробничими фондами ті засоби виробництва, які беруть участь у функціонуванні підприємства та протягом цього процесу не змінюють свою натуральну форму. А з часом, у міру зносу, поступово переносять свою вартість на готовий продукт.

Зважаючи на роль у виробничому процесі основні виробничі засоби діляться на дві групи: активну і пасивну. Чим вище частка активної частини основних фондів, тим вище рівень технічної озброєності праці, тим більше випуску продукції.

Підприємство має бути зацікавлене в покращенні свого виробничого процесу, що відноситься до активної частини основних фондів і відповідає за підвищення питомої ваги машин та устаткування. Саме ці ключові ділянки забезпечують покращення виробництва продукції і характеризують виробничі можливості в цілому.

До пасивної частини основних виробничих засобів відносять ті, які створюють умови для нормальної роботи активної частини - будівлі, споруди, транспортні засоби та інше.

Структура основних виробничих засобів на підприємствах різних галузей промисловості відрізняється і залежить від наступних чинників: складності, габаритів, багато детальності та технологічних особливостей продукції, що випускається (послуг); типу виробництва; технічного рівня устаткування, яке застосовується; кліматичних умов і сезонності роботи; періоду освоєння нових видів продукції (послуг); тривалості фінансового благополуччя підприємства.

Таким чином, основні виробничі фонди складають основу матеріально-технічної бази підприємства, визначають її технічний рівень, кількість і якість продукції, що випускається чи послуг, що надаються.

Слід зазначити, що кількість підприємств, які займаються покращенням активної частини основних фондів зростає і це призводить до неспроможності відстояти своє місце на ринку тим підприємствам, які використовують застарілі методи та експлуатують устаткування до повного зносу без подальшої можливості вдосконалення.

Тож, із вищесказаного можна зробити висновок, що саме активна частина основних фондів займає ключову роль у процесі функціонування підприємства.

Список використаної літератури:

1. Греховодова М. Н. Економіка торгівельного підприємства. Навчальний посібник / М.М. Греховодова. - Ростов н / Д: «Фенікс», 2004. – 192 с.
2. Левкович О., Бурцева І. Амортизація основних засобів // Фінанси, облік, аудит.- 2003.- №5 (травень) .- с.45-50.
3. Економіка підприємства: підручник для вузів / Під ред. проф. В. Я. Горфинкеля. - [6-е изд., Перераб. і доп.]. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2014. - 670 с.
4. Економіка, аналіз і планування на підприємстві торгівлі: Підручник / За ред. А.Н. Соломатіна - СПб.: Питер, 2009. - 560 с.

()

ПОЕЗІЯ Т. ШЕВЧЕНКА В ТВОРЧОСТІ С. ПАВЛЮЧЕНКА

Дослідження процесу становлення національної народнохорової школи займає вагоме місце в сучасних наукових працях. Одним із визначних її представників був видатний український диригент і педагог С. Павлюченко, творчу постать якого за масштабом таланту і його мистецьким значенням можна з повним правом порівняти з такими видатними корифеями

як М. Ф. Колесса, П. І. Муравський, М. М. Кречко, Г. Г. Верьовка, А. Т. Авдієвський, Є. Г. Савчук.

Втім, нині над животною спадщиною народної мудрості нависла загроза замулення низькопробними піснями та байдужістю тих, хто мав би дбати про національну святиню. Загальновідомо, що саме народна пісня стала основою для класичної музики. Красу та неповторність народнопісенного мистецтва змалечку пізнавав і Тарас Григорович Шевченко. Зачарованість народною піснею Кобзар проніс через все своє життя. З огляду на це доречним буде процитувати спогади відомого музикознавця Дмитра Ревуцького: «Коли мені довелося в 1902 році бути в селі Качанівці в розкішній садибі В. В. Тарновського, яку нині воля народу перетворила в колгоспний санаторій, старий садівник Тарновського Андрій Микитович Кот привів мене до столітнього дуба на значній відстані від панського палацу і сказав: «Отут під дубом мій батько та інші кріпаки ще старого Григорія Степановича Тарновського сходилися ночами слухати, як Тарас Григорович Шевченко співав їм пісні. Він співає, було, а люди плачуть...» [1, с. 44]. Значення поезії Т. Шевченка в площині музичного мистецтва складно переоцінити. За Кобзарем закріпилась слава наймузичнішого поета світу, і не безпідставно, адже його поезії притаманна надзвичайна мелодійність. Наспівність Шевченкових віршів та близькість до народної творчості зумовила їх загальне визнання серед композиторських кіл. Поезія Кобзара стала невичерпним джерелом натхнення для таких українських композиторів, як М. Лисенко, І. Шамо, Г. Майборода, Б. Лятошинський, А. Штогаренко та багатьох інших.

Заслуговує на особливу увагу в контексті поезії Т. Шевченка і творча спадщина С. Павлюченка. Досліджуючи творчий шлях митця слід звернути увагу на період його роботи в Київському Національному університеті культури та мистецтв. Протягом 1984–2010 років Станіслав Євстигнійович очолював кафедру народного пісенного виконавства КНУКіМ. На базі кафедри маестро заснував діючу школу народного співу, унікальний студентський народний хор. Про високу майстерність колективу свідчать: «Диплом першої національної хорової асамблеї незалежної України (1992); Гран-прі III Всеукраїнського фестивалю-конкурсу колективів народного хорового співу ім. Порфирія Демущького (2001); Грамота Національної всеукраїнської музичної спілки за високий професійний рівень виконавської майстерності, велику творчо-виховну і музично-громадську діяльність та активну участь у мистецькому проєкті «Хорова асамблея» (2001); Диплом I Міжнародного пісенного конкурсу «Пісня без кордонів» (2005); Дипломи II–IV Міжнародних пісенних фестивалів «Пісня над Дніпром» (2008, 2009, 2010); Почесна відзнака за участь у хоровій асамблеї «Vivat Academia!» з нагоди 95-річчя з дня заснування НМАУ ім. П. І. Чайковського (2008); Лауреат літературно-мистецької премії імені Дмитра Луценка «Осіньне золото» – за вагомий внесок у розвиток національної культури і мистецтва (2010)» [3, с. 9].

Загальновідомо, що репертуар – це одне з найголовніших питань будь якого мистецького колективу. Головним його завданням вважається виховна функція. Виконання та популяризація найкращих творів національних

композиторів сприяє вихованню патріотизму як в середовищі хорового колективу, так і серед слухачів. З огляду на це в репертуарі народного хору КНУКіМ неабиякого значення набувають музичні твори на слова Т. Шевченка. Свого часу Є. Пронюк зазначив: «Поезія Шевченка – основне джерело духовного збагачення...» [4, с. 28].

За час роботи С. Павлюченка на посаді художнього керівника та головного диригента Українського народного студентського хору КНУКіМ репертуар цього мистецького колективу збагатився такими музичними творами на вірші Т. Шевченка, як: «Реве та стогне Дніпр широкий». Вірші Т. Шевченка, мелодія Д. Крижанівського. Аранжування С. Павлюченка (за А. Пашкевичем); «Поема-кантата «Тополя». Музика Г. Верьовки.

II. «Танок навколо тополі». Вірші О. Олесья.

IV. «Гей, диво чи не диво». Народна гра.

VIII. «Така її доля». Вірші Т. Шевченка. Інструментування С. Павлюченка; «Бандуристе, орле сизий». Українська народна пісня. Вірші Т. Шевченка, обробка Я. Орлова. Редакція С. Павлюченка; «Тополя». Вокально-симфонічна поема. Вірші Т. Шевченка, музика П. Майбороди. Аранжування С. Павлюченка; «Заповіт». Вірші Т. Шевченка, мелодія Г. Гладкого обробка Л. Ревуцького. Інструментування С. Павлюченка.

Свою майстерність колектив неодноразово демонстрував на різноманітних фестивалях та конкурсах хорового співу як в Україні, так і за її межами. Зокрема, на святкуванні 110-ї річниці з дня народження Григорія Верьовки Український народний студентський хор КНУКіМ виконав вокально-симфонічну поему «Тополя». «Це була справжня симфонія, така красива поліфонія, майстерне професійне виконання, що присутні завмирили від такого чудового співу. [2, с. 3].

Зазначимо, що Т. Шевченко зміг досягнути велику цінність української культури та української нації. На сучасному етапі розвитку та становлення української держави ґрунтовне дослідження творчості С. Павлюченка в контексті поезії Т. Шевченка набуває особливого значення. На нашу думку важливою складовою патріотичного виховання та національної ідентичності є актуалізація на мистецькій спадщині національних поетів, зокрема Т. Шевченка.

Результати отримані в процесі аналізу творчої спадщини С. Павлюченка можуть бути використані в монографічних та публіцистичних публікаціях, а також в педагогічній практиці, зокрема в курсах навчальних дисциплін середніх та вищих навчальних закладів.

Список використаних джерел:

1. Бойко І. До дня пам'яті Тараса Шевченка : шевченків дуб / І. Бойко // Шкільна бібліотека. – 2016. – № 2. – С. 44.
2. Луценко Л. Творці чарівних мелодій : до 110-ї річниці з дня народження Григорія Верьовки / Л. Луценко // Культура і життя. – 2006. – (6–8 лют.). – С. 3.
3. Павлюченко Станіслав Євстигнійович : бібліогр. покажч. до 75-річчя від дня народж. / наук. ред.: А. І. Гурбанська, П. Г. Павлюченко; уклад.: О. О. Скаченко, В. В. Ткаченко; М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, бібліотека. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2012. – 108 с. : іл., портр. – (Серія «Видатні постаті КНУКіМ»).

4. Пронюк Є. Остап Терлецький в ідейній боротьбі в Галичині 70-х років XIX століття / Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України ; Є. Пронюк. – Київ : Укр. Центр духов. Культури, 2006. – 256 с.

с .

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ТЕКСТИЛЮ

Сучасний текстиль має два напрямки: декоративний та концептуальний. Дизайнери, які працюють з тканинами, можуть працювати з їх декором, тобто, по-перше, проектувати самі орнаментальні елементи, а по-друге розробляти структурну поверхню текстилю.

Особлива філософія укладання нитки до нитки, їх переплетення, вкладання певного сакрального змісту у цю дію, творить таке поняття як художній текстиль. Саме по собі явище художнього ткацтва передбачає не механізований, а повністю творчий, мистецький та рукотворний процес.

В наш час важливою темою стало відродження традиційних і формування нових технік, знань професійних навичок, залучення до цього процесу зрелих майстрів та молодих авторів.

У даний час темпи розвитку ручного ткацтва стають дедалі популярнішими. Ручні техніки виготовлення різного декору давно експлуатуються дизайнерами, не виключенням є створення предметів за допомогою ручного ткацтва, що дає величезний простір для творчості і самовираження. Використовувані техніки дозволяють створювати практично будь-які візерунки, експериментувати з кольором, створювати нові оригінальні рішення.

На теренах України дизайнери майже не розробляють тканини в техніці ручного ткацтва. Поодинокі пропозиції не можуть забезпечити зростаючий попит, тому вирішення даного питання залишається актуальним.

Сучасні майстри створюють нові схеми та прийоми ручного ткацтва. Вони застосовують не тільки традиційні еко-матеріали, але й синтетичні, використовують в своїх роботах різні оригінальні предмети, поєднують ткацтво та в'язання.

Текстиль «концептуального» напряму пов'язаний з експериментами текстильного волокна, трансформації текстильної поверхні і навіть часткове руйнування тканини для створення додаткових ефектів.

Концептуальний текстиль поки не має чіткого визначення, при спробі дослідження цього явища можлива так звана аберация близькості - появи помилок в аналізі явища, не відокремленого від спостерігача достатнім проміжком часу. Однак його суть виявити можна, і полягає вона в мінімумі наступності, не дотриманні стилю, прагненні створити щось нове, передати найскладніші почуття, поняття, явища через пластику і фактуру текстилю.

Традиційний текстиль проявляється у вигляді функціонально потрібних речей, концептуальний напрямок текстильного мистецтва має на меті створення художнього образу і часто втрачає утилітарні властивості, перетворюючись в суто декоративний або концептуальний предмет. Готовий

виріб ручного ткацтва іноді піддають обробці фарбою або для фарбування, або для створення фактури. Останнє може здійснюватися у вигляді вільного розпису пензлем, за допомогою трафаретів або штампів.

Слід зазначити, що український концептуальний текстиль ось уже чверть століття розвивається в контексті загальноєвропейського художнього процесу. Поряд з європейськими дизайнерами текстилю, таких як Ліза Соломон, ГЕГО, Лорі Вісбрун, Маріанн Бідженда, а також відомим майстром інсталяцій Чихару Сіота, ми можемо похвалитися багатьма заслуженими українськими дизайнерами текстилю. Великий вплив на розвиток українського текстилю надали майстри, що працюють в гобеленовій техніці Л. Жоголь, Н. Пікуш, В. Ганкевич, художники Н. Борисенко, О. Мороз (панно в голковій техніці). Особливу увагу представляють роботи майстрів, які внесли новизну в український текстиль, перетворюючи полотно в об'ємно-просторову композицію, ширму, текстильну скульптуру або інсталяцію. Такими є М. Базак, Г. Вершиніна, Б. Губаль, Т. Мялківська, асамбляжі А. Жмайло і О. Марино.

Також варто сказати, що в сучасному текстилі існує таке поняття як «костюмний інвайронмент» або «костюмне середовище». В рамках цього терміну можна гадати, що костюм тут використовується не як об'єкт сучасної моди, а скоріше – як об'єкт текстильного мистецтва. Тобто це об'єкт сучасного мистецтва, який можна надягнути людині. В сьогоденні існує безліч екстравагантного одягу, який, не будучи утилітарним, теж може вважатись предметом мистецтва, але не являється «костюмним інвайронментом».

Використання нестандартного або втор матеріалу – не новий спосіб в текстилі, але практика показує, що з часом виявляються все нові і нові можливості використання сировини. Діапазон текстилю, який був створений з втор або відновлених матеріалів, є свідченням універсальних можливостей створення концептуального текстилю.

Основні характеристики концептуального текстилю:

1. Текстиль перестає бути двовимірним, він виходить у простір.
2. Картон перестає бути необхідною частиною при розробці текстильного об'єкта.
3. Питання про колір, якість сировини та щільність основи і піткання вирішуються тепер автором самостійно у відношенні з творчим замислом і без будь-яких обмежень.

Слідує зазначити, що в нових формах текстилю часто відсутній образотворчий початок, робота виражає ідею художника іншими засобами-масштабом, матеріалом, кольором, місцем у просторі і ін.

Отже, слід додати, що сучасний текстиль набуває більш масштабного розвитку. Не винятково, що в сучасній практиці замість терміну «мистецтво текстилю» все частіше зустрічається «мистецтво волокна».

Трансформації форми текстильних виробів супроводжуються активними пошуками в області формоутворення, порушенням загальноприйнятих норм світової моди. Характерними рисами такої концепції формоутворення є здатність до перетворення, незавершеність і поєднання несподіваного: благородні матеріали уживаються з рваними краями і необробленими швами,

з дірама і нелогічними розрізами; товсті вовняні тканини з'єднуються з легким прозорим мусліном.

У сучасних умовах концептуальний текстиль, істотно розширившись в технологічних можливостях, стає приналежністю не лише декоративно-прикладного мистецтва, але і текстильного дизайну.

INCLUSIVE EDUCATION

Inclusive education is determined as the long-term strategy, which requires patience and tolerance, as well as systematic and complex approach for its realization. It implies such educational process organization, which will allow its objects to participate. This is achieved by creating a special educational program, that will accord the capabilities of participants of educational process and their individual educational needs. In other words, inclusive education is called to provide equal access to knowledge for all, taking into an account the individual needs of students.

Inclusive approach in education allows different groups of students complete access to the educational process, which also helps them with socialization. The last happens due to the absence of limitations in the choice of form, ways and methods of the acquisition of knowledge, and opportunity to take an equal part in an educationally process.

This will increase the number of competent specialists, which then will lead to better social procurement satisfaction. In addition, knowledge access expansion conducts to its enrichment and further distribution. Such changes will not only affect the society's educational level, it will also lead to the increase of tolerance in relation to people with the special needs, warning of conflicts and discrimination on the basis of disabilities inequality.

Realization of the inclusive approach in educating can be achieved by such changes in educational programs and process:

- increase of the educational terms;
- reduction of the academic load;
- to the selection and development of individual curriculum;
- integration in the educational process methodologies of remote education;
- integration in the educational process methodologies of art- pedagogics (apart from all - as an additional help in socialization);
- curriculum adaptations to students with disabilities;
- educational establishments adaptations of for students with disabilities;
- expansion of teachers competences.

The last point is of an special importance, as the realization of educational process and his control depends on teachers. The teacher with insufficient competence will not be able to satisfy the educational needs of students. The problem of insufficient competence can be solved by adding the modules on inclusive education to the program of advanced studies courses.

Coming from the above mentioned list of requirement changes for the inclusive approach realization, it is possible to form the short list of efficiency factors of this approach:

- educational process organization;
- methodological support;
- financial support;
- logistic support;
- staff assistance.

Attention requires the fact, that without legislative body support, integration of the inclusive approach in an educational process will be limited by the efforts of its direct participants. The necessity of this support follows from the necessity of refinancing some educational establishments and/or their architectural replanning, and in some cases - even additional planning. Apart from this, it will require the right of students with special needs to attend to the educational process with others to be granted on a legislative level.

So, for example, in Norway the right of a student for an individual plan is legal, and it is a part of the psycho-educational help system. Similar to that, legislatively envisaged the right of a student to participate in educational process, despite any special needs.

Another example of state's inclusive education support is the USA. There is a law in vigor, that envisages the necessary financing of the special education in local schools, and similarly individual determination of the educational program for students.

Inclusive approach influences not only the degree of participants of educational process involvement, but on the flow of process itself. It pulls out certain requirements to each of its objects, such as a large return from the «special» students, greater attentiveness from teachers, understanding and tolerance from other students. Inclusion, in such a manner, is called not only to give access to the knowledge, but also to help students with the special needs to adapt in a new environment, which, out of this approach, would have been inaccessible to them. Helping in adaptation, overcoming of different barriers, to getting to the new conditions, collective, situation and educational load depends on teachers, other students and specialists. Such help allows to form understanding of equality of all students in their possibility and right to have an access to knowledge and satisfy their own educational needs. And that is an important social aspect.

From all aforesaid it is possible to draw conclusion about the large social value of inclusive education. Its realization will help not only to grant of access to knowledge, but also to change the society toward tolerance and acceptance of distinctions that all people have, while also warning the discrimination of any kind.

Список литературы:

1. Голуб Е.В., Сапрыкин И.С. Инклюзивное образование в высших учебных заведениях России: проблемы и решения // Поволжский педагогический вестник. 2015. №4 (9);
2. Инклюзивное образование: Проблемы совершенствования образовательной политики и системы. Материалы международной конференции 19–20 июня 2008 года. – СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2008;

3. Курмышева Лидия Константиновна Инклюзивное образование: зарубежный опыт // Сибирский педагогический журнал. 2012. №9.

ОСНОВНІ МЕТОДИ ТА ПРИЙОМИ РЕСУРСОЗБЕРІГАЮЧИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

У сучасному світі панує масова культура, метою якої є охоплення якомога більшої аудиторії споживачів. Для того, щоб задовольнити запити більшості людей, масовій культурі притаманні свої специфічні риси, які в першу чергу проявляються у пануванні короткочасних трендів та смаків. Найбільше швидкоплинність змін проявляється в моді, як наслідок, умови розробки нового дизайн-продукту в галузі дизайну одягу скорочуються, відбувається швидка переорієнтація в асортименті, сировинних джерелах та технологічних прийомах. Моду, що відповідає потребам масової культури прийнято називати Fast Fashion (швидка мода). Відповідно, Fast fashion фокусується на швидкості та низьких витратах, разом з тим, щоб оновлювати асортимент колекцій як можна частіше. Однією з проблем Fast Fashion є перевитрати як виробничих матеріалів (тканин, фурнітури), так і природних ресурсів. У протиріччя Fast fashion існує Slow fashion (повільна мода), термін який виражає прагнення до сталого розвитку моди та екологічного виробництва одягу. В результаті аналізу існуючої ситуації в дизайні одягу було з'ясовано, що перевитрати виробничих ресурсів та їх нераціональне використання шкідливо впливає на навколишнє середовище, саме тому потрібно питання ресурсозбереження постало надзвичайно вагомо в сучасній культурі споживання.

Метою даної роботи визначення поняття ресурсозбереження та ресурсозберігаючих засобів формування у сучасному дизайні одягу.

В результаті аналізу літературних джерел [1, 2, 3] було визначено, що під терміном «Ресурсозбереження» слід розуміти сукупність заходів що спрямовані на ощадливе та ефективне використання виробничих джерел (фінансів, земельних, трудових, та матеріальних ресурсів). Виконання ресурсозберігаючих заходів забезпечується не тільки за допомогою скорочення витрат і матеріаломісткості продукції, але й з введенням в виробництво більш складного комплексу ресурсозберігаючих технологій.

В свою чергу, ресурсозберігаючі технології (РТ) в дизайні одягу можна визначити як технології, що забезпечують можливість мінімального розходу виробничих ресурсів для промислових цілей. Мета РТ полягає у вивченні існуючих проблем (або їх прогнозуванні), пов'язаних з неефективним використанням ресурсів, їх перевитратами та впровадженні запобіжних мір. Вони можуть бути направлені як на раціональне використання енергії або сировини, так і на підвищення ефективності праці або створенні замкнутих систем виробництва, в залежності від ситуації та галузевої специфіки.

Аналіз практичних розробок дизайнерів та літературних джерел [4, 5, 6], дозволив розподілити РТ у два загальні види: проектні (перед виробни-

чі) та після споживчі. Проектні ресурсозберігаючі технології орієнтовані на створення таких умов та процесів, які дозволяють раціонально використовувати ресурси, економити їх, або замінюють їх на інші технології та матеріали. Ідеальною виробничою системою є така, у якій ресурси використовуються раціонально на усіх етапах виробництва. Післяспоживчі ресурсозберігаючі технології орієнтовані на виробництво з одягу та сировини які уже були у використанні. Для таких методів характерною є неможливість заздалегідь визначити та продумати кінцевий вид виробу, тому що він формується в процесі роботи дизайнера над речами.

Проектні:

Конструкторська методика передбачає використання тканини без залишків, вимагає знання конструювання, макетування та вміння оперувати ними так, щоб задіяти всю тканину. Вона має декілька напрямків: геометричний крій, лекальний крій, мозаїчний крій. Методика геометричного крою передбачає розділення тканини на прості геометричні форми: квадрати та прямокутники, рідше трикутники, та створення одягу з цих відрізів тканини. Найпростіша технологія лекального крою, за допомогою лекал уже існуючого одягу та спеціальної конструкторської програми. Отже, лекала розташовуються на площині, подібній розміру тканини, максимально близько одне до одного, потім до деталей додають випади та корегують лінії. Основою методики мозаїчного крою також є готові лекала одягу, закладені таким чином, щоб випади між деталями можна було використати як матеріал оздоблення, розрізавши їх фігурною лінією, що створить фігурну мозаїчну форму.

Subtraction cutting, або «тунельна техніка» також використовує всю площину тканини, та не припускає закладення форми або зовнішнього вигляду одягу на проектному рівні, на відміну від багатьох інших методик. Форма одягу з'являється безпосередньо в процесі створення на манекені. Відрізи тканини кріпляться до манекену, потім вона драпірується навколо «тіла», а результат закріплюється за допомогою прорізаних у тканині отворів («тунелів») для необхідних частин тіла, або зшиваються між собою.

Створення одягу з текстильних залишків виробництва. (Існують різні способи використання сировини: в'язання, оздоблення, печворк);

DPOL Технологія (Direct Panel on Loom), використовує ткацький верстат, який під'єднано до комп'ютера. Результатом процесу комп'ютеризованого ткацтва є повністю готові деталі крою, готові до подальшої обробки. Це економить сировину, і скорочує час створення одягу майже на 50%.

- В'язання;
- Валяння;
- Використання лазеру у створенні одягу для розкрою, зшивання та оздоблення;
- 3D печать;
- Використання аерозольних тканин;
- Використання тканин, волокна яких можна переробити;
- Зносостійкі волокна;
- Мінімальна кількість швів та етапів обробки.

Післяспоживчі:

Ресайклінг в дизайні одягу - це здійснення маніпуляцій, пов'язаних зі зміною основних властивостей волокон, з наміром повторного використання або введення в обіг відходів швейного виробництва чи одягу, в якого закінчився строк експлуатації (переробка текстильного сміття у нову тканину).

Апсайклінг $\frac{3}{4}$ це перетворення вживаного одягу в умовно новий. У свою чергу, можна виділити три способи використання сировини для створення нової речі: повна переробка, комбінування, оздоблення.

Підводячи підсумок, хочеться зазначити що ресурсозбереження у області дизайну одягу є досить перспективним напрямком, та нерозповсюдженим на території України. Мала популярність ресурсозберігаючих технологій зумовлена незрозумілістю їх призначення (за відсутністю систематизованих досліджень), необхідністю іншого підходу до дизайн проектування, та удосконалення самого процесу виробництва. У тому числі введення інноваційного обладнання, принципово нових матеріалів, та зміна відношення до ресурсів виробництва як до цінного фонду.

Література:

1. Мартусенко І.В. Регіональна економіка: Підручник / І.В. Мартусенко, Б.В. Погрішук. - Тернопіль : Крок, 2015. - 626 с.
2. Половнікова С. Ю. Ресурсозбереження в розширеному відтворенні трансформаційної економіки України: дис. канд. екон. наук: 08.01.01 / Половнікова Світлана Юріївна. – Д., 2003. – 188 с.
3. Сотник І. М. Еколого-економічні механізми мотивації ресурсозбереження: монографія / І.М. Сотник. – Суми : ВВП «Мрія» ТОВ, 2008. – 330 с.
4. Sandy Black Sustainable Fashion-University of the Arts, London, 2012-36 p.
5. Timo Risannen, Holly McQuillan Zero waste fashion design- Bloomsbury Publishing PLc, 2016- 223 p.
6. Wafaa Abd Elradi The concept of Zero waste fashion and macramé technique to boost up the innovation of women garments designs inspired by Nubian motifs/ Dr. Wafaa Abd Elradi // International Design Journal. –2016. – №6. – С. 325-335.

. ., 2 , . « »,

ЦІННІСТЬ АРТ-ПЕДАГОГІКИ У ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ

Арт-педагогіка – особливий напрямок у педагогіці, за допомогою якого навчання, розвиток та виховання особистості відбувається на основі мистецтва під час викладання будь-якої дисципліни. Ця галузь знань трактує безпосередню творчу взаємодію педагога, студентів та батьків. Цінним у контексті такого твердження є те, що педагог, студенти та батьки є носіями культури, а арт-педагогіка дозволяє плідно працювати з різними категоріями студентів. Арт-педагогіка сприяє формуванню бажання того, щоб навчання перейшло в самонавчання, виховання – в самовиховання, а розвиток – у безпосередній саморозвиток.

Арт-педагогіка (як дехто називає її мистецькою педагогікою) – це синтез двох галузей наукового знання (мистецтва та педагогіки), що забезпечують розробку теорії та практики педагогічного процесу художнього розвитку особистості та дають відповіді на питання формування основ художньої

культури через мистецтво та художньо-творчої діяльності (музичну, образотворчу, художньомовленнєву, театралізовано-ігрову).

Основними функціями арт-педагогіки як науки є:

- культурологічна (обумовлена об'єктивним зв'язком особистості з культурою як системою цінностей, розвитком людини на основі оволодіння художньою культурою, становлення її творцем);
- освітня (скерованість на розвиток особистості та засвоєння нею дійсності засобами мистецтва, що забезпечує набуття знань у царині мистецтва та практичних навичок у художньо-творчій діяльності);
- виховна (формує морально-естетичні, комунікативно-рефлексивні основи особистості та сприяє її соціокультурній адаптації за допомогою мистецтва).
- корекційна функція (арт-педагогіка широко застосовується в корекційній роботі з індивідом з вадами у розвитку). Ця функція сприяє профілактиці, корекції та компенсації недоліків у розвитку.

Основною метою арт-педагогіки є художній розвиток та формування основ художньої культури, соціальна адаптація особистості засобами культури.

Завдання арт-педагогіки – формування здатності до усвідомлення дитини себе як особистості, прийняття себе та розуміння власної цінності як людини, усвідомлення свого взаємозв'язку зі світом та свого місця в оточуючому соціокультурному просторі, творча самореалізація особистості.

Проблеми арт-педагогіки у професійній підготовці фахівців різного профілю стали об'єктом дослідження в дисертаційних роботах останнього десятиліття. З джерел в цьому відношенні можна назвати дослідження М. Катренко «Арт-педагогіка як засіб творчої діяльності студентів у фізичному вихованні». Автор дослідження фактично ототожнює арт-педагогіку і творчу діяльність майбутніх фахівців. До засобів арт-педагогіки М. Катренко відносить музику, художнє мистецтво, хореографію і літературу.

Близьким за висновками і об'єктом дослідження є дисертація Н. Шумакової «Арт-педагогіка як гуманістична система освіти учнів у галузі фізичної культури». Дослідниця наголошує на проблемі відсутності кваліфікованих викладачів для реалізації технологій навчання в галузі арт-педагогіки і формулює власне її визначення: це гуманістична система освіти, яка поєднує засоби фізичної культури і цінності мистецтва, що виявляють комплексний вплив на мотиваційно-ціннісну, духовну і фізичну сфери життєдіяльності особистості.

Можливості арт-педагогіки у професійній підготовці педагогів-психологів представлено в дисертаційному дослідженні М. Гузевої «Формування професійної готовності майбутніх педагогів-психологів до патріотичного виховання засобами арт-педагогіки». Дослідниця пропонує власне визначення арт-педагогіки як художньої педагогіки, яка синтезує дві галузі наукового знання (мистецтва і педагогіки), а головними функціями її є культурологічна, освітня і виховна.

Технології арт-педагогіки в навчальному процесі аналізує в своєму дослідженні М. Бережная, наголошуючи на адаптаційних можливостях арт-педагогіки в процесі становлення молоді в соціокультурному просторі.

Технології арт-педагогіки сприяють збереженню особистості загалом, оскільки об'єднують інтелектуальне та художнє сприймання світу, долучають студентів до духовних цінностей через цілісну сферу мистецтва, допомагають педагогові додатковими прийомами, які забезпечують радісне входження в систему знань, сприяють розвитку всіх органів чуття, пам'яті, уваги, інтуїції, сприяють адаптації особистості в сучасному світі.

Основними педагогічними технологіями арт-педагогіки є гра та педагогічна імпровізація. Педагогічна імпровізація – це непередбачені дії педагога, що обумовлені незапланованими ситуаціями, які утворюються під впливом внутрішніх або зовнішніх факторів. Успіх імпровізації обумовлений конструюванням та прогнозуванням форм, вмотивованістю та перспективністю результатів.

Щодо методів арт-педагогіки, то основним є проблемно-діалоговий. Він орієнтований на розвиток духовно-особистісної сфери індивіда, моральне виховання, формування етичного та естетичного імунітету. Основа цього методу – діалог, що містить в основі не просто почерговий обмін інформацією, а спільний пошук позицій, їх співвідношення. В діалозі кожне повідомлення розраховане на інтерпретацію співрозмовника і повернення інформації у збагаченому вигляді. У такому діалозі активними є всі його учасники: і педагог, і студенти. Запорука успіху – емоційна стриманість, ненав'язливість, внутрішня свобода.

Зміст нетрадиційних форм навчання полягає у тому, що вони, розвиваючи ініціативу та творчий потенціал студентів, по-перше, створюють у них установку на творчий підхід до своєї майбутньої педагогічної діяльності, по-друге, підвищують у слухачів пізнавальну активність та інтерес до навчальних занять, по-третє, створюють умови для формування професійно важливих якостей, які проявляються в умінні керувати своїми артистичними і педагогічними можливостями й почуттями, а також для формування професійних умінь, і по-четверте, при проведенні нетрадиційних занять нестандартно організоване середовище, в якому працюють студенти, сприяє підвищенню рівня засвоєння ними запропонованої викладачем навчальної інформації.

Арт-педагогіка по своїй суті є гуманістичною, креативною, інтегративною. Гуманістичний характер арт-педагогіки визначається тим, що вона передбачає окреслення особистості як найвищої цінності, яка має власну індивідуальність. Ідея креативності, закладена в арт-педагогіці, передбачає наявність у професійній підготовці фахівців мистецького напрямку креативного середовища, креативного продукту і креативного процесу. Інтегративність як характеристика арт-педагогіки означає наявність у навчальному процесі занять, збагачених тими чи іншими видами мистецтва.

Література:

1. Бережна М. С. Педагогічна система соціокультурної адаптації молоді в процесі художньо-творчої діяльності // Москва – 2008 – 424с.
2. Гузєва М. В. Формування професійної готовності майбутніх педагогів-психологів до патріотичного виховання дітей засобами артпедагогіки // Ставрополь – 2004 – 176 с.

3. Катренко М. В. Артпедагогіка як засіб творчої діяльності студентів у фізичному вихованні // Ставрополь – 2011 – 176с.
4. Павлюк, Р. О. Артпедагогіка як наука: зміст, суть, значення та форми впровадження / Р. О. Павлюк // Педагогічний альманах. – 2013. – Вип. 17. – С. 67–73. – Бібліогр. в кінці ст.
5. Руденька Т. М. Арт-педагогіка як інновація сучасної професійно-педагогічної теорії і практики // Ніжин – 2012. – № 4. – 59-63с.
6. Шумакова Н. Ю. Артпедагогіка як гуманістична система освіти учнів в галузі фізичної культури // Ставрополь – 2006 – 403с.

.. .3 “ ”

КОВДРИ, ПОКРИВАЛА ТА ПЛЕДИ-ІСТОРІЯ, ПОХОДЖЕННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ

Всі предмети, які нас оточують, мають свою історію. Час появи першої ковдри визначити практично неможливо. Стародавні люди, застосовували для свого утеплення покривало з вичиненої шкіри тварин, які зшивали між собою.

Перша тканина з'явилась в той час, коли люди освоїли прядіння і почали робити з отриманих ниток прості за структурою полотна. Як стверджують дослідники, первісні тканини були виготовлені з вовни тварин. Нитки для полотен скручувалися вручну, а потім спліталися між собою примітивним чином. Спочатку тканина виходила груба і товста, однак вона була широко поширена, бо слугувала відмінним захистом від суворих погодних умов і часті застосовувалася в побуті.

У часи, коли людина вже розводила домашніх тварин, з цією метою використовували овчину. Вона відмінно захищала від дощу, вітру і холоду.

Вперше в 1340 році в Англії фламандським ткачем Томасом Бланкеттом була розроблена вовняна тканина для укривання. Вона була дуже ворсиста і тепла. Ще довгі століття слугувала єдиним матеріалом для таких виробів, як ковдри і покривала.

Через деякий час в ужиток увійшли покривала з бавовни і льону, а також ковдри клаптеві і стьогані. Особливі ковдри «центони», зшиті в античному Римі з грубої і товстої тканини, яка не пропускала повітря, використовувалися при гасінні вогню. Приблизно в цей же час з'явилися ковдри з шовкової тканини. Склалися вони з декількох шарів, які відмінно зберігали тепло. Шовк, має структуру подібну до людської шкіри і є гіпоалергенним матеріалом.

Індійські ковдри з набивним і вишитим малюнком, подібні килимам, прикрашали найбільш знатні будинки Англії. Корінні американці носили ковдри з вовни, як халат або пальто, а ось мексиканці одягали їх замість накидки або плаща.

У чому все ж таки різниця між покривалом і пледом? Покривало-це те, чим застеляють ліжко, а плед-це те, чим зігріваються.

Виявляється, що плед є елементом інтер'єру, який прийшов до нас багато століть тому з берегів холодної Північної Шотландії. Для горян плед був універсальним верхнім одягом, в нього загорталися, рятуючись від негоди,

під ним ховалися під час сну. У кожної сім'ї (або клану) був свій оригінальний малюнок, яким прикрашали плед. По цьому малюнку завжди можна було визначити, до якої місцевості і до якого клану належить його власник.

Малюнок наносився спеціальними паличками і являв собою різноманітні клітина і смужки. Картагий малюнок досі називають «шотландським».

Шотландські пледи мали назву тартан (Tartan), що в перекладі означає-Колір місцевості. У кожного клану був свій унікальний тартан, свого роду паспорт.

Tartans виготовлялися виключно з овечої вовни та фарбувалися рослинними барвниками за спеціальною технологією, яка не дійшла до наших днів, так як в 1746 році горянам заборонили носити tartans і кілт-спідниці, а спеціальні палички, які використовуються у виробництві, були знищені. Лише трьом кланам вдалося зберегти свої tartans, так як їх забарвлення були близькі до урядових. Під час цієї заборони шотландці і стали використовувати tartans як покривала на ліжку - пледи (Plaid - покривало).

Матеріали, з яких виготовляють пледи неймовірно різноманітні: традиційна шерсть, акрил, фліс, бавовна, бамбук, плюш, ворсові тканини, штучне і натуральне хутро.

Традиційні вовняні пледи - найпопулярніші. Вони зігрівають, вбирають вологу, пропускають повітря, а також мають лікувальні властивості проти болю в суглобах, м'язах і кістках. Дуже теплим вважається плед з верблюжої вовни. А найдорожчим - з верблюжого пуху, це воістину ексклюзивна річ.

Високо цінуються пледи з вовни мериносів, які дуже тонкі, м'які, ніжні і мають відмінну якість.

Популярні, більш практичні і доступні за ціною пледи вовняні з додаванням акрилу або бавовни. Вони красиві, досить теплі і м'які, але не колються, як пледи з чистої вовни. Акрил є антиалергенним матеріалом, не електризується, м'яким на дотик, його можна легко випрати, він не деформується і не витягується. Популярні в наші дні пледи з штучного хутра.

Бамбукові пледи виготовлені з бамбукового волокна. Вони дуже красиві, надзвичайно м'які, легкі, шовковисті, міцні.

Відомо, що до середини 17 століття в російські ковдри ткали вдома, за допомогою саморобних верстатів. Спочатку ці тканини були популярні серед сільських жителів, а трохи пізніше – і серед жителів міста.

Вже на початку 19 століття Росії почало розвиватися машинне виробництво. Маленькі клапти тканини і зношений одяг дбайливо зшивали в одне полотно. Але навіть цей нехитрий прийом дозволив створювати «клаптеві ковдри», що і в наші дні стало справжнім мистецтвом ручного майстерності.

У наш час ми не відчуваємо ніякої необхідності в домашніх ткацьких верстатах або клаптиках, щоб мати власну ковдру. Всім доступні сучасні рішення тканин з різними властивостями і різними видами наповнювачів для матраців. Текстильна промисловість пропонує товар будь-якого оформлення, крою все в руках нашої фантазії. Чим більше в ньому буде синтетичних матеріалів - тим воно дешевше, чим більше натуральних - тим дорожче. Але і той і інший варіант мають свої переваги.

ПРО ПІДСУМКИ ЕКО-ПРОЕКТУ «ДРУГЕ ЖИТТЯ» (М. ЛЬВІВ, 2018)

У червні 2018 року в Україні відбувся еко-проект «Друге життя» за підтримки компанії Carlsberg Ukraine. Ідея проекту – привернути увагу громадськості до проблеми сортування та переробки відходів і дати можливість молодим талановитим українцям продемонструвати свої творчі здібності. В рамках проекту студенти з різних куточків України працювали над створенням ексклюзивних творчих робіт із вторсировини.

Еко-проект «Друге життя» був спрямований на привернення уваги громадськості до екологічних проблем, пов'язаних з відсутністю культури сортування побутових відходів в країні. Адже роздільне збирання побутового сміття надає змогу повторного використання матеріалів, замість нагромадження їх на звалищах або спалювання. Мета проекту - показати приклад відповідального ставлення до утилізації відходів і збереження природних ресурсів.

Наприклад, одна стара автомобільна шина – це 1м² покриття дитячого майданчику, а використані пластикові пляшки – чудова сировина для 3D-принтерів.

З 14 по 30 червня у Львові проходила виставка арт-робіт із вторсировини в рамках еко-проекту «Друге життя». Учасники проекту представляли арт-інсталяції, виготовлені з пластикових, жерстяних, скляних пляшок, паперу та іншої вторсировини.

В доповіді старшого директора з корпоративних відносин Carlsberg Ukraine Євгенії Піддубної-Смирнової, зробленому на відкритті цього заходу, було зазначено, що: «Відходи упаковки – це не завжди відходи. Іноді це – ресурси. Так, використаний папір чи скляна тара можуть отримати друге життя після переробки: стати новим папером, новою чи використаною повторно скляною пляшкою. А пластикова тара – це, наприклад, сировина для виробництва флексу, з якого потім виробляють синтепон. Повторне використання або рециклінг призводять до майже «безвідходної» моделі споживання, воно є основою циркулярної економіки, такої популярної в ЄС сьогодні».

Про ціль виставки «Друге життя» висловилася керівник проекту «Сортуй заради майбутнього» громадської організації «Україна без сміття» Ольга Чернявська, а саме вона зробила наголос на привернення уваги митців до цієї проблеми: «Чому саме мистецтво? По-перше, натхнення молодь завжди була потужною силою, яка рухає вперед суспільство. А мистецтво проникає значно глибше, аніж будь-які заклики до дій. Воно впливає на кожну людину по-своєму і кожен розуміє це по-своєму, але суть одна: ми забруднюємо наше довкілля і пора робити щось поки не пізно!»

Студенти Харківської академії дизайну і мистецтв, що навчалися на 3 курсі спеціалізації «Дизайн меблів», були зацікавлені ідеєю рециклінгу, що стимулювало їх на проектування і реалізацію шести арт-об'єктів з вторинної



*Рис.1. Арт-об'єкт
«Дерево» ст. Асєєва О.В.*



*Рис.2. Арт-об'єкт
«Мушля» ст. Шатохіна
О.Т.*



*Рис.3. Арт-об'єкт «Півень
– горлопан хвостатий»
ст. Моргун О.В.*

сировини, які мають надихнути суспільство задуматися про важливість та необхідність сортування відходів, і стануть корисними як для екології, так і для людей.

Багато студентів, що приймали участь в еко-проекті, за основу брали природні мотиви, ажде саме природа найбільше страждає від накопичення відходів. Наприклад: арт-об'єкт «Дерево» (студентка Асєєва О.В., використані матеріали: дерево, мотузка, пробки з пляшок), (рис.1); арт-об'єкт «Мушля» (студентка Шатохіна О.Т., використані матеріати: дерево, жестяні пляшки, гофрокартон), (рис.2).

В сучасному світі мистецтво має змогу впливати на свідомість людей, тому багато студентів обрали для своїх арт-об'єктів концепцію заклику, що досягалося через яскраві образи та їх формоутворення.

Яскраві образи арт-об'єктів були створені на основі стилізації форм птахів: арт-об'єкт «Півень – горлопан хвостатий» (студентка Моргун О.В., використані матеріали: дерево, мотузка, фарба, пластикові та жестяні пляшки), (рис.3); арт-об'єкт «Freedom» (студентка Бухолдіна А.Ю. використані матеріали: дерево, пластикові пляшки, металева сітка, поліетиленова плівка), (рис.4).

Композиційний прийом сполучення пластикових пляшок та дзеркальних дисків дозволив створити арт-об'єкт «Королівський престол» (студентка Водолазська П.Ю.), (рис.5).

Також студентки Водолазська П.Ю. та Моргун О.В. прагнули вплинути на свідомість людей через візуалізацію цитати з відомої пісні («Ніч яка місячна») незвичним для людського ока методом, задля відтворення інакшого враження та відкриття простору для фантазії. Запропонований образ чорного павука, зробленого з полімерних гофротруб, контрастує з текстом пісні, що підсилює емоційну реакцію глядача на арт-об'єкт (рис.6,7).



*Рис.4. Арт-об'єкт «Freedom»
ст. Бухолдіна А.Ю.*



*Рис.5. Арт-об'єкт
«Королівський престол» ст.
Водолазська П.Ю.*



*Рис.6,7. Арт-об'єкт
«Я ж тебе, милая, аж до
хатиньки сам на руках
віднесу» ст. Моргун О.В.,
Водолазська П.Ю.*

Рис. 8. Арт-об'єкт
«Перевтілення чи
руйнація?», ст.
Пасинок В.В.



Від загалу представлених арт-об'єктів відрізнялася робота студента 5 курсу спеціалізації «Інноваційний дизайн» Пасинка В.В., за темою «Перевтілення чи руйнація?», використані матеріали: бетон, металеві стрижні, LED-підсвічування (рис.8).

Деякі студенти в концептуальних рішеннях арт-об'єктів намагалися вплинути свідомість людини через емоційну складову, а інші показували своїми роботами можливості використання вторинної сировини в елементах інтер'єру та побуті, що мають функціональну складову.

Всі розроблені арт-об'єкти можуть бути використані як інсталяції в інтер'єрах або в архітектурно-ландшафтному середовищі.

Важливим фактором в реалізації ідеї виставки арт-об'єктів було розповсюдження інформації про еко-проект «Друге життя» в різних соціальних мережах, на радіо та українському телебаченні.

Висновок. Для покращення довкілля важливо правильно утилізувати сміття. Аби виробляти корисні речі з вторинної сировини люди повинні навчитися розділяти сміття на окремі види, щоб з'явилася можливість його повторної переробки. Роль дизайнера у створенні оригінальних композицій з таких матеріалів актуалізується. Таким чином, ми захистимо планету від безвідповідальних сміттєзвалищ та попіклуємося про екологію виробляючи із відходів корисні речі.

РОЛЬ КОЛЬОРУ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО КОСТЮМУ В ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІЙ СИСТЕМІ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ — ПЕРША ТРЕТИНА ХХ СТ.)

Український народний костюм — унікальна пам'ятка матеріальної і духовної культури народу, тісно пов'язана з його історією. У сформованій композиції українського національного костюму, в його кольорах, символах орнаментів вишивки закладено глибокий сенс, емоційну наповненість, духовний код багатьох поколінь українців. Досліджуючи мотиви національного костюму в українському живописі кінця ХІХ — початку ХХ ст., ми звернули увагу на важливу роль кольору національного вбрання і окремих його дета-

лей в композиційному, сюжетному й образному рішенні картини, а результатом нашого аналізу стали наступні висновки:

1. Щодо ролі кольору українського національного костюму у **композиційному рішенні картини** слід звернути увагу на те, що в основу кольорової гами цього виду вбрання історично лягли чисті яскраві кольори. Їх і обирають живописці для концентрації уваги глядача. Червоні свитки, жупани, шаровари, різнокольорові плахти, запаски, кептарі, червоні хустки — всі ці деталі українського національного костюму першими сприймаються як яскраві колірні зображення в композиції. Так, в картині «Гість із Запоріжжя» Ф. Красицького пляма червоного кольору жупана, накинута на плечі запорожця, відразу захоплює увагу глядача, а далі, за допомогою вміло побудованої діагональної композиції і заданого ракурсу фігури козака, дає імпульс до руху погляду до інших персонажів.

2. Здавна у різних культурах зберігається традиція символічного використання кольорів. Так, білий колір — це символ чистоти, святості, світла. Його споріднюють з Божественною захисною силою. Червоний колір, з одного боку, символізує красу, любов, тепло та енергію, але з іншого — страждання, біль, кров. Чорний колір в українській культурі має негативне значення. Його ототожнюють з тугою, хворобою, смертю. І такі різні, протилежні за своїм символічним значенням кольори поєдналися на вишивках українських сорочок.

Отже, нами було зроблено висновок, що **символіку кольору костюму або його деталей українські досліджуваного періоду використовували як засіб вираження художнього образу.**

Прикладом того, як червоний та білий кольори допомагають художнику розкрити ідею картини, може бути робота «Проводи на Січ» О. Сластіона. Композиційний центр картини — це фігури матері і сина, одягнених в яскраві костюми. Червона свита молодого козака на тлі свіжої літньої зелені відразу привертає увагу глядача, привносячи у картину ноти тривоги, занепокоєння. Колір свити підсвідомо сприймається і як символ відваги юнака і як символ ще непролитої крові. Мати у білій свиті, як білий птах, що змахнув крилом, піднятою рукою, благословляє сина, начебто намагаючись захистити його від майбутньої небезпеки.

3. Не можна обійти увагою і кольори обрядових українських костюмів, як надзвичайно важливу частину культурного життя українського народу. **Роль обрядового символу** тут часто виконувала кольорова гама одягу або його окремих деталей, і цю символіку так само використовували мистці. Наприклад, у весільному костюмі споконвічно домінував червоний колір. У роботі «Наречена» Ф. Кричевського відтворено давній поетичний народний обряд одягання молодої перед весіллям. Яскравою кольоровою плямою виділена постать молодої. Зображена на весь зріст, у святковому барвистому одязі, майже готова до вінця, вона стоїть в оточенні подруг і жінок. Наречена вдягнена в білий весільний полотняний байбарак з парчевим коміром, парчевий фартух, червоне намисто, на ногах червоні чобітки, на шії срібні дукачі. Мистець акцентує погляд на червоному кольорі різних відтінків і контрастних темних барвах, створюючи враження коштовних самоцвітів.

На картині «Гайліки» І. Труш зобразив один з найпоетичніших народних гуцульських обрядів — зустріч весни. Усі учасники обряду гри одягнені в святкові барвисті костюми, в яких яскравими кольорами переливаються оздоблені узорами кеґтарі, хустки, сорочки, запаски, створюючи виняткової сили колористичний ефект.

Яскравим прикладом того, як колір однієї деталі українського костюму розкриває символічний сенс усєї картини, може бути робота «Сирота» О. Кульчицької. На голові головного персонажу — маленької дівчинки бачимо чорну хустку. У поховальному одязі чорний колір став символом туги. У даній роботі колір елемента костюму несе головне смислове навантаження твору.

У деяких випадках художники використовували не лише традиційні деталі українського костюму, а й додавали нові, привнесені новою добою, так само звертаючись до символіки кольору, як, наприклад, в образі української дівчини післяреволюційного часу, зображеній з червоною хусткою на голові, що на той час символізувало представницю робітничого класу (С. Прохоров, «Українська дівчина»).

4. Силу і виразність кольору як художнього засобу мистці використовують і **для відтворення емоційного стану, найтонших людських переживань**. Так, завдяки кольорам українського костюму або його окремих деталей художники передавали настрої усєї картини. Прикладом в українському мистецтві досліджуваної доби може бути картина «У свято» М. Кузнецова. Піднесений настрій, відчуття єднання з природою, бажання щастя, радість наповнене глядача при огляді цієї картини. Художник зобразив героїню у яскравому святковому вбранні, яке зливаючись з оточуючим буйством фарб квітучого луку, здається його органічним продовженням — травинки, квіточки, злегка закриваючи собою вбрання, сприймаються частиною вишивки на сорочці і орнаменту на запасці.

Вдалим відтворенням протилежного настрою — тривоги, занепокою, може служити картина цього ж мистця «На заробітки». Автору, завдяки стриманим, темним кольорам костюмів вдалося передати безрадісність почуттів персонажів, мимоволі зірваних з рідних місць селян, кинутих у невідоме.

5. Аналіз мотивів національного костюму в українському живописі уможливив ще один висновок стосовно ролі кольору костюму в картині — він допомагає визначити **вікову категорію** персонажу. Найбільше уваги в одязі завжди приділялося дівчатам та молодим жінкам. (М. Пимоненко «Молодиця», «Дівчина»; І. Дряпаченко «Параска в святковий день»). Яскраві приталені керсетки, розшиті аплікаціями та нашивкам, плаhti і запаски, різноманітні прикраси, вінки з різнокольоровими стрічками, бантами, гребінцями — все це робило дівчину чи молодицю більш привабливішою. Костюм української заміжньої жінки відрізнявся від дівочого менш яскравим кольором та декором. Одяг жінок похилого віку характеризує майже повна відсутність яскравих кольорів, що відповідав традиційній моралі, яка потребувала від них бути сором'язливими, не вирізнятись. (О. Рокачевський «Портрет літньої жінки», О. Кульчицька «Бабуся», М. Пимоненко «Сліпа стара жінка»). Ці особливості в одязі молоді та жінки похилого віку простежуються в картинах Ф. Кричевського («Три покоління»), О. Мурашка («Селянська роди-

на»). Вікова градація чоловічого костюму теж мала свої особливості кольору — у літніх чоловіків кольори костюму були менш яскравими, ніж у молодих. («Дід» Ф. Красицького).

6. Важлива роль кольору і при відтворенні мистцем *супільного стану* персонажів. Прикладами ролі кольору в костюмах заможних українців можуть бути портрети Мазепи С.Васильківського та І.Куриласа. Золоті, червоні кольори елементів його костюму особливо важливі для характеристики образу гетьмана.

2-

РОМАНТИЧНІ НАСТРОЇ ЯК ПРОЯВ ТВОРЧОЇ СВОБОДИ У ТВОРАХ ВІКТОРА ГОНТОРОВА

Доба романтизму, як художнього стилю в європейській і американській культурі кін. XVIII — поч. XIX ст., стилю, що проявився у всіх видах мистецтва, а також у філософії і гуманітарних науках, хоч і давно минула, але залишила наступним поколінням у спадок дух романтики як особливість світосприйняття, у якому провідну роль відіграють «ліричні і драматичні емоції, мрії, ідеали, душевне піднесення» [1, с.520]. Виникнувши як реакція на класицизм і самовпевнений оптимізм естетики класицизму і філософії Просвітництва, як особливий вид світогляду і як художній напрямок, романтизм ґрунтувався на устремлінні особистості до безмежної свободи, до духовної довершеності, до недосяжного ідеалу. Представники романтизму як стилю виступали руйнівниками норм і канонів, класицистичних догм і смаків. Пізніше, на межі XIX і XX ст., коли доба романтизму минула, романтичні настрої в європейському мистецтві знову зазвучали у мистецтві модерну і символізму, експресіонізму, футуризму.

В Україні прояви романтичного світогляду в образотворчому мистецтві співпадають з піднесенням національно-визвольної боротьби поневоленого народу, що зумів зберегти рідну мову, стародавні звичаї, пісні і мудрість давніх поколінь. Романтичні мрії та ідеали стають синонімами патріотизму, ознакою піднесення народної самосвідомості. І це вже простежуються у першій половині XIX ст. у творах українських мистців того періоду і особливо у Т. Шевченка. Своє продовження ці тенденції знаходять в мистецтві послідовників Т. Шевченка і на новій хвилі національного відродження на межі XIX і XX ст. Нашадки козацького роду з того часу, як Московщина почала знищувати залишки автономії Гетьманщини, не втрачають інтерес до минулого своєї Батьківщини, збираючи старі рукописи, акти та всілякі історичні матеріали, намагаючись з'ясувати причини втрати волі і незалежності Україною [2], що з новою силою відобразилось в романтичних ідеалах українців в мистецтві періоду національних змагань кін. 1910-х — поч. 1920-х рр. і періоду розстріляного відродження, що закінчився сталінськими репресіями і встановленням нав'язаного партійною верхівкою соціалістичним реалізмом.

Утім, породжений добою романтизму новий тип світогляду з його тяжінням до безкінечної свободи особистості, тягнув за собою нове коло інтересів на всіх перипетіях історії. Вільнодумні настрої знову і знову виникають в мистецтві українських шістдесятників, а в 1970-і як романтичні настрої реакції на офіційний соцреалізм, як його антипод набуває розповсюдження серед представників монументального малярства новий паросток нонконформізму, одним із представників якого став харківський мистець Віктор Гонтаров (1943 — 2009).

Дитина війни, він народився і виріс на Слобожанщині. Майбутній мистець зростав у сільській місцевості, в оточенні неповторної краси слобожанської природи. Чималий вплив на формування його мрій і творчої фантазії мали материнські казки і наповнені мудрістю віків дідові розповіді. Невідповідність мрії і дійсності вже тоді бентежили вразливу душу майбутнього мистця, ставали приводом для зародження в юній душі «романтичної іронії», ліричних і драматичних емоцій, мрій, тяжіння до ідеалу. А природа ставала для нього душею світобудови, мінливою і чутливою, як і людська натура. Особливо притягували його осінні пейзажі. Саме ця пора року викликала у нього особливе творче натхнення. Сумні осінні луки, поодинокі дерева, як мовчазні сухорляві діди, сухі сріблясті трави... До цих мотивів знову і знову повертався він у своїх творах, розкриваючи ці мотиви з ідилічною мрійливістю. Гонтарівська осінь просякнута тонким світлом похмурих днів. Шукаючи натхнення в образах рідної природи, поетизуючи її, художник намагався осягнути таємниці буття, створював свою власну художню мову.

Часто на картинах Гонтарова серед похмурого пейзажу бачимо самотню постать немолодої жінки із зігнутими від тяжкої праці плечима. Цей персонаж ставав символом післявоєнних часів, коли в селі майже не залишилося чоловіків. А такий новий тип символів як продовження традицій, залишених у спадок добою романтизму, знаходимо у деякого із сучасників Гонтарова — романтиків своєї доби, з притаманним їм прагненням до свободи творчості, до збереження своєї національної самотності.

Список літератури:

1. Аполлон; Терминологический словарь: Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. — М.: Эллис лан, 1997. — 735 с.
2. Крип'якевич І. П. Історія України. — Львів: Світ, 1990. — 519 с.

ДОСКОНАЛІСТЬ ЛЮДСЬКОЇ РУКИ

Оточуючий нас світ речей рукотворен. Все, з чим ми маємо справу в повсякденному житті, без чого неможемо обійтися, - від елементарних знарядь до комп'ютерних систем - створено людськими руками. Рука - найдосконаліший інструмент, яким володіє людина. Без неї ми не змогли би нічого здійснити. Вона не має собі рівних в природі за функціональним і сенсорним розвитком. Але чи багато ми знаємо про те, як влаштована рука? Що змушує її виконувати ті чи інші дії? І чому людство, домігшись настільки великих

результатів в науці і техніці, не може створити аналог людської руки? Я спробуємо відповісти на ці запитання.

Будова руки - це ансамбль з безлічі кісток, зв'язок, м'язів, сухожилів і нервів, які узгоджено працюють для виконання різноманітних і складних рухів. Кисть складається з 27 кісточок, зчленованих за допомогою різних суглобів. Ми можемо обертати кистю в різні боки завдяки правильному влаштуванню зап'ястя - місця, де кисть приєднується до передпліччя. Зап'ястя складається з 8 коротких губчастих кісточок, розташованих в 2 ряди. Кожна кісточка має свою особливу форму! Скелет пальців утворений фалангами. У кисті виявляється унікальне співвідношення величин. Основна фаланга у всіх пальцях, крім великого, дорівнює сумі довжин середньої і останньої фаланги - співвідношення, відоме як число Фібоначчі.

Всі наші пальці мають оптимальну довжину і розташування, і кожен з них грає свою неповторну роль. Великий палець здатний повністю протиставлятися іншим пальцям, завдяки чому ми можемо здійснювати схоплювання різної сили і точності. Його фаланга з'єднана з найближчої кісткою зап'ястя (а не з кісткою долоні). Не випадково також великий палець розташований з боку вказівного пальця (а не мізинця), що звертає кисті одна до одної, а не в протилежному напрямку. При русі великого пальця задіюються 9 різних м'язів, а його рухи настільки складні, що тільки для опису рухів одного його суглоба використовується 6 окремих термінів. Вказівний палець володіє великою спритністю і тонкою чутливістю, а середній надає міцність захоплення. Безіменний палець, завдяки розвиненому дотику, регулює м'язове почуття, що використовується при будь-якій роботі, а мізинець надає нам стійкість кисті при рухах в площині.

Рука бачить те, що людина не може знайти очима.

Людина не замислюється над тим, як вона ходить. З тим же звичним автоматизмом вона користується рукою як інструментом. Однак досить хоч раз звернути увагу на різноманіття функцій, які виконує наша передня кінцівка, щоб зрозуміти, яким чудом природи ми наділені. Рука не тільки піднімає, тримає, кидає, ловить, рука - це є неповторний орган дотику, здатний до найдрібніших нюансів оцінити поверхню і фактуру будь-якого предмета. На кінчику кожного пальця - тисячі пов'язаних з мозком чуттєвих клітин, що реагують силу тиску, температуру, біль. Всі нитки управління і координації роботи пальців, зв'язок, суглобів і кісток ведуть в мозок. Приблизно третина мозкових центрів, що відповідають за наші рухи, безпосередньо пов'язана з руками. Робота руки контролюється також зором: очі грають важливу роль в ситуаціях, коли треба взяти предмет і знайти для нього нове місце. Наскільки тонко взаємодіють руховий апарат і наші почуття, показують досліди, проведені канадськими дослідниками. Учасники експерименту за допомогою великого і вказівного пальця піднімали різні за вагою і фактурою циліндри. З'ясувалося, що сила хватки в рівній мірі залежить як від ваги, так і від фактури. В принципі, існує два основних типи рухів рук. Перший тип - це такі рухи, які управляються за допомогою зворотного зв'язку. До них відносяться всі можливі філігранні операції, вироблені рукою. Другий тип - це балістичні рухи, які розгортаються як би по готовій програмі. Такі рухи дуже швидкі, але модифікувати їх важко, і вони не

відрізняються стовідсотковою точністю - коли, наприклад, ми ловимо м'яч або наносимо удар.

Рука людини з самого народження має велику фізичну силу. Немовлята, яким всього кілька днів, здатні утримати власну вагу. Найсильніші пальці вказівний, середній і безіменний. Чим ближче вони пригнути до долоні, тим сильніше, завдяки короткому важелю, виявляється хватка. Серед безлічі рекордів, які поставлені за допомогою руки, є і досить незвичайні. Якийсь англієць, наприклад, переніс в руках чотирикілограмові цегла на відстань 99,4 км. Один австрієць пройшов на руках за 55 днів 1400 км від Відня до Парижа. Його співвітчизник одним пальцем протягнув на три метри навантажену пивом тринадцятитонну вантажівку з двома водіями.

Людина використовує свої руки не тільки для механічної роботи, нехай навіть дуже тонкою. Завдяки своїй чутливості руки служать і засобом комунікації.

Багато тисяч відчутних клітин і нервових закінчень на пальцях і долонях сприймають і засвоюють навколишнє, передаючи головному мозку найважливішу інформацію про світ. У «побаченому» за допомогою дотику неосвітленому просторі можна піймати м'яч або проїхати на велосипеді. Один дотик руки здатне приголубити і заспокоїти ближнього, а часом навіть зцілити хворобу. Рука настільки чутлива, що сліпий на дотик визначає валюту тієї чи іншої банкноти і за допомогою пальців читає шрифт Брайля.

Еволюція людської руки.

Колись, мільйони років тому, кінцівку мавпи в процесі еволюції перетворилася в людську руку. З тих пір людина має в своєму розташуванні складний за своїм устроєм інструмент, творчі можливості, якого безмежні. У найтоншій грі і злагодженій взаємодії з мозком цей інструмент, який Іммануїл Кант назвав «знаряддям духу», пізнає світ і надає йому нові обриси.

Еволюцію руки мавпи і людини зумовило, мабуть, те, що наші предки мали пристосуватися до життя на деревах. Приматам потрібна була лапа, здатна не тільки відштовхуватися від землі при бігу. Вони повинні були навчитися згинати пальці, щоб чіплятися за гілки і лазити по ним. Так у наших предків сформувалася незвичайна кінцівка з довгими пальцями, практично кожен з яких може рухатися незалежно від інших. А для того щоб рука не зісковзувала з гілки, на долоні виробився рельєф, на зразок того, що є на автомобільній шині. Ця система борозенок на подушечках пальців утворює неповторний малюнок. Практичне її призначення в тому, щоб збільшувати силу тертя. Крім того, колишні мешканці дерев отримали додаткове «зчіпний засіб» - це піт на стопах і долонях. Він виділяється особливо активно в моменти небезпеки. Коли наші долоні і стопи пітніють від хвилювання або стресу, це не що інше, як найдавніший рефлекс, реакція на екстремальну ситуацію при підготовці до втечі, полюванні, боротьбі.

З двохсот з невеликим кісток, що підтримують нашу «водянисту» плоть, більше чверті - 54 - припадає на обидві руки. Таким чином, наприклад, за легкістю гри піаніста лежить варто злагоджена взаємодія 15 кульшових та сідлоподібних суглобів. Однак точність цих дій визначається не тільки налагодженою механікою. Тасмниця досконалості людської руки-в нерозрив-

ному зв'язку з мозком. Там сходяться всі нитки, що управляють прекрасно спрацювавшим оркестром пальців, сухожилів, м'язів і кісток.

Важко не захоплюватися геніальністю і елегантністю будови нашої кисті. Від чищення зубів вранці до приготування до сну ввечері - наші руки просто незамінні в житті для всього, що ми робимо. Успіх кисті людини в тому, що вона не просто орган маніпулювання, а й орган знання і спілкування. Наша рука здатна практично на все, їй немає рівних. І весь той прогрес, якого досягла людина, був би неможливий без наших дивовижних і чимало загадкових рук. Рука - є одне з головних скарбів людства.

Список літератури:

1. Агаджанян Н.А., Полунин И.Н., Павлов Ю.В. та ін. Анатомія людини. М., Наука, 2001.
2. Рабинович М. Ц., Пластична анатомія людини, чотириногих тварин і птахів. Підручник для СПО., Видавництво Юрайт, 2018.
3. Сапин М.Р., Никитюк Д.К. Карманный атлас анатомии человека. М., Элиста: АПП «Джангар», 1999.

АНОМАЛИИ В РАЗВИТИИ ЧЕЛОВЕКА. ЭФФЕКТ СИАМСКИХ БЛИЗНЕЦОВ

Сиамские или неразделившиеся близнецы — это объединенные в определенных частях тела дети, которые также могут иметь общие внутренние органы. Для всех обыденным является то, что яйцеклетка после оплодотворения делится на шестой день после зачатия. Сиамские близнецы же формируются, если яйцеклетка начинает делиться с большим опозданием. Это примерно две недели после совершившегося зачатия. К данному сроку клетки зародыша формируются таким образом, что полноценно разделиться в утробе матери уже не могут. Это становится просто нереально. Шанс родить сиамских близнецов приравнивается 1 к 200 000.

Большая часть всех сиамских близнецов рождены мёртвыми. Действительно выживает приблизительно 5–25% таких детей. В 70-75% случаев сиамские близнецы женского пола.

В мире установлено два вида существующих сиамских близнецов.

Первый вид – дизиготные (т.е. разнойяйцевые) близнецы. Они формируются по отдельности, каждый в своей собственной яйцеклетке, в то время, как оплодотворение их произошло одновременно.

Второй вид – монозиготные (т.е. однойяйцевые) близнецы. В начале развития одна оплодотворенная яйцеклетка делится на две и более частей. Ученые до сих пор не могут точно объяснить причину этого расщепления. Однако, одним ученым института анатомии человека все же посчастливилось точно установить хоть что-то касательно формирования сиамских близнецов. Они утверждают, что рождение сиамских близнецов – это ничто иное, как психологическая болезнь, а именно – раздвоение личности.

Хотя ранее считалось, что возникновение сиамских близнецов – следствие генетической мутации. А доказательство ученых – полная противоположность давнему утверждению.

На сегодняшний день накопилось немало примеров разделения сиамских близнецов благодаря хирургическому вмешательству. Существуют реальные истории счастливой и вполне длительной жизни сиамских близнецов.

Смотря на то, какой конкретно частью тела они объединены, какие внутренние органы у них одни на двоих и насколько один из них хуже или лучше сформирован, сиамских близнецов разделяют на следующие типы:

Ишио-омфалопаги: самый известный тип. Сиамские близнецы имеют общий позвоночник, четыре руки и две и более ноги. Разделить таких сиамских близнецов невозможно, так как у них одна на двоих репродуктивная система.

Торакопаги: сиамские близнецы соединены областью грудной клетки, всегда задевается сердце. Поэтому на продолжительное существование (и при учете хирургического вмешательства, и без него) рассчитывать не приходится. Этот тип срастания встречается у 35-40% сиамских близнецов.

Ксифопаги: слияние в области мечевидного отростка грудной клетки (грудины).

Омфалопаги: слияние в области ниже грудной клетки (между мечевидным отростком и пупочным кольцом), сердце, в отличии от торакопагов, не задето. Однако эти сиамские близнецы могут делить одну на двоих диафрагму, печень, пищеварительный тракт и остальные внутренние органы. 34% сиамских близнецов являются омфалопагами.

Ишиопаги: срастание нижних частей тела. Чаще всего нижним краем крестца и копчиком (либо любой другой частью таза). Всего 19% сиамских близнецов являются ишиопагами.

Краниопаги: сиамские близнецы, имеющие одно тело со всеми функционирующими конечностями, но к области головы прирастает еще одна.

Цефалопаги: схожи с краниопагами срастанием двух голов, однако цефалопаги имеют два отдельных туловища. Такие сиамские близнецы не имеют возможность выжить из-за некоторых повреждений мозга. Хотя существует несколько редких случаев, когда хирургам удалось разделить близнецов и сохранить им жизнь.

Цефалоторакопаги: срастание близнецов грудью и лицом так, что половинки лиц обращены друг к другу. Получается, что левая половинка принадлежит одному близнецу, правая – другому.

Дицефалы: одно туловище, две головы, несколько конечностей.

Трицефалы: очень редкий случай, когда происходит срастание трех и более близнецов. Одно тело, три и более голов.

Парапаги: очень редких вид срастания сиамских близнецов, встречается примерно в 5% случаев. У них общее туловище и конечности, но две головы.

Пигопаги: срастание близнецов в области крестца. Бывают случаи, когда один из близнецов перестает развиваться и начинает паразитировать на другого.

КРИПТОВАЛЮТА, ЯК СПОСІБ ЗАЛУЧЕННЯ ІНВЕСТИЦІЙ В ДИЗАЙН ПРОЕКТИ

На сьогоднішній день активно розвивається ринок цифрових активів. З їх допомогою можливо: зберігати різні бази даних, продавати обчислювальну потужність комп'ютерів певної мережі, проводити безподаткову конвертацію валют, продавати цифрові і інтелектуальні активи, тощо.

Первинною метою створення технології blockchain було відійти від друкованої валюти, першою перевагою якої стала можливість відстежити транзакції. Другою перевагою є лімітованість цієї валюти, як наслідок її - кількість може відстежити будь-який користувач. Надалі технологія blockchain дозволила організувати залучення інвестицій для реалізації технологічних інноваційних проектів.

З появою цієї технології у дизайнерів та інженерів з'явилася можливість отримати необхідне фінансування для втілення своїх ідей. Для того, щоб зацікавити інвестора, претенденту необхідно вигідно представити всі можливі переваги і довести інноваційність запропонованого проекту. Сам процес залучення інвесторів в подібний проект називається ICO (з англ. - «первинна пропозиція монет», «первинне розміщення монет»). Щоб організувати такий процес залучення коштів інноватора необхідно провести якісну рекламну кампанію, продумати і створити свою унікальну цифрову валюту, а також розбити свій проект на кілька необхідних етапів - це одна з умов регулятора ринку. Першим етапом є презентація проекту, реклами його інноваційних якостей. Другий етап - ICO. В рамках цього етапу залучені інвестори вкладають кошти в проект, купуючи токени (одиниці обліку, що виконують функцію «замінника цінних паперів» в цифровому світі) еквівалентно сумі їх вкладу в проект. Якщо після ICO необхідна для здійснення проекту сума зібрана - етап збору коштів вважається успішним, отже інноватор може приступати до третього етапу - реалізації. Після того, як проект реалізований, а його продукт доведений до споживача - інноватор отримує прибуток, нарощує капітал. Якщо проект успішний, прибутковий - всі інвестори, які володіють монетами проекту отримують прибуток, еквівалентний початковому внеску.

Дана структура схожа на акціонерне товариство, але на відміну від нього кріптіінвестори не мають юридичного впливу на проект, тобто інвестор не має права на: встановлення своїх умов щодо ходу здійснення проекту, прийняття рішень про подальший розвиток проекту, вплив на розподіл коштів і т.д. Але в окремих випадках кріптіінвестор може обміняти токени на послуги або товари компанії.

Мінуси даного залучення коштів: проект може піддаватися атакам хакерів, неакузальність проекту, велика кількість фейкових проектів, нестандартизованість та нестабільність ринку.

Щоб уберегти кріптіінвестора, претенденту потрібно мати зарецензоване підтвердження реальності проекту, з технічної точки зору, від вже існуючих компаній, що працюють в сфері розроблюваного проекту.

Не дивлячись на те, що подібний спосіб залучення коштів для реалізації проекту існує зовсім недавно, на даний момент вже існують успішно реалізовані проекти:

Ethereum - платформа для створення децентралізованих онлайн-сервісів на базі blockchain, що працюють на основі розумних контрактів. Реалізована як єдина децентралізована віртуальна машина. Проект отримав підтримку з боку Lufthansa, S7 і ЮНІСЕФ.

Golem Supercomputer - надає можливість створення віртуального суперкомп'ютера, що об'єднує призначені для користувача ресурси і дозволяє орендувати їх за внутрішню криптовалюту.

Power Ledger - платформа, де кожен бажаючий може купити або продати електроенергію.

Список джерел:

1. MC Today - В. Чернишов - 05.04.2018 - 10 українських блокчейн-проектів. - [Електронний ресурс]
2. Режим доступу до сайту: <https://mc.today/10-ukrainskih-proektov-kotorye-gazvivayut-blokchejn-industriyu>
3. InVenture - СПРАВА / І. Гудзь - 21.09.2017 - Як залучити кріптоінвесторів в технологічні стартапи. - [Електронний ресурс]
4. Режим доступу до сайту:
5. <https://inventure.com.ua/analytics/articles/kak-privlech-investicii-biznes-angelov-v-technologicheskie-startapy>
6. A Medium Corporation [US] - Berlin Innovation Ventures - Elad Verbin - 06.08.2018 - Поведінкова кріптоекономіка: проблеми і переваги мотиваційної системи блокчейна. - [Електронний ресурс]
7. Режим доступу до сайту:
8. <https://medium.com/berlin-innovation-ventures/behavioral-crypto-economics-6d8befbf2175>

ДИЗАЙН ЯК РІЗНОВИД ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Фотографія, реклама, графіті — в наш час все це має право зватися мистецтвом. Кожен витвір мистецтва має нести ідею. Зміст художнього твору є більшим, ніж просто зображення об'єктів.

Споглядаючи об'єкт мистецтва — перші емоції ми отримуємо від візуального враження. Найбільш стисле тлумачення слова «візуальний» надається у словнику медичних термінів: «Візуальний — усвідомлений і відтворений за допомогою зору» [2].

Метою публікації — є розгляд дизайну як різновиду візуального мистецтва в Україні, та його взаємозв'язок з замовником.

Наприкінці ХХ ст. — початку ХХІ ст. у сфері розвитку візуального мистецтва в Україні спостерігаються суперечливі трансформаційні тенденції. Порівняння швидкозмінних процесів з явищами, які сьогодні відбуваються на Заході, свідчить, що сучасне візуальне мистецтво України має своєрідні

переваги завдяки національним традиціям, емоційному і духовному підґрунтю. Досвід, набутий у західних колег, необхідно адаптувати, постійно аналізуючи його, в кінцевому результаті, — використовувати лише те, що необхідно. Лише за умов збереження певної національної специфіки, яка базується на традиціях і високих здобутках минулого, українське мистецтво може представляти значний інтерес у світі [4].

«Кожна візуальна модель динамічна. Будь-яка лінія, намальована на аркуші паперу, будь-яка найпростіша форма, виліплена зі шматка глини, подібна до каменя, кинутого в ставок. Все це — порушення спокою, мобілізація простору. Зір є сприйняттям дії» [1].

Зараз дизайн — самостійний вид творчої діяльності, він має прямий зв'язок з мистецтвом, але розвивається за власними законами й правилами. Вплив дизайну простежується як в культурі, так і в економіці.

Продукцію дизайнерської творчості досі продовжують плутати з творами декоративно-прикладного мистецтва, об'єкти дизайну середовища або ландшафтного дизайну, відносять до архітектури та навпаки. Головна відмінність дизайнера від художника, архітектора або інженера-проектувальника полягає в тому, що дизайнер працює над створенням форми об'єктів, виробів і речей, які призначені для практичного користування в усіх сферах життєдіяльності людини й складають його візуально-інформаційне оточення [3].

Продукт дизайну з моменту першого появи як специфічного виду діяльності, був розрахований на масовий попит.

Легко дивитися в минуле та аналізувати, чому продукт добре продавався і зробив всіх багатими й знаменитими. Складніше оцінити переваги клієнтів, поки задуманий продукт — все ще ескіз з папки.

Дизайн не існує сам по собі й не розвивається сам по собі. Зробити продукт звичайним досить легко, а поліпшити його так, щоб ціна була більша за ціну процесу поліпшення — складна дизайнерська задача. У цьому принципова особливість дизайну. Якщо більшу частину мистецтва створює творець, то в дизайні творців два — дизайнер і його замовник. При цьому саме замовник визначає те, коли дизайн вийде в світ. Рік появи видатного дизайну — це знак того, що з'явився замовник, здатний оцінити й повірити в такий дизайн.

З практичної точки зору виявляється не важливо, як до нового дизайну відносяться дизайнери. Важливо, як до нього поставляться замовники.

В Україні є гідні художники й дизайнери. Яка ситуація із замовниками? Дивлячись на дизайн навколо можна зробити висновок, що достатньо мати товар, який має колір і назву. Вигляд загалом має менше значення. На заводах, фабриках та подібних організаціях, де товар виробляється для масового споживання, часто відсутні умови для роботи дизайнера. Наприклад, графічні програми з ліцензією або графічний планшет — це зайві витрати. А дизайнер з відповідною художньою освітою не є обов'язковою вимогою відділу кадрів. Художня освіта важлива для формування почуття краси, для естетичного смаку. Дизайн України досить молодий і часто формується в залежності від дизайну закордонного. Сучасні дизайнери та художники рідко мають закладений в них з дитинства художній смак і абстрактно-образне

мислення. Для цього треба хоча б народитися у творчій сім'ї, краще в декількох поколіннях.

Висновок. Мистецтво України має своєрідні переваги завдяки національним традиціям. Дизайн в наш час — самостійний вид художньої діяльності. Проте на великих промислових підприємствах дизайнери мають обмежені можливості. Дизайнери, що працюють незалежно, або у відповідних дизайнерських агентствах можуть обирати для себе роботу, мають більше простору для реалізації творчих ідей.

Список використаної літератури

1. Арнхейм Р. Мистецтво і візуальне сприйняття/ Арнхейм Р. – Москва: Прогрес, 1974. 384 с.
2. Боева Т. Словник медичних термінів / Боева Т. – Ростов-на-Дону: Фенікс, 2014. 310 с.
3. Бойчук О. С. Простір дизайну / Бойчук О. С. – Харків: Точка, 2013. 367 с.
4. Сидоренко В. Д. Культурологічні аспекти художньо-стильової еволюції візуального мистецтва України (XX- початок XXI ст.): Автореф. Дис. канд. мистецтвознавства / В. Д. Сидоренко. – Харків : б. в., 2004. – 20 с.

..

,

БІОГРАФІЯ І ТВОРЧІСТЬ НАТАЛІЇ ВОЛОДИМИРІВНИ ЮЗЕФОВИЧ

Самобутнє національне мистецтво українського народу є невід'ємною частиною світової культури. Роль мистецтва в житті людини та суспільства в цілому важко переоцінити. Воно виконує безліч важливих функцій необхідних для становлення нації, формує ментальність, зберігає традиції, концентрує кращий мистецький досвід попередніх поколінь та створює сприятливі умови для його інтерпретації нащадками. Збереження мистецької спадщини – запорука подальшого розвитку суспільства.

Серед імен талановитих митців, які сприяли розвитку культури та мистецтва Полтавщини, визначне місце посідає ім'я Наталії Володимирівни Юзефович. Наталія Володимирівна – живописець, член Співки Художників України (1961 р.).

Н. Юзефович народилася 10 червня 1932 р. в Києві на Андріївському узвозі, в сім'ї інтелігентів. Її батько, Володимир Григорович Юзефович, працював економістом, мав три вищі освіти, був поліглотом, знав сім мов, крім російської та української, вільно володів англійською, французькою, італійською, грецькою, іспанською та польською мовами [1, с. 2]. Мати, Ніна Олександрівна, працювала лікарем-фтизіатром. Батьки Наталії приділяли особливу увагу творчому розвитку доньки, що вплинуло на її подальший вибір виду діяльності та самореалізації як художника.

У 1950 р. юна майстриня закінчила Київську художню школу ім. Т.Г.Шевченка, а в 1951 р. вступила до Харківського Державного художнього інституту на факультет монументального живопису. Її викладачами були М. Рибальченко, Л. Чернов, Є. Єгоров, О. Кокель. У 1957 р. Н. Юзефович бере

участь у республіканській художній виставці де представляє свої дипломні роботи – “Влітку” та “Восени у Ботанічному саду”.

З 1957 р. по 1959 р. Наталія Володимирівна проживає в Івано-Франківську, де в 1958 р. відбувається її перша персональна виставка, на якій було представлено 119 робіт молодой художниці. На роботи Н. Юзефович звернув увагу відомий івано-франківський живописець та мистецтвознавець, Михайло Фіголь [2, с. 4] і написав першу статтю про її творчість до івано-франківської газети «Прикарпатська правда». У 1959 р. Н. Юзефович переїжджає до міста Тернопіль, де проводиться друга її персональна виставка в кількості 184 робіт. У 1960 р. молода художниця переїхала до Чернівців, де працювала в художній майстерні художнього фонду УРСР.

За всю свою творчу кар’єру Наталія Володимирівна брала участь у більш ніж сімдесяти виставках різного рангу, десять з яких — персональні, у тому числі у Києві (з 1957 р.), Івано-Франківську (1958 р.), Чернівцях (1964 р.), Тернополі (1960 р.), Львові (1964 р.), Кременчуці (1970 р.), Полтаві (1971 р.), Москві (1972 р.), Велико-Тирново (Болгарія, 1976 р.); персональні – в Івано-Франківську (1958 р.), Тернополі (1960 р.), Полтаві (1971 р., 1979 р.), Кременчуці (1976 р., 1981 р., 1982 р., 1992 р., 1993 р.). [3, с. 693]

У 1961 р. Н. Юзефович приймають до Спілки художників України, всеукраїнської творчої організації професійних митців, заснованої у 1938 р. (первинна назва - Союз радянських художників України) як республіканське відділення Спілки Художників СРСР. Прийняття до СХУ було важливою подією в житті молодой художниці, вона ознаменувала новий етап у її творчості, як визнаного митця.

У 1971 р. вже відома художниця переїхала до Кременчука і майже 40 років віддала творчості в нашому місті. Високої майстерності художниця досягла у зображенні природи. На пейзажах цього періоду можна побачити майстерно виконані краєвиди Полтавщини. Наталія Володимирівна вмiла тонко відчуту та зобразити на полотні красу природи Полтавщини. Кременчук та його околиці зображені на таких полотнах: диптих «Ранок Кременчука», «Весняне оновлення» (1974 р.) «Весна іде»(1982 р.) «Вечірня пісня», «Квітучий Придніпровський край» (1983 р.), «Садок у шлюбному вбранні» (1988 р.), «Напровесні» (1991 р.).

Н. Юзефович не тільки чудовий пейзажист, а і видатний майстер ліричних портретів. Як художник вона досконало втілювала емоції та переживання героїв на полотні, художниця намагалася передати разом зі схожістю, ще й риси характеру моделі. Персонажі картин динамічні, живі. Її майстерність портретиста можна прослідкувати на таких роботах: «Портрет лісника» (1960 р.), «Портрет знавця народного мистецтва Гуцульщини Є. Я. Сагайдачного», «Портрет народного майстра гуцульської кераміки Цвілик» (1958 р.), «Цвіт Буковини» (1970 р.), «Портрет з шарфом» (1981), «Портрет гуцульської жінки». Образи відомих кременчужан на портретах художниці: «Портрет Героя Радянського Союзу, льотчика-випробувача А. П. Гугіна» (1973 р.), «Портрет дитячого хірурга А. Г. Баглаєнка»(1981 р.).

Деякі роботи художниці були виконані у популярному для періоду її творчості стилі – соцреалізмі. Соціалістичний реалізм – художній метод

мистецтва, побудований на соціалістичній концепції світу і людини. На думку цієї концепції художник повинен був славити своїми творами соціалістичне суспільство. Отже, соцреалізм повинен був зображати життя в світлі ідеалів соціалізму. [4, с. 46]. Соцреалізм як спосіб сприйняття реальності та праці в прикрашеному вигляді виник в СРСР в 1930-х роках ХХ століття. Роботами художниці в цьому напрямку можна вважати: «Кращі доярки Буковини (груповий портрет М. Вакалюк, М.Винган, М.Загара, М.Кришук)» (1963 р.), «Трударі Тернопільщини» (1966 р.), Портрет комбайнера Кулинича (1974 р.), «Сім'я в полі».

У 2002 р. Наталія Володимирівна подарувала місту 175 своїх полотен, які відтоді зберігаються та експонуються у галереї її імені. Картинна галерея імені Наталії Юзефович розташована на правому березі Кременчука, у передмісті Крюкова. Основними напрямками роботи галереї є виставкова і культурно-освітня діяльність. Окрім популяризації творчості Наталії Юзефович в галереї проходять персональні та колективні виставки художників, фотографів і майстрів декоративно-прикладного мистецтва, які спрямовані на виявлення нових імен, відродження і популяризацію народного мистецтва, формування естетичних смаків населення. Також її роботи знаходяться у Міністерстві культури та туризму України, Івано-Франківському, Тернопільському краєзнавчих музеях, Полтавському художньому музеї та багатьох приватних колекціях України, Росії, США, Канади, Німеччини, Італії, Франції, Австрії.

Творчий спадок Н. Юзефович у контексті розвитку регіонального мистецтва, збереження національних традицій та формування регіональності має велике значення. Творчий доробок митця налічує біля 800 робіт, чверть з них знаходиться у Кременчуці.

Література:

1. Наталія Юзефович. Живопис: альбом / вступ. ст. Л. Корецька. - Б.М., 1998. - с. 69
2. Виставка творів Н. Юзефович. Каталог. - Станіслав: Обл. Видав., М. Фіголь, 1958. - с. 4
3. Полтавіка. Полтавська енциклопедія : у 12 т. Т. 9: Образотворче і декоративне мистецтво, кн. 2 : М - Я. - Полтава : АСМІ, 2015. - с. 693
4. Круглова Т. А. Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль / Автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора философских наук / Екатеринбург, 2005. — 46 с.

ДОСВІД ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ В ПРАКТИЦІ ОЛЕКСАНДРА МУРАШКА

The Post-Impressionist experience in the works of Alexander Murashko.

Постать Александра Мурашка займає одне із провідних місць у колі нової генерації українських колористів межі ХІХ-ХХ століть. Закінчивши Петербурзьку академію мистецтв у 1900-му році живописець продовжив удосконалювати майстерність в Європі [2, с. 4]. Перебуваючи у Парижі упродовж 1900-1903-х років, О. Мурашко ознайомився з інноваційними підходами спектрального колоризму ар-нуво [1, с. 16]. На шляху до майбутніх

художніх узагальнень постімпресіонізму симптоматичного значення набувають його шукання 1909-1918-х років, в яких природа світла та тіні інтерпретується через асоціативно-символічну змістовність барв. Новий погляд на завдання мистецтва виразно розкривається у художньому задумі картини «Праля» (1914) із збірки Національного художнього музею України.

Хроматичну композицію твору побудовано за принципом контрасту двох взаємодоповнюючих кольорів помаранчевого та блакитного. Відтінки барв передають не власний колір предметів, а асоціативне враження від інтер'єру хатини, що осяяна жовтогарячими сонячними променями. Відчинені вікна, стіни оселі, підвіконники та дерев'яна баддя із водою для прання, – усі деталі середовища немов усотали насичені відтінки палахких сонячних барв. Образ головної героїні, її обличчя, шия, руки та вбрання написано через ті самі помаранчеві відтінки. У другорядних деталях нічого вже не нагадує про тимчасово-мінливі стани імпресіонізму. Загальна живописна динаміка картини передає не реальну картину, а суб'єктивні враження художника від події, що узагальнюються у позачасовому метафоричному вимірі. Кольори починають використовуватися художником не з точки зору матеріальної відповідності, а як інструмент символічних натяків, що властиво для засад французького постімпресіонізму 1890-1900-х років [4].

Обраний полум'яний відтінок символізує енергію життя, руху та напруженої людської діяльності. Головне в картині не прала та прання, а метафоричне священнодійство праці. Процес роботи переосмислюється символічним атрибутом земного буття, підкреслюючи його невинну життєствердну силу. Тож відтінки помаранчевого середовища передають міць матеріального світу. Натомість нагадування про духовний світ узагальнюється через різноманітні переливи блакитних відтінків, які проглядають на фалдах сорочки пралі, на ободі діжки для прання, у віддзеркалені скляної фрамуги вікна. У реальному житті ці деталі були білими, але в картині О. Мурашко написав їх через кобальти сині та фіолетові, які є взаємодоповнюючими для відтінків помаранчевого оточення. Нематеріальна легкість блакитних відтінків проектується художником у простір неземних атрибутів: у полиски світла на сорочці пралі та сяйливі рефлекси на підвіконні. Завдяки контрасту між прозорими голубими відтінками і матеріально-насиченими помаранчевими досягається вдалий хроматичний ефект, що гармоніює контраст двох взаємодоповнюючих кольорів, і в метафоричний спосіб об'єднує уявлення про духовне і матеріальне.

Картина «Праля» привертає увагу невимушеною живописною манерою, в якій враження від безпосереднього творчого акту починають домінувати над документальним відтворенням природи. Перевага суб'єктивних вражень художника над відтворенням об'єктивної реальності виявляє підсвідому схильність О. Мурашка до мистецьких ідеалізацій. Програма художнього задуму та засоби образотворення створюють в сюжеті «Праля» піднесено-епічний настрій, що допомагає глобалізувати образ трудівниці до виміру метафорично-символічних узагальнень типових для засад постімпресіонізму загалом [3, с. 245]. Ці специфічні нюанси формального образотворення надають прозаїчному типуажу пралі рис промовистої ідеалізації, що поширюються

на твір в цілому. Тож образ трудівниці інтерпретовано художником не з точки зору побутового натуралізму, а в ідеально-піднесеному урочистому ключі, подібно тому як в мистецтві відтворювались образи легендарних героїв. Співзвучні настрої ідеалізму, що втілювались аналогічними засобами образотворення були притаманні творам французьких постімпресіоністів [3, с. 245-258].

Світоглядне дистанціювання О. Мурашка від кордонів звичайного пересічного життя легко вловити, зіставивши образ його «Пралі» з аналогічними типажамі пензля **Едгара Дега** 1869-1885-х років, в яких втілено реальні побутові враження від пекельної буденної жіночої праці. Започаткована у картині «Пралля» нова творча програма перейшла у наступні картини О. Мурашка, окрема у «Продавщиці квітів» (1917) та «Жінка з квітами» (1918) [1, с. 20]. У названих постімпресіоністичних роботах О. Мурашко добрав образотворчі підстави для створення власного художнього синтезу мистецтв. Згадані сюжети були створені живописцем не під впливом випадкового натхнення, а внаслідок свідомого відбору живописних методів. У 1918 році О. Мурашко остаточно досягнув яким чином здійснюється синтез емпіричних поглядів у поєднанні із абсорбованими враженнями від творчості постімпресіоністів. Нажаль трагічна передчасна смерть О. Мурашка обірвала подальший творчий розвиток у самому розквіті його можливостей. Картини «Пралля» (1914), «Продавщиці квітів» (1917) та «Жінка з квітами» (1918) О. Мурашка належить до найвиразніших зразків українського постімпресіонізму першої чверті ХХ століття.

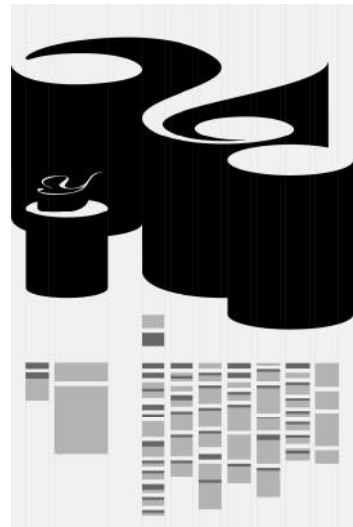
Література:

1. Жбанкова О. Імпресіонізм. Українські враження / Ольга Жбанкова // Музейний провулок. – 2009. – № 3 (14). – С. 10–21.
2. НХМУ : ДАФ. Ф. 12. Оп.1. Од. зб.4.
3. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / В. Хофман; [пер. А. Белобратова; ред. И. Чечота и А. Лепорка]. — Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. — 558 с.
4. Chastel A. Vuillard et Mallarmé // La Nef. – 1947. – 26 Jan. – Pp. 13-25.

МОДУЛЬНІ СИСТЕМИ У СУЧАСНІЙ ПРАКТИЦІ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Сучасна типографіка ґрунтується на результатах роботи послідовників функціональної і прагматичної типографіки і графічного дизайну. Художники і теоретики Ель Лисицький, Вальтер Дексель, Ян Чіхольд, Пауль Реннер, Йост Шмідт, Мохой Надь, Курт Швितтерс сприйняли і розвинули нові теоретичні принципи вироблені в двадцятих і тридцятих роках Малларме і Рембо в ХІХ столітті і Аполінер на початку ХХ століття. Це було нове розуміння можливостей типографіки, звільнення від традиційних упереджень, що послужило основою і розвитком системи, що організує візуальні комунікації.

До Другої світової війни створювалися роботи з суворою композицією, але такого поняття як модульна сітка в сучасному розумінні ще не іс-



*Модульна сітка, плакат
«Виставка архітектури:
парадокс»*

*Джессіка Свендсен, плакат «Виставка
архітектури: парадокс»*

нувало. На практиці модульна система стала застосовуватися в Швейцарії в п'ятдесятих роках минулого століття. З'явилися друковані видання створені за допомогою модульної сітки, що додало їх концепції строгість, однаковість в тексті та ілюстраціях макета всіх сторінок і функціональність в розкритті теми.

За минулі роки модульна структура як система, що організує візуальні комунікації, широко проникла в усі сфери графічного дизайну стала зручним інструментом для дизайнерів, які працюють з двовимірними та тривимірними об'єктами. Вона допомагає дизайнерам знайти візуальне рішення графічної задачі, швидко і точно розробити концепцію і організувати простір.

Застосування принципів модульності в організації різноманітних об'єктів графічного дизайну можна побачити на прикладі роботи відомого графічного дизайнера Джессіки Свендсен. Її плакат «Виставка архітектури: парадокс» один з декількох захоплюючих плакатів, які вона створила для серії Сельської архітектурної програми і є яскравим прикладом роботи дизайнера із застосуванням модульної структури.

У цехах з нормальним температурним режимом, вплив мікроклімату на вибір кольорової гами особливо не впливає. Переважання теплої чи холодної гами кольору, залежить від сторін світу. У цехах з південним розташуванням вікон рекомендуються холодні тони, з північним - теплі.

Невід'ємним елементом цеху є раціональне освітлення. Перш за все освітлення повинно забезпечувати комфортні умови зорової роботи за обладнанням. Головним завданням розміщення освітлення в приміщенні цеху є забезпечення необхідного контрасту між робочим обладнанням і навколишнім інтер'єром. Слід організувати однакову освітленість всіх робочих місць. Переважно використовувати світле забарвлення підлоги, так як відображення від підлоги усуває різкий контраст.

У промислових будівлях з великою площею функціонально використовувати світлові плафони, вони створюють повноцінне освітлення протягом усього робочого дня. Доцільно також застосувати світлорозсіюче скління, яке дозволяє рівномірно розподіляти світло по цеху і економити штучне освітлення вдень. Також найчастіше в виробничих будівлях з високими гігієнічними нормами використовують кольорове загартоване скло. А для облицювання стін можна застосувати килимово-мереживну плитку.

Щоб одночасно забезпечити гарний теплозахист і звукоізоляцію і разом з цим поліпшити внутрішній вигляд можна застосувати склоблоки. Їх ефективно використовують для заповнення віконних прорізів, а так само для зонування приміщення.

Для додання конструкціям легкості і художньої виразності використовують матеріали з пластмас. Цех споруджений із застосуванням пластмас виглядає сучасно і привабливо і має високі санітарні якості. Використовують також склопластики для заповнення стін. Заповнювати їх можна листами або багат шаровими панелями. Світлопрозорі огороження з склопластиків, особливо кольорові, надають приміщенню широту і простір.

На створення інтер'єру цеху великий вплив відіграє покриття підлоги. Найбільш вживані матеріали: монолітні бетонні і асфальтовані. Однак вони негігієнічні, швидко забруднюються і складні в очищенні, а також поглинають велику кількість світлової енергії, яка потрапляє на протязі всього робочого дня. Але зараз є багато нових видів покриттів підлоги на основі полімерів, що володіють високою зносостійкістю і можуть мати різні кольори.

Центральний простір цеху зазвичай високий і об'ємний з великою кількістю обладнання, яке створює незрозумілу масу за рахунок великої деталізації і починає тиснути на співробітників. Тому необхідно організувати приміщення, структурувати його, розділити і локалізувати. Для цього можна створити знижені зони з «кишенями», в яких може розташовуватися все що завгодно: зони відпочинку, місця для прийому їжі або занять спортом. Слід підкреслити ці зони шляхом зонування простору за рахунок перегородок або кольорового рішення. Щоб це зробити всі приміщення наводяться до спільного знаменника, а потім тільки в потрібних, акцентованих місцях застосовується колір, який підкреслює іншу функціональну специфіку будь-якої зони. Завдяки цьому прийому вирішується відразу дві проблеми: зону-

вання на головне і другорядне і створення різних масштабів цих просторів. Таким чином, в цеху є центральна висока частина і маленькі зони, які можуть використовуватися для нарад і відпочинку.

COMMUNICATIVE COMPONENT IN THE EXHIBITION PROCESS

Exhibition is an important link in the art market and equally important participant in art-communication. Communication is an important component both in the organization of exhibitions and in the exhibition process itself.

It is in the gallery that the artist shows his work to a potential buyer, the art dealer presents his work at art fairs; it is the art dealer and the gallery that create the artist's name. There are the following priority tasks to be fulfilled by the person who is engaged in the process of exhibitions organization: development of the main strategy of the exhibition hall development; formation of a circle of artists corresponding to it; providing commercial justification of the exhibited works. According to D. Thompson, most of the marketing activities undertaken by a branded dealer: public relations, advertising, exhibitions, loans - does not lead, and should not lead to immediate sales, it is done more quickly to create and maintain a brand. In addition, it is the art dealer who should take care that publications about the artist periodically appear in profile editions.

The large and well-known galleries, as a rule, care about their artists, in accordance with the contracts, they arrange personal exhibitions themselves and in various museums of contemporary art in different countries. For each of the exhibitions, catalogs are produced; photographs and videos about the lives of artists are made. The gallery is already an independent art project, not just a place to sell works by several or many artists. Only in this case, it will have the fame and success in the art community. Therefore, the concept (direction) of the gallery is so important, within the framework of which other, smaller projects will be implemented.

The main concepts of galleries can be:

- the creativity of only one artist, whose performance, according to the gallery owner, is characterized by high professionalism and skill, the gallery owner in this case is engaged in creation of a new art myth, opens a new star in the art market, and tends viewers to believe in the value of the works of the artist;
- a group of artists, united by the commonality of artistic tastes, proximity manners or simply friendly relations; certain themes, genres, or kinds of art;
- anything, but in no case should it be accidental.

For the prestige of the gallery, its focus must be thoughtful and purposeful. The gallery owner must implement a well-grounded strategy and build the work of the gallery in a certain direction of ideas.

Educational events are one of the most popular trends in the field of art galleries. Lectures and conversations devoted to artistic trends or creativity of individual artists attract the public into the gallery space; contribute to the growth

of its fame. Electronic technologies allow conducting contests in a new format, attracting artists from different countries. This area of activity is widely evolving. For example, Saatchi Gallery, one of the most famous and influential art galleries, makes it the center of attraction of young promising artists from all over the world who are dreaming to cooperate with this renowned dealer. The organization of personal or joint exhibitions involves informational accompaniment of the event. Not every gallery is capable of holding a large-scale advertising campaign of its exhibition, but each one provides a catalog of the exhibition. Photographing of exhibited works, creation of films about artists, cooperation with art critics - mandatory tasks for the galleries of the first echelon. Promotion of the artist is also an important task of the gallery. It is necessary for each artist to have a portfolio of projects shown in the galleries. For the international curator today, not only the individual works of the artist are important, but his position, the ability to think within the artistic space. He judges in the aggregate of exhibitions, and in this context just the important thing is the work done by the gallery. For this aim the gallery represents the artist in his exhibition space, shows documentation of exhibitions, and publishes catalogs, preferably in two languages. Projects are usually available on gallery sites. If the projects are convincing, they can be included in the international exhibition. And this becomes a chance that the artist will be noticed on the international level. Many large international galleries sell works by artists before the opening of the exhibition. Collectors get acquainted with the exhibits on special Internet resources, closed for ordinary users. The 2004 exhibition of American paintings by Sai Tumbley was timed to the opening of the Larry Gagosyan Gallery, the main London gallery. Thanks to the pre-ringing up collectors works were sold at prices from 300 thousand to 1 million pounds sterling, based only on slides and computer images.

Bibliography:

1. Апчел Ю.С. Сучасні моделі маркетингових комунікацій [Електронний ресурс] / Ю.С. Апчел // Ефективна економіка. – 2010. – №4. – Режим доступу: <http://www.economy.nayka.com.ua/index.php>.
2. Головкина Н.В. Європейський досвід регулювання маркетингових комунікацій: короткий огляд / Н. В. Головкина // Маркетинг в Україні. – 2002. – №2. – С. 20-24.
3. Павленко А.Ф. Маркетингові комунікації: сучасна теорія і практика : монографія / А.Ф. Павленко, А.В. Войчак, Т.О. Примак – К. : КНЕУ, 2005. – 480 с.
4. Примак Т.О. Маркетингові комунікації : навч. посіб. / Т.О. Примак – К. : Ельга, НікаЦентр, 2003. – 280 с.
5. Exhibition Federation of Ukraine. [expo.org.ua](http://www.expo.org.ua/ua/statistics.php). Retrieved from <http://www.expo.org.ua/ua/statistics.php>. (Accessed 10 July 2015) [in Ukrainian].
6. Apchel, Yu.S. (2010). Suchasni modeli marketynhovykh komunikatsii [Current models of marketing communications]. Efektyvna ekonomika – Effective economic, 4. Retrieved from <http://www.economy.nayka.com.ua/index.php>. (Accessed 10 July 2015) [in Ukrainian].
7. Holovkina, N.V. (2002). Evropeyskyi dosvid rehuivannia marketynhovykh komunikatsii: korotkyi ohliad [The European experience of regulation of marketing communications: an overview]. Marketynh v Ukraini – Marketing in Ukraine, 2, 20-24 [in Ukrainian].

ХУДОЖНІ ТА ТЕХНІЧНІ МОЖЛИВОСТІ ШТУЧНОГО ПІДСВІЧУВАННЯ СУЧАСНОГО ВІТРАЖА

Сьогодні художній вітраж переживає нове народження. Технічні інновації, нові художні прийоми та засоби комбінації різних матеріалів, сучасне розуміння мистецтва та дизайну, а також багато іншого відкривають перед вітражом новий творчий потенціал та дають змогу по новому оцінити його можливості.

Багато дослідників відзначають, що в останні десятиліття зростає потреба і зацікавленість у цьому виді мистецтва, актуалізувались творчі пошуки та експерименти не тільки у галузі розробки нових технологій виготовлення та застосування новітніх матеріалів, але й в сфері освітлення.

Сучасний вітраж набуває нового звучання. Художники та дизайнери активно використовують здатності вітража розсіювати світло, але не поглинати його. Світло, що проходить крізь скляну поверхню, як би проектує зображення на навколишній простір, перетворюючи його в просторовий образ або «образ простору», який і складає суть і мету мистецтва вітража, адже вітраж втрачає сенс поза світловим потоком. Своїми кольоровими та світловими можливостями вітраж створює неабиякі світлові ефекти, викликає гру світла і тіней, привертає увагу. Він здатний додати в інтер'єр чи екстер'єр яскравих фарб, перетворюючи і формуючи оточуючий простір, або навіть підпорядковуючи собі весь оточуючий дизайн.

Використовуючи світло можна отримати незвичайні дизайнерські рішення, оригінальні сучасні художні образи, чи по новому інтерпретувати традиційні підходи і методики.

Сучасний вітраж звільнився від колишньої залежності від архітектури, а разом із цим змінилася його практична функція. Він встановлює з архітектурою нові зв'язки, як наприклад, із колонною, стелею, сходовими огороженнями та ін., замість того, щоб виконувати лише роль віконного отвору. Також вітраж може увійти в архітектурний простір і самостійним пластичним об'ємом. Змінивши денне освітлення штучним, ідея вітража, що закладається у поєднанні зображення на склі (або у формах скла) зі світлом, при цьому залишається незмінною.

Можемо виділити два головних варіанти підсвічування: поверхневе та торцеве. Вкупі вони дають невичерпне різноманіття художніх прийомів, що обмежується тільки фантазією митця. Поверхневе підсвічування, як приклад, цікаво використовувати з дзеркалом, на звороті якого за трафаретом видалена амальгама (ці ділянки почитають пропускати світло). Розміщення підсвічування таким чином робить малюнок сяючим, що створює надзвичайно цікавий ефект.

Спосіб торцевого підсвічування ще цікавіший. Він заснований на ефекті світловода. Якщо світло направити в торець скла, то проходячи через його товщу та потрапивши на матову поглиблену поверхню малюнку воно змушує малюнок світитись зсередини. Світло при цьому не розсіюється, а допома-

гає проявитись об'ємним формам образу. Цей спосіб підсвічування може використовуватись разом з технологією створення вітража за допомогою гравірування, або витравлення.

Можливості штучного підсвічування неухильно зростають, поповнюючи арсенал художньо-виразних засобів. У зв'язку з цим необхідно відзначити важливість правильного підбору типу штучного підсвічування. Воно може імітувати природне освітлення або використовуватися абсолютно вільно, в залежності від того, який художній ефект необхідно отримати. При виборі типу джерела освітлення необхідно врахувати наступні моменти: рівень яскравості джерела освітлення, і можливість його заміни, рівень розсіювання світла, габарити джерела освітлення, кількість споживаної енергії, а також кількість тепла, що виділяється. Тому в більшості випадків підсвічування вітражів здійснюють за допомогою люмінесцентних ламп, неонових світильників або світлодіодів. Останні, в свою чергу, завойовують все більшу популярність.

Люмінесцентні лампи мають такі параметри: тривалий термін служби (2000 – 20 000 годин); дають хороше розсіяне світло; існують люмінесцентні лампи денного світла, що випромінюють світло, яке за своєю спектральною характеристикою дуже схоже на сонячне. Також бувають декоративні лампи червоного, жовтого, зеленого, синього і малинового кольорів; діаметр трубки люмінесцентної лампи коливається від 12,7 до 38 мм, а споживана потужність пропорційна довжині трубки (від 15 до 80 Вт). Але ці лампи мають і свої недоліки: потемніння на кінцях лампи, яке посилюється ближче до закінчення терміну служби, колір предметів, освітлених дешевими люмінесцентними лампами, може бути дещо спотворений. Однак вони, як правило, мають дуже високу світлову віддачу. У більш дорогих лампах використовується «трьохсмуговий» і «п'ятисмуговий» люмінофор. Це дозволяє домогтися більш рівномірного розподілу випромінювання видимого спектру, що призводить до більш натурального відтворення світла. Однак такі лампи, як правило, мають меншу світлову віддачу; всі люмінесцентні лампи хімічно небезпечні, так як містять ртуть (в дозах від 1 до 70 мг) – отруйна речовина I-го класу безпеки.

Неонові лампи є не менш популярним типом підсвічування. Часто до неону звертаються, коли необхідно виготовити світлові об'єкти невеликого розміру, в які не можна помістити люмінесцентні лампи, а також коли потрібно домогтися більшої яскравості. На відміну від газорозрядних світильників іншого типу неонові трубки включаються миттєво. Неонове підсвічування має дуже великий термін служби (до 70 000 годин, до 10-15 років), стійке до перепадів температур. Форми розміри та кольори неонових ламп найрізноманітніші. Також можна управляти яскравістю. Якщо неонові світильники з'єднати в єдину мережу під управлінням спеціального контролера або процесора, то можна створювати складні світлодинамічні ефекти (мерехтіння, світлові хвилі, анімація).

До основних недоліків можна віднести: дороговизну; колір неонових підсвічування найбільш ефектно проявляється тільки в темний час доби, а вдень йому необхідна кольорова підкладка, що також є істотним

недоліком; неон крихкий; процес виготовлення підсвічування з неону дуже трудомісткий і вимагає високого рівня майстерності виробника. Наприклад, для виготовлення і гнуття неонових трубок фахівцеві необхідно знати точні пропорції інертних газів для створення світлових ефектів різного кольору світіння.

Світлодіоди можна віднести до найбільш перспективного типу підсвічування. Нічим не поступаються двом попереднім видам джерел освітлення, і в той же час мають ряд істотних переваг: тривалий термін служби – від 30000 до 100000 годин (при роботі 8 годин на день – 34 роки); різноманіття відтінків, форм та розмірів; різний кут випромінювання – від 15 до 180 градусів; світло може імітувати природне, максимально наближене до сонячного; можливість регулювання яскравості і відтінку; можливість створення програмованого роздільного підсвічування; безпечність – не потрібні високі напруги, низька температура світлодіодів (зазвичай не вище 60 °С), що дозволяє використовувати їх з горючими матеріалами; екологічність – відсутність ртуті, фосфору і ультрафіолетового випромінювання на відміну від люмінесцентних ламп; низькі енерговитрати. Можна використовувати як наявні в продажу готові світлодіодні світильники, так і світлодіодні стрічки різної конфігурації. Одним з найважливіших переваг, зазначених вище, є можливість програмування світлодіодного підсвічування. Така можливість значно розширює палітру художніх виразних засобів.

Отже, вітражне мистецтво знайшло новий шлях. Поява новітніх художніх та технологічних засобів використання штучного підсвічування дає йому змогу вписуватись в будь який сучасний архітектурний простір, що відкриває перед вітражем нові перспективи і широкі можливості до подальшої актуалізації в сучасній художній культурі.

КОМП'ЮТЕРНА ГРА, ЯК ЖАНР ВІРТУАЛЬНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Комп'ютерна гра є вираженням таких сучасних художніх тенденцій, як використання різних перспектив і точок зору на подію, включення в твір досвіду участі та поточних вражень глядача, пошук форм співтворчості глядача в створенні та демонстрації художнього твору і як результат збільшення його емоційної залученості.

На сьогоднішній день аналіз комп'ютерних ігор проводився найчастіше з боку психологів і культурологів. У роботі представлена необхідність нового підходу до комп'ютерної гри, як принципово нового явища - форми художньої віртуальної реальності. Можна запропонувати системне уявлення про комп'ютерну гру, як художньому жанрі.

За основу використовуємо визначення віртуальної культури як - історично сформованої системи отримання культурних творів, способів їх виробництва й трансляції за допомогою цифрових технологій, системоутворюючою ознакою якої є моделювання за допомогою інформаційних технологій

можливої реальності буття за допомогою технічних засобів, в діалоговому (інтерактивному) взаємодії користувача з ЕОМ [1].

Аналізуючи властивості віртуальної культури, серед найбільш значущих відзначимо:

- соціальну забарвленість організованих у віртуальній реальності процесів, що забезпечує легкість і швидкість входження людини в віртуальне середовище;
- формування нового типу спілкування, заснованого на можливості вільного творчого вираження;
- формування нових типів соціальних відносин, що характеризуються демократичністю, широкою соціальною та культурною диференціацією;
- психологічну творчу свободу прояви людини у віртуальному середовищі.

На відміну від реальної культури, що спирається на можливості, закладені в фізичні властивості матеріалу, жанри, що функціонують в сфері електронних технічних засобів, користуються новим способом художньої діяльності, який полягає в перетворенні реальності за допомогою інтерактивності та можливостей моделювання (форми об'єктів, їх властивостей, поведінки). На цій підставі пропонується виділити в рамках сучасної художньої культури окрему галузь - віртуальну художню культуру, і пропонується наступне визначення: віртуальна художня культура - це сукупність жанрів, що призводять глядача за допомогою інтерактивності моделювати механізми в концептуально новий простір твору, створеного і існуючого на основі комп'ютерної віртуальної реальності. Як правило, в спеціальних виданнях віртуальна художня культура не виділяється [2], але, з огляду на те, широкий розвиток, яке вона отримує в даний час, існує необхідність осмислити її специфічні властивості та якості.

Комп'ютерна гра - це специфічне художнє явище, яке склалося в рамках віртуальної художньої культури, художній образ і сюжетні підстави якого будується на комп'ютерній програмі та спеціальних художніх засобів. Для визначення місця комп'ютерної гри в контексті віртуальної художньої культури, розглядалася її історія, різноманітність її типів, і палітра її виразних засобів.

Характеризуючи особливості художньої виразності цього нового виду творчої діяльності, відзначаємо такі її риси:

- використання, суміщення й активне перетворення як традиційних форм творчої діяльності так і нових, породжених віртуальною сферою діяльності;
- обумовленість можливостями апаратних засобів і програмного забезпечення, що використовуються у створенні та демонстрації комп'ютерної гри.

Унікальність засобів художньої виразності комп'ютерної гри визначає також об'єднання в рамках єдиного інтерактивного твору художньої та ігрової діяльності. Тому з одного боку комп'ютерна гра містить класичні властивості гри, визначені Хейзінгой [3], і привертає глядача можливістю відокремлення від повсякденного життя світом віртуальної реальності, в якому людина бере активну участь за рахунок використання різних форм інтерактивності, з іншого боку комп'ютерна гра занурює глядача в художній простір. Тому, освоюючи базові засоби вираження, гра поєднує їх з інтерактивністю, що веде

до перетворення прийомів, використовуваних в інших жанрах мистецтва і виробленні нові виразні компоненти.

Виявляючи художні прийоми, використовувані в сучасних комп'ютерних іграх, в тезах виділяються як найбільш значущі: виразність руху інтерактивної віртуальної камери, що виражає стан персонажа; наділення віртуальних предметів особливим смисловим значенням; використання просторових характеристик віртуального місця дії для темпорітмічеської організації драматургічного дії; перетворення тимчасової організації дії (створення специфічного часу всередині комп'ютерної гри - уповільнення, прискорення, обмеження або підрахунок ігрового часу). Інтерактивне зміна освітлення, характеристик текстур, форми об'єктів для формування у гравця виконуючого віртуальну роль відповідних обставин вражень.

Література:

1. Бурлаков И.В. Homo Gamer. Психология компьютерных игр. – М.: Класс, 2000. - 142с.; Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. - СПб.: Алетейя, 2000г. - 347 с.; Шехтер Т.Е. Искусство как реальность. Очерки метафизики художественного. – СПб.: Астерион, 2005. – С. 235.
2. Frasca G. Simulation versus narrative: Introduction to ludology / The Video Game Theory Reader / Eds. Wolf M. J. P., Perron B. New York: Routledge, 2003. - P. 221-236.; Friedman T. The Semiotics of Sim City // First Monday – 1999. - № 4. Electronic resource: [issues/issue4_4/friedman/index.html].; Merry J. Narrative in Computer Games. Electronic resource: [docs/8vres9z21of74.pdf]
3. Хейзинга Й. Homo Ludens: В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. – С. 32.

АНАТОМИЯ ВЕРХНИХ КОНЕЧНОСТЕЙ

Нарисовать человеческое тело без знаний анатомии человека (строение скелета, расположения основных мышц) невозможно.

Рассмотрим строение верхних конечностей человека. В состав скелета верхней конечности входят кости плечевого пояса и кости свободной верхней конечности.

Кости плечевого пояса это лопатка и ключица. Лопатка располагается в толще мышц, на задней стороне грудной клетки, на уровне II-VII ребра. Она имеет вид плоской кости треугольной формы. Лопатка имеет небольшую суставную поверхность, где соединяется с ключицей. Ключица считается длинной костью, по форме напоминающая букву S. Состоит она из тела - средней части, грудинного и плечевого конца.

Лопатки и ключицы сходятся, входя в образование плечевых суставов.

Верхняя конечность соединяется с лопаткой в плечевом суставе. И состоит из трёх частей – плечевой кости, локтевой и лучевой кости предплечья и кисти. Благодаря такому разделению костей движение рук совершается раздельно в плече, в кисти в локте, в пальцах.

Движение рук также зависит от подвижности костных суставов. Суставы это места неплотного - подвижного соединения костей с помощью

связок мышечных сухожилий, где одна кость имеет впадину, другая выступ, примыкающий к этой впадине. Именно в результате этого соединения кости могут разгибаться, сгибаться, поворачиваться и т.п.

Круглая головка плечевой кости входит в суставную впадину лопатки, свободно в ней вращаясь. Нижний конец плечевой кости снабжен блоком и головчатым возвышением для соединения с костями предплечья. С-образная впадина локтя и головка лучевой кости скользят по суставной поверхности блока и головчатого возвышения плечевой кости, соединяясь вместе с ними в локтевой сустав.

Локтевая кость, утолщенная на нижнем конце, сочленяется с костями запястья. А вот узкая книзу лучевая кость, не сочленяется с запястьем. Обе кости заканчиваются шиловидными отростками, к которым прикреплены связки. Соединенные концы лучевой и локтевой костей образуют лучепястный сустав.

Кисть в свою очередь состоит из запястья, пястья и фаланг пальцев.

Рассмотрим расположение основных мышц верхних конечностей. Самая развитая, сильная, а также массивная, отличающаяся красивой четкой формой является двуглавая мышца. Она начинается от лопатки и прикрепляется к лучевой кости. Главное её действие – сгибание предплечья. Менее заметны – клювоплечевая и внутренняя плечевая мышца.

В области плечевого сустава имеется массивная дельтовидная мышца. Начинаясь от ключицы, лопатки она прикрепляется к плечевой кости. Благодаря её сокращению мы двигаем плечом вперед, назад и поднимаем его.

Заднюю сторону плечевой кости покрывает трехглавая мышца плеча. Она разгибает наше предплечье.

На предплечье расположено большое количество мышц. Их делят на передние, наружные, задние. Передние мышцы это лучевой сгибатель кисти, длинная ладонная мышца, локтевой и поверхностный сгибатель пальцев, а также мышцы, сгибающие кисть и пальцы.

Наружная локтевая мышца расположена на задней поверхности, там же расположены мышцы разгибающие кисть и пальцы. Все они начинаются от наружного надмыщелка плечевой кости общей сухожильной пластинкой. Перейдя в сухожилие по выходе из-под связки, запястья прикрепляются к основаниям фаланг пальцев.

По ладонной и тыльной поверхности пальцев проходят сухожилия мышц, расположенных на предплечье. На ладони есть две выпуклости. Между ними проходят сухожилия мышц, сгибающие пальцы. Из-за них пальцы имеют округлую форму на ладонной стороне.

В заключении отметим отдельные пункты верхней конечности, которые или легко прощупываются, или образуют под кожей различные выступы, а следовательно имеют большой интерес для художника:

Так тело плечевой кости покрыто со всех сторон мышцами и почти не прощупывается. Головка её может быть прощупана при отведении руки вперед от акромиального отростка лопатки.

Под кожей на нижнем эпифизе плечевой кости прощупывается внутренний и наружный надмыщелки.

Локтевая кость прощупывается сзади, где она вовсе не покрыта мышцами и располагается сразу под кожей. Здесь локтевую кость можно прощупать на всём её протяжении, начиная от локтевого отростка («локтя») и кончая головкой снизу на тыльной поверхности предплечья со стороны мизинца можно прощупать выступы – головку и шиловидный отросток локтевой кости.

Головка лучевой кости прощупывается в области локтевого сустава, несколько латеральнее от «ямки красоты», которая расположена снаружи от локтевого отростка, а шиловидный отросток прощупывается у основания большого пальца – в углублении (называется «анатомическая табакерка») между сухожилиями мышц, переходящих с предплечья на кисть.

Из костей запястья на кисти можно прощупать гороховидную кость и большую многоугольную.

Пять пястных костей расходятся веерообразно, между ними располагается межкостные промежутки. В области этих промежутков мягкие ткани образуют выступы, а у худых людей здесь наблюдаются некоторые западания кожи.

Если согнуть кисти в кулак головки пястных костей, основных и средних фаланг отчетливо видны, т.к. выступают под кожей кисти.

Список литературы:

1. Ф.М Пармон, Т.П Кондратенко - «Рисунок и графика костюма»
2. А.С Гусев, Ю.П Сергеев - «Анатомия»
3. Потапенко М.В. , викладач кафедри акторської майстерності та дизайну, Запорізький національний університет

• •

« »,

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ВІЗУАЛЬНОЇ ІЄРАРХІЇ В СУЧАСНОМУ ІНТЕРАКТИВНОМУ ДИЗАЙНІ

Потреба вдосконалення інтерактивних технологій продовжує рости по мірі збільшення потоку інформації з інтернет ресурсів. Основи психології сприйняття графічної інформації залишаються незмінними багато років, незважаючи на постійне перетворення програмних інтерфейсів. Засадничі принципи мають вирішальне значення для будь-якого графічного дизайну, оскільки вони дозволяють правильно акцентувати увагу і передавати візуальну інформацію. Проте ці правила були засновані для поліграфії. Досі не існує свого роду інтерактивної школи Баухауз, щоб встановити нові принципи. Людина сприймає інтерфейс абсолютно інакше, ніж друк. Розглядати екран як статичний двовимірний об'єкт неправильно. Необхідно визначити фундаментальне розуміння візуальної ієрархії, сприйняття композиції, що залишається актуальним в якості основи для візуальної комунікації. Ієрархія містить в собі поєднання змісту і композиції для передачі інформації і сенсу.

Візуальна ієрархія спочатку направляє глядачів на найважливішу інформацію і визначає навігацію через вторинний контент інтерфейсу.

Значення, концепція або настрої композиції передаються через творче використання графічних елементів, які встановлюють ієрархію. Цього можна досягти шляхом змінення дизайнером при проектуванні розміру, кольору, форми і інших складових елементів композиції. Візуальна ієрархія має вирішальне значення для будь-якого графічного дизайну, будь то логотип, який повинен ідентифікувати бренд з першого погляду або легку навігацію по інтерактивному інтерфейсу. Елементи обробляються графічними інструментами, щоб зформувати візуальні стосунки і таким чином встановити візуальну ієрархію в дизайні.

Проте розуміння візуальної ієрархії ґрунтоване на теорії, що відноситься до двовимірного візуального сприйняття. Веб-інтерфейс і інтерактивний дизайн дозволяють створювати складніші потенційні зв'язки між елементами. Деякі з правил візуальної ієрархії здаються надмірно простими і банальними, але вони є важливою основою для будь-якого хорошого графічного дизайну.

Колір часто використовується для ідентифікації груп. Яскраві, насичені кольори виділяються більше, ніж приглушені, і, отже, мають більшу візуальну вагу. У інтерфейсі колір може використовуватися для акценту у структурі і навігації. Навіть один колір в монохромному інтерфейсі може привертати увагу і містити заклик до якоїсь дії. Колір або відсутність його в монохромних елементах дизайну можливо використати для створення інтерфейсу і звернення до користувачів на підсвідомому рівні.

Розмір встановлює ієрархію. Найбільші предмети спочатку звертають на себе увагу і, отже, здаються найбільш важливими. Розмір часто використовується в текстах для визначення значимих предметів і заголовків. Вторинний контент, наприклад ярлики, мають бути менші, щоб не конкурувати з важливою інформацією. Традиційна графічна стратегія полягає в тому, щоб зробити найбільш важливі елементи найбільшими і ієрархічно знижувати розмір. Проте надто багато наборів розмірів можуть вводити в оману.

Вирівнювання елементів викликає почуття порядку, сполучаючи елементи в просторі. Як і у більшості веб-проектів, елементи меню зібрані разом, тому ми відразу розуміємо їх як частину однієї і тієї ж групи. Коли один елемент руйнує встановлену структуру, він виділяється з композиції і, таким чином, досягає значення по відношенню до іншого.

Але жорстка композиція може здаватися застійною і візуально нецікавою, якщо щось не виходить за межі сітки. Таким чином, розузгодження або руйнування сітки може надати елементу візуальної ваги. Як правило, елементи, які розташовані централізовано, часто виявляються значимішими. Наприклад, важливий контент або інтерфейси можуть бути центральними, тоді як навігаційні інструменти розташовані асиметрично.

У інтерактивному дизайні для ефективної комунікації необхідно використовувати зображення, оскільки вони часто передають сенс швидше і більше універсально, ніж текст. Замість тексту символи, які часто є простими геометричними фігурами, стали аналогом більшості навігаційних систем і інтерактивних інтерфейсів. Логіка «симпатії» зображення, здійснення телефонного дзвінка або перевірки повідомлення часто передається тільки в зображенні.

Рух – це єдина якість, яка може бути присвоєна графічному елементу у веб-технологіях і неможлива у друкованих виданнях. Елемент, що рухається, має велику візуальну вагу в групі статичних елементів композиції.

Звук – ще один інструмент, чуждий друкованим ЗМІ. Якість звуку, якому відповідає елемент, повинна швидко ідентифікувати, характеризувати або упорядковувати контент. Звуки самі по собі можуть бути настільки складними, вони можуть створювати настрій або звертати увагу на повідомлення до того, як починає працювати будь-яке візуальне сприйняття. Звук може бути у фоновому режимі і створювати настрій. Або при натисненні на кнопку звучить сигнал про використання інтерфейсу.

Негативний простір теж створює ієрархію. Чим більше пропусків розміщено навколо об'єкту, тим більше уваги він отримує. Один тільки цей простий трюк може допомогти дизайнерам впливати на візуальну ієрархію, примушуючи користувача побачити саме потрібний елемент в першу чергу. Мінімалізм додає вишуканості. Мінімізація кількості елементів і максимізація кількості негативного простору надає сайту атмосферу елегантності і розкоші. Ця тактика найчастіше застосовується у веб-сайтах модних брендів.

Простір впливає на читабельність. Білий простір використовується не лише для фонового шуму. Відстань може поліпшити або погіршити читаність. В цьому випадку, чіткість – це правильне використання символів в слові. Інтервал між рядками і буквами може забезпечити прийнятну читаність.

За допомогою продуманої організації елементів демонструються зв'язку між ними, і освоєння такого інтерфейсу користувачем спрощується. Угрупування схожих елементів, розташування їх на екрані так, щоб користувачам було зрозуміло, як вони пов'язані між собою робить роботу з інтерфейсом простіше, а дизайн привабливіший. Завдяки грамотній організації контенту можна значно понизити когнітивне навантаження користувачів. Більшість з цих принципів прості, але важливі. Вони повинні працювати, не будучи поміченими і створювати враження, що розташовані в композиції природним чином.

Список літератури:

1. Алексеев С. С. О колорите [Текст]/С. С.Алексеев. — М.: Изобр. искусство, 1974. - 168 с.
2. Аронов В.Г. Теоретические концепции зарубежного дизайна [Текст]/ В.Г.Аронов. — М. : ВНИИТЭ, 2006. — 111 с.
3. Баранцев Р.Г. Понятия образы - символы. [Текст]/Р.Г.З. Баранцев. — М.: Ижевск: Ин-т компьютер. Ис-след., 2004. - 495с.
4. Вальков Н. Н. Дизайн: очерки теории системного проектирования [Текст] / Н.Н. Вальков. – Л.: ППУ, 1983.– 125 с.
5. Глазычев В. Л. Дизайн как он есть [Текст]/В. Л.5. Глазычев. — М.: Европа, 2006. - 319с.45.
6. Даниленко В.Я. Основы дизайна [Текст]: Навч. посібник / В.Я. Даниленко. – К.: 1996.– 362 с.
7. Даниленко В.Я. Дизайн [Текст] / В.Я. Даниленко.– Харків, ХДАДМ, 2003.– 125 с.

, 4 “ ”,
“ ”

ЛІ БАУЕРІ – ОСОБИСТІТЬ ЯК НЕВИЧЕРПНЕ ДЖЕРЕЛО НАТХНЕННЯ ДЛЯ СУЧАСНИХ ДИЗАЙНЕРІВ

Сучасний дизайн є дуже різнобарвним, різноманітним і вражаючим в кожному з його напрямів, у тому числі в дизайні одягу. Звичайно, дизайн дуже тісно пов'язаний з сучасним мистецтвом, а мистецтво, в свою чергу — з суспільством, його самовідчуттям, емоційним та психологічним станом, певними подіями тощо. Тобто є повним відображенням суспільства. Чому мистецтво і дизайн стали більш відвертими і провокаційними? В який час це відбулося і хто мав вплив на це явище?

В цілому, у другій половині двадцятого століття, свідомість людей змінилася, творчі особистості особливо активно розпочали шукати нові способи самореалізації. З'являлися субкультури, в протест на ті чи інші події у світі, нові напрями музики і мистецтва. Великий переворот в суспільстві справила сексуальна революція, яка докорінно змінила чимало статутів і поглядів щодо відносин чоловіків і жінок.

В кожному напрямі були свої «хедлайнери». В 80-ті роки такою особистістю був Лі Бауері – художник, дизайнер одягу та перформанс-артист, що вів свою активну діяльність у Лондоні. Бауері був настільки екстравагантною людиною, що навіть у наш час його творчість буде зрозуміла тільки морально підготовленій і мистецьки обізнаній публіці. Його жіночні образи, вражаючі кольорові боді-арти, гіперболістичний та гротескний мейк-ап, маски, неймовірної довжини накладні нігті, парики, пірсинг, космічне взуття на величезних підборах і багаточаровий, яскравий, об'ємний одяг: щось на межі з кемпом та гранж стилем. У свій час Бауері нікого не залишав байдужим. Найближчим колом спілкування Бауері були художники та музиканти, разом вони створювали андеграундні вечірки для всіх неординарних людей Лондона. Він вів свою бурхливу діяльність протягом 14 років, аж до своєї смерті. Пропагандував свій стиль як на сцені, так і в повсякденному житті (рис. 1-3).



Рис. 1-3



Рис. 4



Певна річ, таке неймовірне явище, як особистість Лі Бауері не змогло лишити осторонь багатьох дизайнерів одягу. Бо весь його образ — невичерпне джерело натхнення.

Якщо простежити за головними фешн подіумами світу з кінця 90-х років, то можна знайти багато прихильників стилю Бауері. Серед них такі всесвітньо відомі дизайнери, як Alexander McQueen, а саме колекція fall 2009 ready-to-wear (рис. 4) Дизайнер яскраво цитує образ Бауері через мейк-ап: вибілене обличчя, збільшені яскраві губи, маски та головні убори вичурних форм і матеріалів. Maison Margiela у своїй творчості часто використовував в образах моделей маску на все обличчя. Але найбільший вплив стилю Бауері прослідковується у колекції fall 2013 couture, де дизайнер прямо цитує його через маски, на яких зображена «повсякденна зачіска» Бауері (рис. 5).



Рис. 5



Рис. 6

Також для колекції масок дизайнер використав фактури і матеріали, які є характерними для сценічного одягу Бауері. Gucci в колекції 2018 menswear, в основному передає стиль Бауері через головні убори. Rick Owens, можна сказати, позичив ідею показу, коли жінка несе на собі іншу жінку (рис. 6). Бауері реалізував цю ідею у 1993 році, а Rick Owens у 2015 році. Без сумніву українські дизайнери у пошуках натхнення для нових колекцій теж зверталися до незвичайної творчості Бауері, або до тих дизайнерів, які вже попередньо обробили його образ. Артем Комаров у своїй колекції 2017 року використав яскравий мейк-ап притаманний для стилю Бауері, а GASANOVA використовує в колекції fall 18/19 маски на все обличчя, прикрашені камінням.

Беззаперечно, така яскрава персона як, Бауері зі своєю зовнішністю, надихнув не тільки дизайнерів одягу, а й дизайнерів інших сфер, художників, музикантів і просто людей, як мінімум до того, що не потрібно боятися представляти світу всі свої шалені ідеї, і як широко можна мислити.

АПСАЙКЛІНГ – СТАРЕ У ОБОЛОНЦІ НОВОГО

Постановка проблеми. Такий вид дизайну як апсайклінг останнім часом стає все більш розповсюдженим і популярним у зв'язку з екологічною спрямованістю сучасного суспільства в галузі виготовлення і споживання різних предметів і об'єктів. Явище апсайклінгу є достатньо новим і мало дослідженим отже є необхідність у систематизації технік, технологій, засобів художньої виразності які використовуються у даному виді дизайну.

Мета дослідження: виявити ступінь необхідності апсайклінгу для оточуючого середовища та людини з точки зору екологічної парадигми сучасного дизайну. У зв'язку постає необхідність вирішення наступних задач: дослідити рентабельність апсайклінгу, визначити його основні принципи та систематизувати підґрунтя створення нових об'єктів із непотрібних, виділити основні напрямки використання апсайклінгу у проектуванні нових об'єктів.

Актуальність дослідження. Апсайклінг це новий термін, але процес переробки вже існуючих об'єктів у нові – зовсім не новий. Цей процес користувався попитом ще за довго до появи цього терміну, він був пов'язаний з економічною стороною: за нестачею коштів або іншими проблемами. Але на сьогоднішній день переробка старого більше пов'язана не з економічною рентабельністю, а скоріш, з екологічною стороною питання. Бо, зрозуміло, що раніше не було такої гострої проблеми людства – як забруднення навколишнього середовища, або була, але не стояла так гостро чи не мала такого розповсюдження та обізнаності серед населення.

Викладення основного матеріалу дослідження. Апсайклінг – це «переробка» вже готових виробів у інші об'єкт, з наданням нових властивостей і повне переосмислення змісту речей. Принцип апсайклінгу: надати нове життя вже існуючому і непотрібному об'єкту, створюючи новий функціональний та корисний дизайнерський витвір.

А на сьогоднішній день – сміття, це буденні реалії, тому апсайклінг – має місце розвитку, бо ця течія дає змогу звільнити від деякого об'єму сміття, або допомогти продовжити життя вже існуючого об'єкту, який не втратив «купівельних властивостей» для збереження навколишнього середовища. Кожну людину оточує велика кількість різної продукції, яка постійно змінюється, поліпшується, але в кінцевому підсумку, неодмінно перетворюється на сміття. Уся планета страждає через надмірне споживання людством товарів, які потім знаходять своє місце у смітнику.

Сміття, яке має природний цикл переробки у природному середовищі не викликає запитань. Але нажаль, людина навчилася виготовляти такі матеріали, які не розкладаються в природному середовищі, такі об'єкти, як пластики, відходи з техніки, складні композитні матеріали та багато іншого, що призводить до забруднення нашої планети. Тому одним із способів порятунку є їх переробка та надання їм нового життя.

Було досліджено, що найбільш розповсюдженими предметами що стають продуктами апсаклінгу є: предмети інтер'єру, кухонне приладдя, одяг, взуття та аксесуари.

З розділу одяг були виведені такі одиниці товарів: верхня одяг – куртки, плащі, жакети; штани, футболки та кофтинки, та навіть повні лінії одягу. Основний матеріал, який використовували для створення цих товарів, були залишками тканин; матеріали, які за походження відносяться до штучних, або мають великий вміст нафтопереробної продукції, які були розраховані для інших цілей.

Взуття – основні об'єкти використання для підшови – пластикові відходи, верхня частина – залишки тканини, або також залишки штучної тканини, яка використовується вдруге.

Аксесуари – використовуються невеличкі об'єкти, що вже були використані. Для створення прикрас вхід йде усе, що добре компонується один з одним.

Предмети інтер'єру – дуже широке розмаїття товарів, апсайклінг притаманний як для інтер'єру приватної оселі, так і для місць суспільного призначення. Звичайно, апсайклінг – дуже привабливий варіант для суспільного приміщення, бо не несе на собі великих економічних затрат, необхідна лише дрібка фантазії та старанність – що дасть змогу розробити інтер'єр, не лише з турботою про оточуюче середовище, але й унікальним за своєю сутністю.

Для створення предметів інтер'єру у цій техніці, обирають дуже широкий спектр вже використаних товарів, від шин з колеса автомобілю, до паперових стаканчиків з кави. З яких потім виходять такі об'єкти – як дивани, торшери, стільці, пуфи, крісла, столи, комоди, шафи, полиці, вішалки, люстри, бра, абажури, килими, підсвічники та багато іншого.

Висновки. Отже, апсаклінг знайшов широке розповсюдження у нашому суспільстві. Дивлячись на кількість розроблених товарів, можна сказати, що така течія є популярною та інвестується багатьма великими компаніями, які піклуються про навколишнє середовище.

Апсайклінг – дає нове життя старим об'єктам, зменшуючи кількість вже зробленого мусору, та у той самий час, надає людині змогу по новому подивитися на звичні нам речі.

Таким чином апсаклінг, течія у дизайні, яка з'явилася завдог до появи конкретного терміну, але має у собі підґрунтя для подальшого розширення та широкого розповсюдження, вже з новою цілю, не лише економічною перевагою, а і з екологічною стороною питання. Апсайклінгове проектування не скільки піклується про оточуюче середовище (бо більшість товару виготовлені з пластику), а слугує більш нагадуванням людині, що все що ми виробляємо не може зникнути просто так і ми повинні бути відповідальним за те, що виробляємо.

Література:

1. Дизайнерська діяльність: екологічне проектування / В.О. Свірко та інш.; Науково-методичне видання. Київ: УкрНДІ ДЕ, 2016. 196 с.
2. Сременко І. І. Екологічні орієнтації дизайну костюма. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. Харків, 2012. №8. С. 8-11.
3. The Upcycle: Beyond Sustainability-Designing for Abundance – North Point Press. Melcher Media. 2018. 245 p.
4. The Nature of Life and Humanity Kindle Edition- Copyrights by Joseph Stadmler. Tninkstock.2017. 273 p.

« . . . 1 : , : « - »
 « »

ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ АРТ-ТЕРАПІЇ ПРИ ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ

Впродовж останніх років у сучасному суспільстві у зв'язку з розвитком нових інформаційно-технологічних процесів, змінюються соціальні і духовні орієнтири, сімейні цінності, що ускладнює процес виховання молоді. Це приводить до зміни її моральних принципів і свідомості в цілому, до свободи вибору свого способу мислення та життя, і як наслідок зростання тривоги, виникнення стресових станів. Тому зростає потреба в організації навчально-виховного процесу, в якому взаємодія педагога та студентів орієнтована на розвиток його особистості з використанням арт-терапії як частини професійної підготовки студентів.

На ранніх етапах свого розвитку методи арт-терапії відображали уявлення психоаналізу, кінцевого продукту творчості пацієнта, зробленого олівцями, фарбою, виліплене або сконструйоване, характеризується як прояв процесів, що відбуваються в його психіці несвідомо. У 20-ті роки ХХ століття Принцхорн проводив дослідження творчості пацієнтів, які мали психічні відхилення та виявив, що в їх художній творчості зображені найбільш інтенсивні конфлікти [1].

Першою почала займатися терапією мистецтвом М. Наумбург (США). Вона працювала з дітьми з поведінковими проблемами, в інституті психіатрії штату Нью-Йорк і розробила декілька програм з терапії мистецтвом з психодинамічною орієнтацією. У своїй роботі науковець дотримувалась ідей З. Фрейда про те, що думки і переживання, що виникають у підсвідомості вперше, найчастіше виражаються у формі образів і символів, а не вербально [1, 2].

Методи арт-терапії це «посередник» при спілкуванні пацієнта і терапевта на символічному рівні. Образи художньої творчості відображають всі види підсвідомих процесів, такі як страхи, конфлікти, спогади дитинства, мрії, тобто те, що досліджують терапевти фрейдівської орієнтації під час психоаналізу. «Ми переживаємо її (мрію) в основному в зорових образах; при цьому можливі і відчуття, можуть вплітатися і думки, а також виникати відчуття в інших проявах, але проте вона є перш за все саме образи. Труднощі усвідомлення мрії якраз і полягають у необхідності інтерпритації мови образів у слова. Я можу намалювати її, – часто говорить людина про свою мрію, – але я не знаю, як її висловити» [3]. Методи арт-терапії базуються на тому, що внутрішнє «Я» проявляється у візуальних формах тоді, коли людина починає спонтанно малювати або ліпити. Хоча З. Фрейд вважав, що несвідоме проявляє себе в символічних образах та сам не використав терапію мистецтвом у роботі з пацієнтами і не заохочував пацієнтів до створення малюнків. На відміну від свого учителя К. Юнг досліджував несвідоме, пропонував пацієнтам виражати свої мрії і фантазії у малюнках [4].

В 40-50-х роках ХХ століття активно розповсюджувався підхід пов'язаний з прагненнями його дослідників залучити в процес творчого самовираження представників різних частин населення і створити для них доступні послуги, які могли б бути включеними в діяльність, освітніх, медичних і соціальних закладів. Це підтримали засновники арт-терапії такі, як А. Хілл і М. Петрі [5, 6]

Вперше термін «арт-терапія» було використано британським художником А. Хіллом у 1938 році підчас опису своєї роботи з хворими на туберкульоз. Він визначав її, як терапію образотворчим мистецтвом з метою впливу на психоемоційний стан людини.

Сьогодні відбувається становлення нового напрямку розвитку арт-терапії – педагогічного, що полягає в корекції стереотипів поведінки особистості засобами художньої діяльності. Використання арт-терапевтичних засобів та методів у професійній підготовці студентів в сучасній освіті як інноваційної технології орієнтовано на рішення психолого-педагогічних завдань: виховних, діагностичних, психотерапевтичних, корекційних і розвивальних.

Л. Лебедєва та О.Копитіна [7, 8] виділяють наступні переваги арт-терапії в навчально-виховному процесі:

- Арт-терапія допомагає створити позитивні емоції та настрої у групі, зформувати активну життєву позицію, впевненість у своїх силах.
- Арт-терапія, сприяє невербальному спілкуванню студентів зі студентами, педагогами, психологами.
- Зміцнює культурну ідентичність студента, сприяє усуненню мовного бар'єру.
- Допмагає обговорювати реальні проблеми, які важко рішати вербально.
- Арт-терапія дає можливість працювати з емоціями, почуттями і думками, які особистість приховує у собі, корегувати і направляти їх у соціально прийнятну форму.
- Допмагає розвинути контроль над внутрішніми почуттями.
- Підвищує комунікаційну та адаптаційну здатність людини до повсякден-

ного життя і школи, вищого навчального закладу

- Ефективна в корекції відхилень і порушень, різного роду у особистості.
- Творча діяльність виступає міцним засобом зближення людей та стає ланцюгом, що з'єднує педагога і клієнтом.

Таким чином, арт-терапія це допоміжна ланка при виникненні непорозумінь в процесі комунікації та самовираження студентів коли вербальні методи не спрацьовують і педагогу потрібна допомога в правильній постановці навчально-виховних процесів. В таких випадках можна користуватися невербальними (вільними) методами завдяки арт-терапії, які використовують мову візуального, пластичного, аудіального самовираження, що при взаємодії педагога зі студентом допомагає висловити свої внутрішні емоції точніше, по-іншому розглянути ситуацію і життєві проблеми та винайти рішення до їх розв'язання створюючи комфортні середовища для навчального-процесу [2].

Отже, було встановлено, що арт-терапія це невербальний спосіб самовираження і самопізнання. Вона за допомогою різних візуальних форм художньої творчості орієнтує педагогів в організації та корекції навчально-виховного процесу на створення комфортного середовища для студентів, що сприяє виховному, діагностичному, корекційному та розвивальному процесу формування особистості в майбутньому.

Література[^]

1. Naumburg M. Dynamically oriented art therapy: Its principles and practices / M. Naumburg. – New-York : Springer, 1972. Naumburg M. Dynamically oriented art therapy: Its principles and practices / M. Naumburg. – New-York : Springer, 1972.
2. Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции / З. Фрейд. – М.: Наука, 1989. – 456 с.
3. Фрейд З. Художник и фантазирование / Под ред. Р. Ф. Додельцева. – М.: Республика, 1995. – 400 с.
4. Garai J. E. Art therapy – catalyst for creative expression and personality integration. In H. H. Grayson & C. Loew (Eds.), Changing approaches to the new psychotherapies / J. E. Garai. – Jamaica, N.-Y. : Spectrum, 1978.
5. Kramer, E. Art in a Children's Community / E. Kramer – New-York : Charles C. Thomas Publisher, 1958.
6. Junge, M. B., Asawa, P. P. A History of Art Therapy in the United States. – Mundelein : The American Art Therapy Association, 1994.
7. Арт-терапия / сост. и общая редакция А.И. Копытин. – СПб.: Питер, 2001. – 320 с.
8. Лебедева Л. Д. Практика арт-терапии: подходы, диагностика, система занятий / Л. Д. Лебедева. – СПб.: Речь, 2003. – 256 с.

3-

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ С. БРАТКОВА (СЕРЕДИНА 1980-Х – 1990-Х РОКІВ)

У період останніх десятиліть існування радянської епохи звернення до фотографічної мови слугувало чи не єдиним можливим засобом творчого самовираження для не одного покоління представників інтелектуального блоку тогочасного суспільства. Диктат, який супроводжував усі сфери

життя, поширювався і на галузь мистецтва, з якого вилучалась ідея вільної творчості як такої. Фотографія ж була тим «містком», що, з одного боку, залишаючись в «системі» (з огляду на фотографічний «бум» цього періоду), відкривала горизонт для реалізації творчого потенціалу, з іншого. Подібний шлях до творчої саморепрезентації спіткав і С. Браткова: у середині 1980-х років митець активно долучається до фотомистецького життя Харкова.

Один із перших відомих проєктів С. Браткова – серія фотоколажів «Віра Францівна Іванова – проста радянська жінка» (1984), техніка та стилістична мова якої віддаляла глядача від реальності й вводила у світ абсурдного та ірреального. У цей час художник починає працювати пліч-о-пліч з визнаними майстрами харківської школи фотографії С. Солонським, Р. Пятковкою, Б. Михайловим, Є. Павловим, Ю. Рупіним й ін. Мистецтво більш досвідчених художників та сформована у надрах групи «Час» «теорія удару» вплинули на результати пошуків власного вектору самовираження С. Браткова. У 1987 році майстер увійшов до числа учасників мистецького об'єднання «Панорама», яке змогло згуртувати представників різних видів пластичних мистецтв (кіномистецтво, образотворче мистецтво, фотомистецтво), творчі самовиявлення яких тяжіли до нонконформістського спрямування. З цього ж року роботи мистця починають експонуватися в складі групових виставок у Москві (Всесоюзна виставка молодих творців, Манеж, 1988), Києві (Республіканська виставка молодих творців, Дім художника, 1988), Харкові (Фотографія, 1987) та ін.

Знаходячись у постійному пошуку нових засобів творчого вираження, С. Братков звертався і до живопису. Цей період мистецької діяльності мистця виразно прослідковується під час його участі в художньому угрупованні «Літера-А». Серед визначних експозицій варто відзначити виставку «Присвята Ван Гогу» (Дім художника, Харків, 1990), де були представлені живописні роботи майстра. Зарубіжні ж проєкти угруповання здійснювалися за підтримки власника німецької галереї «Zabo» Д. Нюренберга, який виступив організатором декількох поїздок учасників гурту до Німеччини.

Саме після цих закордонних проєктів С. Братков відступає від живопису як основного методу художньої репрезентації та спрямовує свій творчий потенціал у напрямку нових візуальних рішень. У 1993 році відкривається галерея «Up/Down», на базі якої у фазу активізації вступила мистецько-експериментальна група «Fast Reaction Group» (С. Братков, С. Солонський, Б. Михайлов та В. Михайлова). Діяльність гурту була тактично направлена на акціоністські заходи з подальшою відео та фото-документацією. Остаточному оформленню складу гурту передувала сумісна праця Б. Михайлова та С. Браткова в рамках «Алхімічної капітуляції» (1994) на військовому кораблі «Славутич», що включав роботи «Ящик для трьох букв» (1994) і «Жертвопринесення богу війни» (1994). Колаборація двох мистців відбулася за сприяння кураторки М. Кузьми, яка працювала під егідою Центру Сучасного Мистецтва Дж. Сороса в Києві. Проєкти, які були створені у Севастополі, увійшли в число визначних хронік українського акціонізму.

Після активного періоду творчої діяльності, на початку 1990-х рр., до С. Браткова приходять міжнародне визнання. Наступні проєкти «Fast Re-

action Group» («Рафаель» (1994), «Якби я був німцем» (1995), «Караул» (1996), «Вибори» (1997)) лише закріпили провідну позицію С. Браткова, як в царині гостро-соціальної фотографії, так і у сфері нових візуальних практик. Підтвердженням цьому може слугувати подальша участь мистця у Венеційській бієнале (2003, 2007, 2011), Маніфесті (2004), Бієнале в Сан-Паулу (2002) та наявність робіт С. Браткова у світових музейних зібраннях.

Творчі пошуки С. Браткова зазначеного періоду були спрямовані на реалізацію особистих інтерпретацій тогочасної реальності, які констатували образ радянського світу в період розпаду. У середині 1990-х років візуальна мова С. Браткова поступово розширюється від практик харківської школи фотографії до впровадження концептуальних новацій.

Література і джерела:

1. Деготь Е. Интервью с С. Братковым [Електронний ресурс] /Е. Деготь – Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/names/details/1940/>
2. Павлова Т. Веер в кулаке [Електронний ресурс] /Т. Павлова. – Режим доступа: <https://archive.is/VTtgP>
3. Павлова Т. Мульти-арт объединение «Панорама» в Харькове (1987 – 1991) как инновационная инфраструктура современного украинского искусства [Текст] /Дизайн-форум 2017. С. 270 – 271.
4. Савицька Л. Мистецтво Харкова в перспективі ХХ століття /Л.Савицька // Харків: мистецька мапа України. Живопис, графіка, скульптура: каталог [Текст] / МСМУ. – К. : ВТС ПРИНТ, 2012. – С. 6 – 16.
5. Сидлин М. Искусство брутальной иронии. [Електронний ресурс] /М. Сидлин – Режим доступа: <https://www.photographer.ru/cult/person/712.htm>

. . 6 , . « », . . « » . .

ПОНЯТТЯ ЕКОЛОГІЧНИХ МАТЕРІАЛІВ У ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

Постановка проблеми. Одяг є невід’ємною частиною життя сучасної людини. Окрім виконання своїх утилітарно-практичних та соціально-культурних функцій, сьогодні одяг розглядається як частина велетенської виробничої індустрії, яка має вплив безпосередньо на навколишнє середовище, здоров’я споживачів та всіх, хто задіяний у його виробництві. В умовах наростання екологічної кризи, спричиненої антропогенним фактором, розвивається екологічний дизайн. Дизайнер має думати не лише про експлуатацію, а і про технологію виготовлення, утилізацію або переробку об’єкта, що проєктується.

Мета дослідження: з екологічної точки зору визначити головні переваги і недоліки різних широковживаних на сьогоднішній день матеріалів, а також виявити альтернативні матеріали, які можливо використовувати в дизайні одягу в рамках екодизайну.

Актуальність дослідження. У роботах вітчизняних фахівців у галузі теорії та історії дизайну давно досліджується питання місця екологічної складової у сучасному проєктуванні (О.В.Бойчук, В.М.Голобородько, І.І. Єременко, О.О.Орлова, В.О.Свірко та інші). Характерною рисою зарубіжних

досліджень є популярність цього питання як на рівні наукових робіт випускників університетів та коледжів, так і на міжнародному рівні такими організаціями як, наприклад, Joint Research Centre (JRC) в ЄС. На думку автора наведений аналіз екологічності матеріалів в індустрії виготовлення одягу є доречним у науковій літературі і має стати підґрунтям для практичної діяльності дизайнера в умовах розвитку екодизайну.

Викладення основного матеріалу дослідження. Аналіз матеріалів проводиться відносно наступних характеристик: токсичність виробництва, витрати енергії і ресурсів, вплив на споживача, можливість повторного використання, потенційна тривалість експлуатації матеріалу.

Логічно представити, що найбільш екологічно безпечними є традиційні натуральні матеріали, які легко утилізуються в природних умовах і не становлять загрози здоров'ю споживача. Проте через бажання зробити виробництво достатньої кількості натуральних тканин дешевим і швидким, виробники все частіше почали застосовувати пестициди. Бавовна, наприклад, піддається сильній хімічній обробці ще на етапі формування бавовняних коробочок. Саму рослину також удобрюють хімікатами, а часто і вже готові волокна і тканини. Невеликий відсоток на ринку становлять виготовлені без застосування хімічних речовин так звані екобавовна, екошовк та екошерсть. Щодо енерговитрат на виробництво, то воно характеризується низькими енергетичними потребами для вирощування сировини і заготовлення волокна, але обробка готового матеріалу (фарбування, відбілювання) є головними енергомісткими процесами.

Сучасні синтетичні матеріали дуже схожі за своїми характеристиками на натуральні і майже не шкодять здоров'ю людини, проте їх виробництво і утилізація становить реальну екологічну загрозу. Для виробництва синтетичних матеріалів, які виготовляються з полімерної сировини (синтезованої з нафти, природного газу, кам'яного вугілля тощо) характерні дуже високі витрати енергії і ресурсів та викиди парникових газів. Наприклад, при виготовленні нейлону виділяється оксид азоту, парниковий ефект якого в 310 разів сильніше ніж вуглекислого газу.

Комбінація натуральних і синтетичних волокон в одному матеріалі створюють тканину із волокон з різними властивостями, які вимагають різних способів обробки (що збільшує витрати ресурсів на виробництво) і роблять складною або навіть неможливою вторинну переробку. Однак, збалансоване поєднання таких волокон служить підвищенню міцності та зносостійкості, а отже матеріал може прослужити довше.

Дуже токсичним є виробництво натуральних матеріалів тваринного походження. Окрім неетичного ставлення до тварин, воно криє в собі використання маси хімічних речовин: мінеральних солей, формаліну, формальдегіду, похідних кам'яновугільної смоли, масел і фарб на основі шпанду тощо. Така діяльність забруднює велику кількість водних ресурсів, спричиняє хвороби річкових тварин і працівників промисловості, призводить до викидів парникових газів.

Інша категорія матеріалів – інноваційні тканини та новітні неткані матеріали, які винаходяться в рамках біоінженерії, кібернетики тощо. Їх

впровадження в промисловість зазвичай спрямоване на вирішення проблеми недовговічності одягу, а також на створення одягу, який вимагав би якомога меншого догляду. Як правило, такими інноваційними розробками займаються невеликі бренди та окремі дизайнери.

Невпинно ведуться пошуки нових органічних матеріалів, наприклад, виготовлення речей з нетрадиційних для сучасної індустрії одягу бамбука, конопель, водоростей, кропиви тощо, технології виготовлення яких насправді беруть початок у звичаях етнічних культур.

Проблема накопичення продуктів індустрії виготовлення одягу на сміттєзвалищах змусила виробників задуматися над стратегією розвитку і впровадити у виробничий цикл технології ресайклінгу та апсайклінгу. Ресайклінг принципово змінює структуру початкової сировини, створюючи новий продукт (наприклад, виготовлення спортивних шортів, гетрів та взуття фірми Nike з перероблених пластикових пляшок), а апсайклінг передбачає повторне використання матеріалів без їх хімічного перетворення. Дані технології передбачають повторне використання сировини і подовжують життя матеріалу.

Висновки. Отже, жоден з описаних матеріалів не в змозі повністю вирішити екологічну проблему людства. Проте позитивно вплинути на ситуацію може впровадження новітніх матеріалів та альтернативних методів зменшення згубного впливу виробництва на екосистему.

Література:

1. Дизайнерська діяльність: екологічне проектування / В.О. Свірко та інш.; Науково-методичне видання. Київ: УкрНДІ ДЕ, 2016. 196 с.
2. Єременко І. І. Екологічні орієнтації дизайну костюма. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. Харків, 2012. №8. С. 8-11.
3. Scamans S. Fast Fashion and Sustainability: Bachelor's Thesis. Helsinki, Finland, 2016. 53 p.
4. Шиян К. 7 тканей будущего сегодня. [Електронний ресурс] Інтернет-видання Lookatme – Режим доступу: <http://www.lookatme.ru/mag/live/future-research/193733-materials>

. . . , 4 , . « » ,

. : . . . , . . .

ОБРАЗ О.С. ПУШКИНА В КАРТИНАХ І.К. АЙВАЗОВСЬКОГО «ПУШКІН НА БЕРЕЗІ ЧОРНОГО МОРЯ» І М.М. ГЕ «ПУШКІН В СЕЛІ МИХАЙЛІВСЬКІМ»

Олександр Сергійович Пушкін – геніальний поет і письменник, який визначив розвиток російської літератури та мистецтва. О.С. Пушкін вплинув на творчість багатьох видатних художників XIX століття: О.А. Кіпренського, В.А. Тропініна, А.Н. Ліньова, І.Ю. Рєпіна, М.М. Ге, І.К. Айвазовського, В.О. Серова та ін.

Актуальність теми роботи зумовлена необхідністю вивчення творчої спадщини художників М.М. Ге та І.К. Айвазовського вітчизняним мистецтвознавством, а також необхідністю дослідити втілення образу поета О.С. Пушкіна в образотворчому мистецтві України. Картини М.М. Ге «Пушкін

в селі Михайлівськiм» з колекції Харківського художнього музею та І.К. Айвазовського «Пушкін на березі Чорного моря» з колекції Одеського художнього музею досі розглядалися у вітчизняному мистецтвознавстві лише побіжно у загальному контексті вивчення творчості художників. Порівняльний аналіз цих видатних творів живопису взагалі проводиться нами вперше.

Як засадничі джерела для проведення професійного аналізу картин необхідно виділити праці таких авторів: М.С. Барсамова [1; 2], В.І. Порудомінського [3], М.С. Саргсяна «Жизнь великого мариниста: Иван Константинович Айвазовский» [4].

У ході вивчення історії створення картин М.М. Ге «Пушкін в селі Михайлівськiм» і І.К. Айвазовського «Пушкін на березі Чорного моря» були виявлені нові, раніше невідомі, факти та свідчення щодо написання цих творів. Образ О.С. Пушкіна в портретах обох художників втілений крізь власну призму поглядів і почуттів, отримав різноманітні оцінки критиків та дослідників їхньої творчості.

Картина «Пушкін на березі Чорного моря» є однією з ключових робіт із творчого спадку великого мариниста І.К. Айвазовського. Класифікуючи картину за жанром, її можна віднести до романтизму, для якого є характерним звертання до внутрішнього світу героя, його почуттів та переживань.

О.С. Пушкін взагалі був особистістю багатогранною й видатною. Для нього джерелом поетичного натхнення стала морська стихія, яка є такою ж неосажною та глибинною, як і його внутрішнє розуміння сенсу буття.

Для І.К. Айвазовського, друга та шанувальника О.С. Пушкіна, талант великого поета надихав його в живописному плані. Завдяки тому художник розвивався в духовному, гармонічному сенсі. Ліричність та мрійливість, що були невід'ємними рисами Олександра Сергійовича, захопили увагу художника і сприяли створенню справжнього живописного шедевра (рис. 1).

На першому плані художник зобразив морські хвилі – символ природної стихії, якими в своїх віршах і поемах захоплювався Олександр Сергійович Пушкін. «Островами спокою» на полотні виступають скелі – символ непорушної фортеці поета, що розташовані паралельними рядами один до одного. Як засоби виразності автором застосовуються плавні та контрастні переходи відтінків кольорів, що є відомими художніми прийомами моделювання світла у живопису. Іван Костянтинівич Айвазовський у портреті

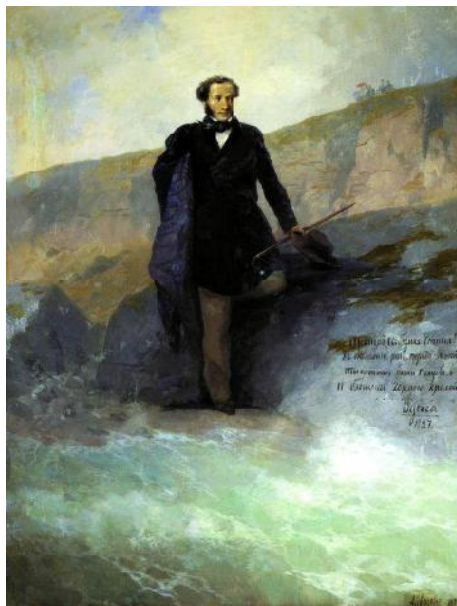


Рисунок 1 – Картина І.К. Айвазовського «Пушкін на березі Чорного моря»



Рисунок 2 – Картина М.М. Ге «Пушкін в селі Михайлівському»

О.С. Пушкіна відтворював образ улюбленого поета виключно за особистими спогадами, завдяки своєму незвичайному живописному таланту і унікальній зоровій пам'яті.

Портрет О.С. Пушкіна І.К. Айвазовським є однією з суперечливіших картин із творчого спадку живописця. Обрана художником тема є жанровою сценою із життя улюбленого друга і поета, що навіть у складний період свого життя знайшов спасіння в творчості. Об'єднуючим фактором для художника з поетом О.С. Пушкіним була закоханість у морську стихію, що насправді представляє собою невичерпне джерело для натхнення багатьох митців.

Художнику насамперед було важливо передати власне враження від творчої особистості народного генія, який для І.К. Айвазовського став не просто видатною людиною, а також джерелом щирого натхнення для цілої серії робіт. Намагаючись максимально наблизитись до реальності, митець не ідеалізує образ поета, а навпаки представляє його саме таким, яким Олександр Сергійович був тоді насправді, – романтичним, замисленим, з бунтарським блиском у сумних очах. Митець яскраво відобразив мінливість настрою та напруженість творчого стану поета.

Місце дії картини «Пушкін в селі Михайлівському» відноситься до маєтку, в якому тоді перебував поет у засланні і де він написав більшість своїх визначних творів. М.М. Ге у написанні портрету О.С. Пушкіна використовує особистий підхід, створюючи віддалений та загальний фон для свого полотна, а саме для передачі зображення все більше йде від контурного живопису до м'яких кольорних переходів та контрастних обрисів (рис. 2).

Ставлячи завдання перед собою відтворити в деталях місце написання Пушкіним видатних літературних творів, художник М.М. Ге за допомогою

різних засобів виразності на полотні повністю відтворює камерну атмосферу перебування поета в засланні, навіть для того, щоб дійсно вразити цим глядача.

Таким чином, прославленими живописцями М.М. Ге та І.К. Айвазовським були втілені власні погляди та особисті уявлення щодо видатної постаті культури того часу – О.С. Пушкіна, який назавжди залишив свій величезний внесок у розвиток світової літератури та мистецтва.

Література:

1. Барсамов Н.С. Иван Константинович Айвазовский / Н.С. Барсамов – М.: Искусство, 1962. – 275 с.: ил.
2. Барсамов Н.С. Айвазовский в Крыму / Н.С. Барсамов // Очерки об И.К. Айвазовском и художниках Л.Ф. Лагорио, А.И. Феслере, К.Ф. Богаевском, М.А. Волошине, М.П. Латри. – Симферополь: «Крым», 1970. – 159 с.: ил.
3. Порудоминский В.И. Николай Ге / В.И. Порудоминский // Серия «Жизнь в искусстве». – М.: Искусство, 1970. – 270 с.: ил.
4. Саргсян М.С. Жизнь великого мариниста: Иван Константинович Айвазовский / М.С. Саргсян // Портрет мастера. Вып.3. – М.: Феодосия, Изд. дом Коктебель, 2010. – 384 с.: ил.

2-

АВАНГАРДНА ТВОРЧІСТЬ МИСТЦІВ-ЕМИГРАНТІВ ХАРКОВА ХХ СТОЛІТТЯ

На хвилі національно-культурного піднесення першої третини ХХ ст. українське мистецтво досягло як і величезних здобутків, так і зазнало непоправних втрат. У кінці 1910-х рр., у період активного розвитку українського модернізму, у якому взяли участь чимало талановитих українських мистців, соціально-політичні потрясіння, що супроводжувалися переслідуванням інтелігенції, стали причиною масової еміграції значної частини видатних творчих особистостей з українських земель. Крупним художнім центром на той час був Харків, де у 1917 р. на авансцену художнього життя міста виходить кубофутуристична група «Спілка семи», ядро якої склали В.Бобрицький, В.Дьяков, М.Калмиков, Б.Косарев, М.Мищенко, Г.Цапок, Б.-Я. Цибіс. Працюючи у різних мистецьких формах, вони сміливо модернізували їх, наповнюючи новими мистецькими ідеями. Але вже на початку 1920-х надзвичайно обдаровані В. Бобрицький, Б.-Я. Цибіс, В. Дьяков, М. Калмиков, а також ще один з авангардистів – Мане-Кац, який на той час працював у Харкові, вимушені були покинути охоплену війною країну, виїхати в еміграцію, збагачуючи надалі художню культуру інших держав.

Поблизу Нью-Йорка оселився Володимир Бобрицький (1898 – 1986). Особливої відомості тут він набув як майстер книжкової і журнальної графіки, виконуючи малюки для журналів «Vanity Fair», «Vague», ілюструючи дитячі книжки для нью-йоркських видавництв.

Інший член «Сімки» Болеслав Цибіс (1895 – 1957) на початку 1920-х переїхав до Польщі, а 1939 р. виїхав до Нью-Йорка з метою оформлення польського павільйону для всесвітньої виставки. Але початок Другої світової війни змусив його залишитись у США. Тут він заснував свою фабрику

«Cordey China Ink» та студію «Cybis Porcelain Ink», де створювались скульптури мистецької якості світового рівня.

До Парижа із Харкова на початку 1920-х виїхав Мане-Кац (1894 – 1962). Експресіонізм Мане-Каца складався під впливом видатного єврейського мистця того часу Хаїма Сутіна, але він обрав свою лінію. На сьогодні твори Мане-Каца представлені у провідних музеях світу.

З початком 1930-х, коли сталінська залізна завеса все більше віддаляла культурний простір радянської України від Європи, мистецька еміграція ставала все більш неможливою. Новий її виток розпочався з просуванням радянських військ на Захід після німецької окупації України. Із числа харківських авангардистів тоді емігрували учень розстріляного 1937 р. бойчукіста Івана Падалки – Іван Денисенко (1910 – після 1994), який у своїй творчості за океаном продовжив дотримуватись принципів бойчукізму, а також уродженець Харківщини Василь Кричевський (1872 – 1952), засновник стилю українського модерну, котрий як фахівець сформувався у Харкові, працюючи помічником місцевого архітектора Олексія Бекетова і долучившись тут згодом до конструктивістських шукань, що стали останнім сплеском українського авангарду першої третини ХХ ст.

Жорстокі сталінські репресії по відношенню до української творчої інтелігенції 1930-х рр. і продовження переслідувань мистців після закінчення Другої світової війни, що проводилися під гаслом боротьби з «формалізмом» і «українським буржуазним націоналізмом», надовго призупинили новий розвиток авангардних шукань на харківському культурному ґрунті. Утім, хрущовська відлига принесла нові плоди. Новим формалістом, авангардистом став оформлювач червоного кутка на заводі «Поршень» Вагрич Бахчанян. Нині його відносять до засновників концептуалізму не лише в Україні, а і взагалі на радянських теренах. Його творчості притаманна естетика абсурду. Пошуки Бахчаняном універсальної художньої мови не припинялися до кінця життя. 1974 року він емігрував до США, ставши учасником багатьох міжнародних виставок.

З розпадом колишнього СРСР розпочалася нова хвиля еміграції мистців з усіх республік, колонізованих «імперією зла», включаючи і Україну. З Харкова до Німеччини емігрували представники нового етапу авангардного руху в мистецтві Харкова батько і син Брозголі – відповідно Павло (1933 – 2004) і Михайло (нар. 1955). П. Брозголь своє тяжіння до авангардних експериментів у живописі перейняв від вчителя Б.Вакса – у свою чергу учня видатного українського мистця першої половини ХХ ст. Л. Крамаренка, наслідувача французької художньої культури. П. Брозголь виробив свій власний метод, що ґрунтувався на традиціях українського і європейського авангарду і сезаннізму. Ознаками створеної ним системи є конструктивний малюнок, система доповняльних кольорів та низка технічних прийомів. Не випадково мистець основним жанром для себе обрав натюрморт, зробивши його головним об'єктом своїх мистецьких експериментів, продовжених у творчості сина – Михайла Брозголя.

Таким чином, найбільш активною стала еміграція харківських мистців-авангардистів першого двадцятиріччя ХХ ст. Надалі через переслідування

і навіть через фізичне знищення мистців-авангардистів за радянських часів подальші авангардні пошуки в мистецтві Харкова явно затухають, а їх поступове відновлення у другій половині XX ст. вже не відзначалося такою активністю. Поодинокими випадками відзначалася і еміграція серед харківських мистців-авангардистів у цей період.

ОСНОВОПОЛОЖНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ВІНТАЖНОГО ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА

Дослідження світової проектної практики свідчить, що організація предметно-просторового середовища в стилістичному напрямку «вінтаж» є однією з найпоширеніших сучасних дизайн-практик. Тенденція організації предметно-просторового середовища на основі включення вінтажних елементів набула широкої популярності на початку XXI століття. Дизайн-практика поєднання сучасного високотехнологічного інтер'єру зі старовинними речами пояснюється потребою людини в конотаціях з певним історичним періодом та/або з певним соціокультурним контекстом. Світова проектна практика налічує варіативність прийомів впровадження старовинних (або стилізованих під старовину) речей в дизайн сучасного інтер'єру.

Велика кількість високотехнологічних, уніфікованих або стандартизованих інтер'єрів торгівельно-розважального та адміністративно-офісного спрямування сприяла формуванню потреби у створенні затишного вінтажного предметно-просторового середовища.

В дизайні вінтажного предметно-просторового середовища формування образу та художньої виразності досягається завдяки насиченню інтер'єру різноманітними меблями, функціональним предметами, декоративними елементами, посудом та текстилем.

Аналіз прикладів вінтажних інтер'єрів надав можливість встановити, що насичення означеного простору різноманітними елементами формує образність предметно-просторового середовища. Сприйняття даного простору обумовлене соціокультурними зв'язками та суб'єктивним сприйняттям людиною дійсності.

Дослідження чисельних світових прикладів формування вінтажного предметно-просторового середовища дозволило встановити, що основоположними принципами організації даних інтер'єрів є:

- принцип цілісності та художньої образності (формування гармонійної образності середовища через врахування основних законів композиції, відповідності обраний стилістики);
- принцип аутентичності (реалізується завдяки застосуванню аутентичних об'єктів предметно-просторового середовища, що мають історичну та культурно-естетичну цінність);
- принцип екологічності (втілюється через реновацію історичних аутентичних предметів);

- принцип культурної ідентичності (реалізується завдяки застосуванню об'єктів певної національної культури);
- принцип художньої інтерпретації (втілюється через авторське цитування та стилізацію вінтажних моделей).

Означені принципи являють собою фундаментальну основу для створення вінтажних інтер'єрів. визначають прийоми і способи роботи з вінтажними об'єктами та формують загальну стратегію організації предметно-просторового середовища.

Аналіз реалізованих концептуальних рішень надав можливість встановити, що при застосуванні аутентичних об'єктів та реновації історичних форм дизайнери прагнуть осучаснити старий артефакт, помістити його в нове середовище, тим самим надаючи йому нового звучання. При імітації об'єктів під оригінальні зразки автори створюють образ вінтажного інтер'єру, намагаються надати сучасному об'єкту вид старовинних меблів.

Визначено, що при організації простору на основі авторського цитування вінтажних моделей дизайнери вступають в «гру з вінтажем», намагаючись створити певний образ, формують якусь театральну гротескну мізансцену.

Аналіз проектної практики дозволяє стверджувати, що який би принцип формування вінтажного предметно-просторового середовища не використав дизайнер, знакова впізнаваність об'єктів та їх чітка візуальна приналежність до певної епохи і країні є обов'язковою умовою. Саме предметне наповнення інтер'єру несе основне смислове навантаження у вінтажному середовищі та надає відправну точку для сприйняття художньої образності простору.

Література:

1. Козлова Е. Э. Винтаж как один из основных векторов развития идей и стилей в искусстве и практике моды XXI века: автореф. дис.. на соиск. уч. степени кандидата искусствоведения: спец. – 17.00.04. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура – Санкт-Петербургская гос. художеств.-пром. акад. им. А. Л. Штигица. СПб., 2010. 21 с.
2. Курамшина Ю.В. «Вперед, в прошлое!»: Мода на винтаж в современной культуре. Ученые записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». Том 27 (66). 2014. № 1. С. 119-124.
3. Соловьева А.Н. Концептуализация аутентичности в контексте глобализации культуры. 2009. Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualizatsiya-autentichnosti-v-kontekste-globalizatsii-kultury> (дата звернення 3.09.2018).

Stulnikova Iu., postgraduate, Kharkiv State Academy of Design and Arts
 Scientific revisor : **Sushko V. A., Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Theory and History of Art, KSADA**

MULTIFUNCTIONALITY OF UKRAINIAN FOLK CUT-OUT PAPER ART «VYTYNANKA»: PROBLEM OF CLASSIFICATION

ANNOTATION: the article reveals the problem of classification and definition of the Ukrainian traditional folk art «Vytynanka» as a kind of decorative and applied art. It shows the diversity of contemporary art work with the use of cutting and applied techniques for

image creation. And Vytynanka appears here as one type of the folk Ukrainian applied crafts, which is intended for interior decorating with ornamental cut-out paper works.

The development of fine arts, its various types, trends and directions, are impossible without reference to the past, to the already invented ways of improving techniques and materials, to rethinking the essence and functions of art in general. It is the reflection of art itself that gives a qualitative leap to a new turn of transformation. Therefore, reference to the original sources, to the traditions of art will always be of relevant nature, coordinating and embedding a sustainable information code which influences the perception of art works.

Vytynanka is a type of decorative and applied art that represents a source of inspiration to many professional artists of different specialities. It provides a qualitative rethinking and transformation of the traditional language of the folk art in contemporary art. The differentiation of derivative from Vytynanka works is not limited only to arts and crafts. Cut-out paper creations are increasingly used in design and in easel and applied graphics.

The variety of types of cut-out paper artwork and certain simplicity in the use of technical devices and work methods neutralize the boundaries of distinguishing paper cutting art between professional design works and those of a novice; and between decorative and utilitarian purposes of creative works. It erases the notion of artwork belonging to a certain type of art. This presents a rather new problem for the Vytynanka art that is the problem of classification.

Various types of paper manipulation, using its rich plastic capabilities, give birth to more and more new artistic ideas and projects. The wide range of different types of paper cutting art is impressive: paper sculpture, silhouette art, Vytynanka are within the field of contemporary printing products, in particular in illustrated artwork like quilling, relief application, multilayer paper illustrations, illustrations - dioramas, tunnel books and panorama books with 3D interactive paper illustrations. In the sphere of decoration and interior design, the conceptual art is represented by wall paper decor, relief paper panels, openwork and modular lamps, « 360-degrees books » and cut-out paper light dioramas. Among handmade souvenir products, there are shadowboxes, cube tunnels, scrapbooks, greeting cards, etc. (Table 1).

The variety of art works include flat (two-dimensional) systems and 3D (volumetric and spatial) forms of visualization. The examples of volumetric and spatial cut-out paper art works are book-panoramas, kenetoscope shows, tunnel books, paper sculptures, etc. However, the works of flat or shallow relief, such as shadow boxes, scrapbook albums, quilling illustrations, application and collage illustrations, represent special interest for art criticism analysis in terms of research of artistic features of professional Vytynanka. All of these creative works use the method of cutting out of paper with further artistic or digital editing.

Application, collage and silhouette methods of creating an image performed by cutting out a certain image and superimposing or complementing it with another one are closely connected with techniques of decorative arts and crafts.

Vytynanka is a relatively young type of art, in regards to paper art. Although the development of the Ukrainian « vytynankarstvo » (Vytynanka process) in the

Table 1. Popular modern and old (updated) types of artwork with paper; using techniques of silhouette cutting



Illuminated light openwork paper box-diorama by the duet of artists Hari & Deepti Denver, Colorado



360°BOOK by Yusuke Oono. A palm-sized book that opens up 360 degrees, creating an entirely 3-dimensional storytelling world. Yusuke Oono is an architect/design-engineer working at Noiz Architects, an architectural design firm based in Tokyo and Taipei



Encyclopedia Prehistorica: Mega-Beasts © Robert Sabuda et Matthew Reinhart



Tunnel book by Maria Pisano on the Holland Tunnel.

*Tunnel or kenoscope books
Through the Rabbit Hole, by Ingrid Dijikers*



Paper quilling art illustrations by Yulia Brodskaya



Multi-layered creations, made out of paper and finely illustrated with gouache by canadian artist Morgana Wallace



Editorial illustrations by Eiko Ojala

The renowned Tallinn, Estonia based illustrator and a graphic designer draws his illustrations digitally, but mostly by hand. He likes to experiment with different shapes in combination with the effects of light and shadow. This way he creates illustrations that look like cut out of paper

1880s-1910s was on the rise, the art prospered much later with the increased interest of professional artists. The one-dimensional development of Vytnanka was stipulated by fact that the prevailing majority of representatives of the bourgeois society in those times maintained the principles of idealistic aesthetics, «preached and defended the superiority of professional art. The articles appearing in the press categorically denied the artistic value of Vytnanka, as well as, everything that came out of a servant's hands»[1, p. 15].

The classification of traditional Vytynankas, art work that had purely practical application for interior decorating, was proposed and elaborated in details by M. E. Stankevych, who divided all cut-out paper art work into three large groups : single, composite and combined.

Openwork ones, always in one color and from one sheet of paper, - represent the group of single Vytynankas. These cut-out paper art compositions comprise rhythm and symmetry and feature substantive decorative style of ornamental motifs. Folding paper a certain number of times helps form axes of symmetry, which form a somewhat geometric and conventional character of an image. Outlined or cut-out silhouettes of people, birds and animals without the use of the principles of symmetry, also refer to single Vytynanka.

The next group is composite Vytynanka that is cut-out paper works made by application method of image-forming. They are made from several sheets of colored paper by methods of overlays (when a single Vytynanka is superimposed on another single one) or assembly (when single Vytynanka is located in the same layer as separate elements of the general composition) [1, p. 28-31].

The typology of professional cut-out paper works was laid out by Olena Tikhoniuk, who continued the work of M. Y. Stankevych and was researching the Ukrainian, Vytynanka during the end of the 20th - beginning of the 21st century. She offers the following classification. Story-genre images that are works of literary or sacred content, pictorial landscape motifs that reveal a story and the source of origins. Figurative and associative art-work of easel character can be divided into three groups according to the methods of assembly. The first group includes applications, mostly asymmetric Vytynanka, usually they are openwork or silhouette, sometimes combined. The second group includes single and multilayer compositions with solely symmetrical structure and the conventional way of transferring images of contemporary themes. The graphic language of such art-work brings to life the author's conceptual ideas and images. The third group includes single openwork asymmetric Vytynanka, like «cutting graphics», art work that loses almost all traits of traditional art, masters the expressive properties of other types of arts and acquires easel character. Art objects created with the use of cutting are represented by works of conceptual nature executed in volume and interacting with space using cutting out techniques [2, p.7].

Such a wide spectrum of styles and spheres of cut-out works of art provides the multifunctional nature of this art. For example, Vytynankas that are used as applied graphics like illustrations, and not only as digital images of a carved pattern, but also as a genuine illustrative openwork inserted among other ordinary printed sheets. They are used in poster art and in graphic easel works, which, by the nature of its composition and with no indication to the technique used, can hardly be distinguished from real graphic art. The creative language of Vytynanka also works in other types of decorative and applied arts : in painting, in traditional fabric stamp art « vybiyka », in ceramics and in wood carving (openwork wooden panels with Vytynankas by M. Telizhenko and A. Pushkariov). Artists-Designers also pay attention to the expressive features of Vytynanka.

Such a combination of many different characteristics makes it impossible to qualitatively determine the art of Vytynanka as a type of decorative art, but it

reveals its multifunctional nature. Considering a variety of art work resemblant to Vytynanka by the techniques, by the methods of execution and the materials used during work process, the need to clarify its definition and to regulate its classification. Appears a deeper insight into present definitions or even the formulation of new concepts has to be done through a more thorough study of the creative language of professional Ukrainian Vytynanka.

REFERENCES:

1. Станкевич М. Э. Українські витинанки / Михайло Эвстахієвич Станкевич. – Київ: Наукова думка, 1986. – 122 с.
2. Тихонюк О. В. Мистецтво витинанки в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.06 «декоративне і прикладне мистецтво» / Тихонюк Олена Володимирівна – Івано-Франківськ, 2010. – 17 с.

ОБРАЗОТВОРЧІ ЗАСОБИ ФОТОГРАФІЇ

Незабаром, тобто в 2038 році, фотографії має виповнитись 200 років. Виникнувши як технологія відтворення зображень на матеріальних носіях без застосування праці не тільки художника, але й рук ремісника-копіюста, фотографія запропонувала не тільки нерукотворний спосіб зображення сцен оточуючого нас середовища, але й копіювання (тиражу) інших зображень. А далі, як і свого часу сталось з друкованою графікою, фотографія здобула своє місце під сонцем в осередку образотворчих мистецтв. Проминувши досить тривкий і суперечливий шлях визнання фотографії в осередку інших більш вікових різновидів образотворчого мистецтва від меншовартості до рівності, зупинимось на факторах, що їх поєднують. Головними серед цих факторів є образотворчі засоби.

З історії розвитку фотографії від винаходу і до сьогодні відомо, що вона залюбки запозичала і адаптувала більшість образотворчих засобів не тільки від старших сестер по образотворчому цеху, але й з інших галузей мистецтва. Наприклад, досить часто за для організації фотозйомки, особливо в студійних умовах може застосовуватись антураж аналогічний театральним декораціям. Мистецька фотографія окрім того має в своєму розпорядженні образотворчі засоби, котрі притаманні лише їй, оскільки вони з'явилися тільки внаслідок її відкриття, а відтепер широко застосовуються іншими видами образотворчого мистецтва. В якості прикладу такого образотворчого засобу можна навести застосування ширококутної перспективи [1]. До її появи привело створення ширококутної фотографічної оптики, що мала кут зору 60 градусів і більший, тоді як кут зору нормальної (штатної) фотографічної оптики відповідає куту зору людського ока і становить 45-50 градусів, що відповідає нормальній перспективі. Застосування ширококутної перспективи підсилює сприйняття лінійної перспективи, сприяє охопленню оточуючого простору, підкреслює ілюзію глибини зображуваного простору. Протилежний вплив на створення ілюзії тривимірності простору на його пласких зображеннях відтворює інший

різновид перспективи, завдяки застосуванню довгофокусної фотографічної оптики, кут зору якої становить менше 40 градусів. Для такої перспективи характерне зближення планів зображення, мала різниця в масштабах планів зображуваного простору та зменшення ілюзії глибини плаского зображення в порівнянні з нормальною перспективою. Можливість впливати на лінійну перспективу фотографічних зображень не стала поодиноким образотворчим здатністю фотографічної оптики, бо були ще: певна прогнозована розмитість заднього плану (вона має назву «боке»), керована діафрагмою глибина різко-зображуваного простору або ще інші конструктивно визначені чи обумовлені технічно образотворчі можливості [2]. Окрім вже перелічених образотворчих можливостей, що їх надавала фотографічна оптика, слід зазначити наявність певних образотворчих засобів, що їх надає фотографічна техніка, зокрема фотографічні апарати, або технології фотографічної зйомки. Приклади таких засобів: подвійна експозиція, зйомка з фільтрами та насадками, фотографії в світлій тональності, фотографії в темній тональності і таке інше.

В класичній (аналоговій) фотографії різноманіття образотворчих засобів досягалось за рахунок відповідних можливостей як на стадії негативного так і стадії позитивного процесів. З переходом фотографії на цифрові технології кількість і якість її образотворчих засобів не тільки не зменшилась, а навпаки зростає [3].

З'ясування можливостей та розуміння призначення образотворчих засобів фотографії повинно сприяти надбанню висот майстерності фотографом для створення фотографічних творів високої креативної та змістовної якості.

Література:

1. Супрун О.Д. Фотографічна перспектива / Матеріально-художня культура: проблеми теорії та практики // Збірник статей Всеукраїнської науково-практичної конференції за підсумками роботи у 2012-2013 н.р., 14-19 травня 2013 р., ХДАДМ. - Харків, 2013. – 136 с.
2. Супрун О.Д. Образотворчі можливості фотографічної оптики / Теорія і практика матеріально-художньої культури. XVI електронна наукова конференція. Харків, ХДАДМ, 17 грудня 2013 р. // Збірник матеріалів , 17 грудня 2013 р. – Харків: ХДАДМ, 2013. – 64 с.
3. Супрун О. Д. Про еволюцію образотворчих засобів фотографії / Всеукраїнська конференція професорсько-викладацького складу ХДАДМ за підсумками роботи 2017 /2018 навчального року // Збірник статей. 25 травня 2018 р., ХДАДМ.- Харків, 2018. – 284 с.

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ СУБКУЛЬТУРИ ГОТІВ У СУЧАСНІЙ РЕКЛАМІ

Найчастіше субкультури виникають довкола певного центру чи ініціатора, який проповідує певні новації у сфері музичних стилів, способу життя, ставлення до якихось соціальних явищ. Ідейний центр формує цілісну картину світу, ставлення до нього, випрацьовує спеціальні тексти, які набувають статусу культових.

Загалом можна виділити п'ять головних характеристик молодіжних субкультур: специфічний стиль життя і поведінки; наявність власних норм, цінностей, картини світу, які відповідають вимогам певних соціальних категорій молоді; протиставлення себе решті суспільства; зовнішня атрибутика, яка має символічне значення; ініціативний центр, який генерує тексти. Таким чином, молодіжна субкультура – будь-яке об'єднання молоді, що має власні елементи культури, а саме: мову (сленг), символіку (зовнішня атрибутика), традиції, тексти, норми і цінності.

Сучасна готична субкультура з'явилася в Західній Європі і Північній Америці в період кінця сімдесятих і початку вісімдесятих років минулого століття, це було течією в середовищі молоді середнього класу. Сумлінно ігноруючи історичні корені, ряд дослідників датують виникнення готичної субкультури виходом в 1979 році синглу Bauhaus «Bela Lugosi's Dead» – в композиції співається про Bela Lugosi, культового актора угорського походження, найзнаменитішою роллю якого став Дракула («Dracula», 1931, USA). Цей момент міцно зв'язав готів з вампірами. У приспіві пісні є слова «Undead, undead, undead» і вважається, що саме завдяки цьому приспіву і з'явився «девіз» готів «Goth's Undead» («Готи безсмертні!»).

Готика – це перш за все світогляд, в принципі наявність у індивідуума готичного світогляду цілком коректна підстава, для того щоб вважати його готом, навіть якщо він і не відповідає іншим критеріям. Це тонке сприйняття життя, загострене почуття краси і потворності, хвороблива чутливість до дисгармонії і неприйняття буденності і стандартності. Життєва філософія готів – це поєднання двох основних елементів: абсолютний індивідуалізм і незвичайна романтика. Все це активно проявляється у візуалізації субкультури готів у сфері реклами.

Однією з особливостей готичного сприйняття світу є підвищений інтерес до надприродного, а значить і до магії і окультизму. Це також має різні прояви у графічному дизайні у вигляді використання магічних символів та знаків. Готична естетика вкрай еkleктична за набором вживаних і популярних символів, можна зустріти і єгипетську і християнську і кельтську символіку. Основним готичним символом є єгипетський анк (ankh) – символ вічного життя. Часто вживаються і інші єгипетські символи – такі як «Око Ра». Християнська символіка використовується менше рясно, здебільшого у вигляді звичайних розп'ять (тільки з більш стильним дизайном). Кельтська символіка зустрічається у вигляді рясного використання кельтських хрестів і різних кельтських орнаментів. Досить широко представлена окультна символіка – використовуються пентаграми (як звичайні, так і перевернуті), перевернуті хрести, восьмикінечні зірки (символи хаосу). Також використовується безліч різних символів смерті – прикраси з трунами, черепами, і т. д. До чисто gothic символів можна віднести кажанів – різні зображення кажанів можна зустріти на сотнях gothic сторінок в інтернет і на безлічі готовий у вигляді прикрас.

Зооморфні образи, які часто використовуються у субкультурі готів – це кажани, павуки та ворони, також найчастіше зустрічаються зображення людських черепів, а також черепи рогатих тварин. Основна кольорова гама – переважно сполучення чорного та білого кольорів, що пов'язано з ідеологією,

також червоний як колір крові, фіолетовий як колір сутінок або ночі. У шрифтах використовується переважно готичні шрифти, які мають свою специфіку, а також у сучасній рекламі зустрічаються акцидентні шрифти з загостреними та додатковими елементами. Життєва філософія готів – це поєднання двох основних елементів: абсолютний індивідуалізм і незвичайна романтика. Все це активно проявляється у візуалізації субкультури готів у сфері реклами.

Список літератури:

1. Готы (субкультура) [Електронний ресурс] // Веб-сайт: Русская энциклопедия. — Режим доступу: [https://traditio.wiki/Готы_\(субкультура\)](https://traditio.wiki/Готы_(субкультура)) http://archvuz.ru/2005_4/15 (дата звернення : 20.06.2018).
2. Кузвесов Д. Ю. К проблеме взаимодействия субкультур и дизайна в процессе проектирования новых изделий [Електронний ресурс] / Кузвесов Данил Юрьевич — Веб-сайт «Архитектон: известия вузов» — Декабрь 2005. — № 12 — [Електронні текстові дані з pdf]. — Режим доступу : http://archvuz.ru/2005_4/15 (дата звернення : 20.06.2018)
3. Сучасні молодіжні субкультури [Електронний ресурс] // Веб-сайт: Вікі ЦДПУ — Режим доступу: http://wiki.kspu.kr.ua/index.php/Сучасні_молодіжні_субкультури (дата звернення : 20.06.2018)

• •

ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА ЗА ДОСЛІДЖЕННЯМИ РИМСЬКОГО КЛУБУ

Римський клуб, який був створений за ініціативою італійського економіста та підприємця Ауреліо Печчеї в 1968 році, налічує приблизно 100 видатних вчених, державних та громадських діячів, наслителів, менеджерів з понад 30 країн світу. Всіх їх об'єднує одна мета: надати об'єктивну оцінку довгострокових наслідків існуючих проблем та перспектив розвитку людства, вирішення цих проблем, а також сприяння діяльності міжнародних організацій та національних урядів. Минаючи попередні засідання Римського клубу, звернимось до ювілейної доповіді “COME ON! Капіталізм, короткозорість, населення і руйнування планети», яка відбулась у грудні 2017 року та присвячена 50-ти річчю створення Клубу. Це тільки друга із сорока доповідей Клубу, яка висловлює консолідовану позицію, що вважається вельми унікальною подією.

Президенти Клубу Ернст Вайцзекер і Андерсон Війкман та інші члени Клубу в своїй доповіді жорстко розкритикували капіталізм, фінансові спекуляції та закликали до «нового Просвіщення», холістичного світогляду та планетарної цивілізації. Доповідь складалась з трьох частин.

В ПЕРШІЙ ЧАСТИНІ наведені всі ознаки сучасного кризису та тенденції його поглиблення. Вважається, що однією з причин світового фінансового кризису 2008-2009 років були фінансові спекуляції, що представники великих корпорацій уникають сплати податків, ховаючи в офшорних зонах від двадцяти одного до тридцяти двох трильйонів доларів, не вважаючи себе

порушниками законів. Може й так, але це означає, що треба змінити закони – стверджується в доповіді. Існує надлишок капіталу в фіктивних сферах, в той же час захист планети зазнає дифіциту коштів для його втілення.

Людство планети опинилось зараз в антропоцентричній ері, коли діяльність людини стає визначальною. Великою планетарною проблемою залишається глобальне потепління. Вітаючи підписання Паризької угоди, Клуб вказує на невідповідність прописаних цілей (не припускати підвищення температури більш ніж на 2°) прийнятим державами задов'язанням, які, навіть, при повному їх виконанні не досягають мети. Клуб закликає бути чесними в цьому питанні, для чого треба здійснити трансформацію систем виробництва та споживання.

В сучасному суспільстві навіть локальні конфлікти з використанням ядерної зброї матимуть непередбачувані наслідки для всієї планети. Автори доповіді вважають неприйнятною і безглуздою стратегію гарантованого взаємного знищення, яка виправдовує збереження ядерних арсеналів, і закликають до нової стратегії «гарантованої планетарної безпеки і виживання».

Не залишилось без уваги надмірне споживання, особливо багатими людьми, один відсоток яких генерує 318 тон викидів CO₂ в рік на людину, коли пересічна людина в 53 рази менше – всього 6 тон. Відомо, що CO₂ – основна причина глобального потепління. Причинами сорока п'яти відсотків загального об'єму викидів є 10% найбагатших домогосподарств світу. Саме вони повинні переходити до сталих моделей життєдіяльності.

Клуб продовжує наполягати на необхідності максимального скорочення народжуваності і висловлює подяку країнам, які досягли в цьому питанні швидкого успіху. Але підкреслюється, що помилково вважати тільки зріст населення однією причиною підвищення навантаження на Землю. З початку минулого року населення зросло в 5 разів, а економічний оборот в 40 разів, споживання палива – в 16 разів, вилов риби – в 35.

В суспільстві існує велика різниця в розподілі продовольства. 800 млн. людей голодують, в той же час 2 млрд. мають зайву вагу. І питання не в тому, як налагодити виробництво їжі для людей, а в тому, як не нашкодити планеті. Значну екологічну шкоду завдає тваринництво. Це розкіш, яка не може бути дозволена в «повному світі». Концепція «повного світу» запропонована американським екологом і економістом Германом Дейлі. За цією концепцією людська цивілізація формувалась в умовах «порожнього світу» – світу незазнаних територій та надлишку ресурсів. А зараз людство опинилось в «повному світі», де вже неможливо розширювати кордони, тобто жити за старими законами.

Розвиток людського суспільства пов'язаний з утворенням міст. Якщо 200 років тому існувало одне місто мільйонер (Лондон), то зараз таких три сотні, серед яких 22 з населенням більше десяти мільйонів. Ці міста розташовані на великих територіях, а люди, переїжджаючи сюди починають вживати в 4 рази більше ресурсів.

В доповіді помітне обережне ставлення до «експотенціальних технологій» та обіцянок техноутопістів Курцвейла, Діамандіса та інших, які вважається демотивують людей. Тобто, якщо технології вирішують всі проблеми,

немає необхідності у пошуках складних комплексних рішень, вимагаючих змін укладу життя.

ДРУГА ЧАСТИНА присвячена дослідженню витоків і філософських помилок сучасного світогляду. Окремо розглядаються теорії Адама Сміта, Давіда Рікардо, Чарльза Дарвіна, які не зовсім вірно трактувалися послідовниками. Так, Сміт нікоім чином не підтримував глобальний капіталізм транснаціональних корпорацій, Рікардо в своїй теорії відносних переваг виходив із нерухомості капіталу і труда, чого не відбувається зараз. І тут автори схильні стати на бік національних держав. Обговорюючи теорію Дарвіна, автори підкреслюють, що конкуренція ніколи не буда для нього єдиним механізмом еволюції.

Сучасний світогляд віддає перевагу редукаціоналістському мисленню та фрагментації знань. Альтернативами члени Клубу розглядають інші теорії, наприклад, «Системне бачення життя» Фритьофа Капри і П'єра Луїджи Луїзі, які до того ж вважають можливим досягнення згоди між релігійними та науковими пошуками.

Ключова думка доповіді - «Нове Просвіщення», фундаментальна трансформація мислення. Воно повинно стати гуманістичним, але вільним від антропоцентризму, відкритим для розвитку, цінуючим сталість, шукаючим можливості примирення протилежностей та досягнення балансу, наприклад, між коротко- і довготривалою перспективою, у відношенні між людиною і природою (сталій розвиток, екологічна свідомість) і таке інше.

Значне місто автори приділяють релігії, яка всеж-таки мала позитивний вклад в людську цивілізацію, а молоде покоління, відвертаючись від релігії, пориває зв'язок з мудрістю, що накопичувалась людством. Проте, зростання фундаменталізму може стати великою загрозою.

ТРЕТЯ, ЗКЛЮЧНА ЧАСТИНА доповіді узагальнює експериментальні підходи до управління, економіки, освіти та суспільного розвитку. Автори вважають сучасні методи міжнародного співробітництва і глобального управління неефективними. Яков Іскуль запропонував перспективний підхід («Всесвітня рада майбутнього»), а Пол Раскін, відповідно - «Великий перехід», остаточною метою якого є формування «єдиного людства».

Клуб закликає уряди об'єднувати зусилля заради спільного процвітання. Для цього необхідно розуміти, наприклад, приближення кінця ери викопного палива. Стенфордський вчений Тоні Себа стверджує, що перехід до альтернативного може відбутися вже до 2030 року. Китай вже проголосив курс на будівництво «екологічної цивілізації». Це зафіксовано в конституції і включено до плану тринадцятої п'ятирічки (2016 – 2018 р.р.) В області альтернативної енергетики Китай за 4 роки збільшив виробництво сонячної енергії в 20 разів, а к середині сторіччя намагатиметься отримати 80% енергії із відновлюваних джерел.

Альтернативні моделі економіки Джемері Рифкіна, Джона Фулertonа та інших, маючи розбіжності в деталях, об'єднані спільними рисами: прагнення до сталості, а не зростання; примноження загального блага, а не приватної вигоди; ремонтпридатність та повторне використання нових виробів, і таке інше.

Таким чином для реального покращення світу економіка повинна функціонувати інакше, а студенти, які визначатимуть політику в 2050 році, не можуть навчатися по підручниках, які засновані на теоріях 1850 року. Виходячи з цього, Клуб бачить задачу освіти у формуванні у молоді «грамотності по відношенню до мабутнього». Це означає: відношення повинно мати ціннісний характер, який на сучасному етапі акцентується на благополуччі всіх живих істот і світа цілому; концентруватися на вивченні проблем сталості розвитку, для чого в культурному багажі мають бути відповідні підручники; мислити інтегрально, що дає можливість «об'єднувати окремі фрагменти і досягати автентичного розуміння реальності»; бути інклюзивним, вивчати весь спектр протирічних, комплементарних дисциплін.

Зробивши висновки з доповіді «COME ON», можна сказати, що багато наведених ідей мають скоріше традиціоналістський характер, ніж ліберальний. Це може викликати певну дискусію між прибічниками обох напрямків, але, в підсумку, Римський клуб бачить себе захисником демократії, сучасного молодого та майбутнього покоління, природи та довгострокового мислення. Можна не погоджуватись з деякими висновками Римського клубу, але мати на увазі, що це глибокий труд самої передової частини світової інтелектуальної і політичної еліти.

Література:

1. Von Weizsaecker, E., Wijkman, A. Come on! Capitalism, Sort-termism, Population and the Destruction of the Planet. – Springer, 2018. – 220 p.
2. Римський клуб, ювілейний доклад. Вердикт: «Старый мир обречен. Новый мир неизбежен!» Политком, politcom. org. ua > Стратегия, 2018.

СУТЬ І ПРИЗНАЧЕННЯ АМОРТИЗАЦІЇ

Під час діяльності виробництва основні засоби мають власність втратити свою цінність, функцію та силу. Це є процес безперервного відтворення який згодом може потребувати відтворення та нового фізично спрацьованого і технічно недієздатного засобу праці. Однією з головних умов у відновленні основних засобів праці в житті є покриття витрат у фінансовій формі, саме яке можливо здійснити за допомогою амортизації продукту.

Амортизація основних засобів – це насамперед процес перетворення авансової вартості усіх видів та засобів праці на вартість виготовлюваної продукції з ціллю її 100% відшкодування.

Для компенсування цієї вартості використаної частини головних фондів, кожна організація має справляти відрахунки амортизації, а саме обумовлених сум грошей відповідно до розмірів спрацювання і техніко – економічного застарювання продукту. До цих розрахунків входить саме собівартість продукції, та реалізація яких виникає при продаванні товарів, а згодом накопичуючись у спеціальному амортизаційному фонді, який слугує відновленням головних засобів.

Фонди розподіляють на три головні групи підприємницьких амортизацій:

1 група включає в себе: будівлі, споруди, структурні компоненти та пристрої, ще до цього списку надходять житлові дома, складові (місця загального користування, офіси та квартири):

2 група – це автомобільні транспорти та вузли до нього; меблі; інструменти електромеханічні прилади, електронні, оптичні, включаючи електронно – зчислювальні машини і тдп .

3 група – це всі інші фонди, які не ввійшли до груп 1 і 2.

За допомогою застосування нормативів проводиться амортизація головних фондів:

група 1 – 5%; група 2 – 25 %; група 3 – 15 %.

Загальна вартість амортизаційних урахувань конкретного відрізка, характеризується за допомогою утилізації конкретних норм амортизації до балансової вартості груп даних фондів на початок інтервалу звіту.

Норма амортизації - це встановлений річний відсоток відшкодування вартості, та зношена частина основних фондів. Норма амортизації розраховується за допомогою формули:

$$H_a = \frac{O\Phi_n - Л}{T_n \cdot O\Phi} \cdot 100\%$$

де $O\Phi_n$ - балансова (первісна) ціна данного об'єкта одного з фондів, грн.; $Л$ - **ліквідаційна вартість** – це вартість інших активів, сума коштів яку підприємство хоче отримати від реалізації (ліквідації) необоротних активів, та після завершення строку їх корисно і вигодно експлуатувати за відліком витрат, які пов'язані з продажою (ліквідацією), грн.; T_n - амортизаційний період (термін нормативний, або термін корисної експлуатації головних фондів).

В ході застосування норм амортизації, вони повинні бути, в першу чергу, економічно обгрунтованими та спрямованими на своєчасне компенсування головних фондів.

При розрахунку, необхідно, правильно вирахувати термін експлуатації головних фондів, який устанавлюється саме підприємством при урахуванні основних фондів.

Список використаної літератури:

1. Третьякова О.О. «Управлінська економіка. Підручник і практикум для бакалаврату та магістратури»; Київ, видавництва «Юрайт» 2018р., с.152.
2. Економіка підприємства: Підручник. – В 2т. т1 / За ред. С.Ф.Покропівного. – К.: Видавництво «Хвиля – Прис», Донецьк: Мале підприємство «Поиск», Т-во книголюб, 1995. – 400с.

. ., 2 «Дизайн візуальних комунікацій», ХДАДМ

ДОПОВНЕНА РЕАЛЬНІСТЬ ЯК ІННОВАЦІЯ У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ УПАКОВКИ

В епоху інформаційних технологій людина щодня стикається з величезною кількістю інформації, яку необхідно прийняти, проаналізувати та використати. Інформація — найважливіший ресурс, який необхідно грамотно і своєчасно витратити, так як інформаційне поле постійно змінюється.

Те, що є актуальним в даний момент, через хвилину може втратити свою актуальність. Через надлишок інформації необхідно виділити найголовніше і потрібне, нестача інформації навпаки вимагає, щоб її заповнили. Все це спонукає людину до швидкого темпу використання інформаційних ресурсів в повсякденному житті, в наслідок чого виникають потреби швидкого отримання інформації про конкретний об'єкт, орієнтуванні на місцевості, отриманні різних новин тощо. Тому, всі новітні інформаційні технології створюються для того, щоб спростити отримання людиною конкретного знання. Внаслідок стрімкого розвитку інтерактивних мультимедійних технологій з'являються новітні інтерфейси взаємодії людини і комп'ютера. Дані інтерфейси замість звичних графічних меню, форми або панелі інструментів, використовують навчальні приклади, жести, людську мову, тобто спираються на методи взаємодії, які властиві саме людині. Однією з найбільш актуальних та перспективних технологій є сьогодні технологія «доповненої реальності» (від англ. augmented reality, AR), яка являє собою процес поєднання об'єктів реального світу з об'єктами, згенерованими комп'ютером. Технології доповненої реальності дозволяють демонструвати абсолютно нові властивості об'єктів і отримувати нові відчуття від звичних реальних речей, використовуючи стандартний персональний комп'ютер і стандартні мобільні пристрої. Тому кількість областей, де можна і потрібно застосовувати ці технології, безмежна.

Термін «доповнена реальність», ймовірно, був запропонований дослідником корпорації літакобудування Боїнг, Томом Коделом в 1990 році внаслідок розробок для військових цілей. Він застосував цей термін для шолома віртуальної реальності, за допомогою якого керувалися працівники при складанні великих пучків електричних проводів повітряних суден. Це раннє визначення доповненої реальності була системою, де віртуальні елементи були змішані з реальним світом для кращого сприйняття людиною.

Особливу роль технологій доповненої реальності варто відзначити в галузі дизайну, зокрема у дизайні упаковки для певних товарів. Використовуючи дану технологію, стає можливим створювати якісно нові речі, і це підіймає процес пізнання на абсолютно новий якісний рівень.

Основна перевага застосування доповненої реальності для просування товарів / послуг і стимулювання продажів полягає у наступних факторах:

- гарантований сильний емоційний відгук, так як поява в повсякденному житті, наприклад, в торговому центрі, віртуальних персонажів, викликає стан захоплення і здивування, а емоція - це першочергово для маркетингу і реклами;
- залучення і інтерактивність сприяють підвищенню запам'ятовування і більшої лояльності до бренду;
- комфортне, легке, ігрове отримання інформації сприяє сталому запам'ятовуванню;
- технологія доповненої реальності дозволяє взаємодіяти зі штучним світом за допомогою гаджетів;
- усі рекламні акції з використанням змішаної реальності викликають сильні емоції, тому починає працювати кращий рекламний інструмент - розповіді

- про побачене передаються з вуст в уста, привертаючи увагу до бренду;
- презентація продукту в об'ємному 3D-форматі гарантує залучення потенційного споживача в процес вивчення товару;
 - WOW-фактор відіграє важливу роль у формуванні враження від товару або послуги.

Використання технології доповненої реальності у дизайні упаковки товарів для розвитку дітей, наприклад дидактичних матеріалів, або матеріалів для творчості сприяє залученню дітей до виконання проектних завдань, розвиває творчі здібності, підвищує якість підготовки до стрімко мінливого в технологічному плані «дорослого світу». Використовуючи доповнену реальність у дизайні сучасної упаковки можна розвинути інтерес дітей до вивчення нових тем, до створення яскравого проекту за цими темами.

Список літератури:

1. Ганоцька О.В. Інтерактивна упаковка: нові можливості у дизайні // Вісник ХДАДМ [Текст]: збірка наукових праць / за ред. Даниленка В.Я. – Х.: ХДАДМ, 2017, №3. – С. 43-52.
2. Лямов Ю.О. Технология дополненной реальности // Современная техника и технологии. 2014. № 9 [Электронный ресурс]. URL: <https://technology.snauka.ru/2014/09/4567>

, 4 « »
:

ЕЛАСТИЧНІСТЬ ПОПИТУ

Поняття економіки є актуальним в сучасний період. Протягом багатьох поколінь учені замислюються над фундаментальними питаннями, серед яких — що являє собою ціна і що лежить в її основі? І якщо ціна завжди асоціювалась із цінністю чи вартістю товару, то щоб зрозуміти, що таке попит та його еластичність, треба розібратися в основних параметрах ринку.

Сучасні погляди на витрати виробництва, вартість і ціну формуються таким чином, згідно з яким ціна встановлюється на основі взаємодії попиту і пропозиції. Тобто ціна являє собою результат ринкової взаємодії виробників та споживачів. А попит — платоспроможна потреба споживача, але це не бажання щось придбати, не можливість купити той чи інший товар, це їх поєднання — потреба економічної особи, яку вона здатна оплатити. Розповідаючи про попит, слід зазначити, що існують певні обмеження для задоволення потреб споживача на ринку у вигляді його фінансового доходу та ціни товару чи послуги. Тому попит — це ще й та кількість товарів та послуг, яку споживач бажає і здатний придбати за кожного рівня цін у певний проміжок часу. Попит не є постійною величиною, він має властивість активно змінюватись під впливом ряду чинників, а саме цінових та нецінових.[1]

При прогнозуванні різних важливих процесів слід враховувати ступінь реакції споживачів і виробників на зміну відповідних чинників. Для характеристики цієї чутливості існує поняття еластичності. Еластичність — міра чутливості попиту і пропозиції до зміни чинників, які їх визначають. Якщо обсяги збільшення пропозиції та попиту перевищують обсяги

зростання ринкової ціни, то вони є еластичними. Якщо ж приріст обсягів попиту та пропозиції менший за приріст ринкової ціни, то вони є нееластичними.[2] Інакше кажучи, якщо ж за істотної зміни рівня ринкової ціни обсяги попиту і пропозиції залишилися без змін, то їх називають нееластичними. Наприклад, попит на товари продовольчого характеру, таких як хлібобулочні вироби, молочна продукція, м'ясо, сіль, картопля тощо. Споживачі будуть купувати ці товари, якою б високою ринкова ціна на них не була, бо без цих товарів неможливо, чи вкрай важко обійтись. А попит на предмети для заможних, наприклад, дорогоцінне каміння, цінні метали тощо буде еластичним.

Реагування споживачів на коливання цін вимірюється за допомогою коефіцієнта цінової еластичності попиту, який показує, на скільки відсотків зміниться величина попиту при зміні ціни на один відсоток. Оскільки зміну цін можна представити як у гривнях, так і в копійках, то абсолютна чутливість величини попиту до цих змін буде різною, попри одну й ту саму ситуацію. Саме тому для визначення коефіцієнта використовують не числові значення, а відсотки.

Можемо зробити висновок, що закон попиту зображує обернену залежність величини попиту від ціни та в будь-якому разі, чи то відбудеться підвищення ціни, чи її падіння, зміна величини попиту буде протилежною.

Список використаних джерел:

1. Л. П. Крупська, І. Є. Тимченко, Т. І. Чорна. Економіка: Профільний рівень.— Видавництво: Ранок, Харків, 2010, с.158
2. В.Г. Федоренко. Політична економія. — [Електронний ресурс].— https://pidruchniki.com/158407208807/politekonomiya/politichna_ekonomiya

3

МІФОЛОГІЧНІ МОТИВИ В ІНТЕР'ЄРІ

Китайці зберегли і навіть доповнили міфологічні уявлення про різних фантастичних істот і особливі властивості багатьох реальних тварин. Головний «герой» міфології - дракон. Китайський дракон в китайській міфології і культурі символізує добрий початок ян, він асоціюється зі стихією води. Дракон був божеством, який захищав людей від зла і нечисті. Черепаха. Як пам'ятаємо, черепаха була важливим персонажем древніх китайських міфах, пов'язаних зі створенням світу. Зображення сплетених черепашок здавна символізувало створення світу. Вона перетворилася в сим-





вол довголіття, сили і витривалості.

Риби в Китаї досі символізують достаток і злагоду. А птиці - свободу і радість.

Обожнювання тварин в Стародавньому Єгипті мало місце протягом століть, простуючи до доісторичного тотемізму. Також багато ієрогліфів єгипетського листа представляли собою символи звірів, птахів, плазунів, риб і комах, що були образами і позначали будь-яких божеств, які завжди мають особливий сенс і стилістику, що дозволяє використовувати їх зображення в сучасних інтер'єрах з метою підкреслення або позначення загальної тематики стилю.

Грецький народ став творцем неповторних у своїй барвистості міфів і



легенд про життя людей, богів і героїв.

Незабутній образ міфів і легенд Стародавньої Греції пояснюється надзвичайною простотою: жодне інше людське творіння не відрізняється таким багатством і повнотою образів. Наприклад, такий як гіппокампус.

Гіппокампус - морська кінь з риб'ячим хвостом. Гіппокампуси були запряжені в колісницю грецького бога морів Посейдона. Гіппокампус вважається царем риб. Морські божества в Стародавній Греції і Римі часто зображувалися на колісницях, запряжених гіппокампусами. На них також їздили nereїди. У вигляді гіппокампус зображувався і бог морів Нептун. Також цей незвичайний образ буде оригінально виглядати в інтер'єрі.

Світ створив безліч міфів і легенд. Кожен народ має свої, особливі образи, які були їхніми кумирами. Найчастіше це чудові істоти з незвичайними деталями, яких люди наділяли особливими якостями. Але всі вони служили людям, за що ставали об'єктами поклоніння нагхнення.

У будь-якому випадку зображення міфічних істот в інтер'єрі наповнюють простір смисловий і емоційним навантаженням. Цей прийом завжди виглядає вдало і виправдовує своє призначення.

ПАРАДОКС ГІФФЕНА

Закон попиту і пропозиція свідчить , що у випадку, якщо ціна на товар збільшуватиметься, а всі інші параметри при цьому залишатимуться незмінними, то попит буде існувати на все меншу кількість такого товару.

Але в економічній теорії існує і така ситуація, коли збільшення ціни призводить до збереження чи навіть підвищення попиту на товар. На можливість такої ситуації вказав сер Роберт Гіффен (1837 – 1910), чийм ім'ям і став називатися даний парадокс.

Цей економіст звернув увагу на те, що під час голоду в Ірландії в 1845—1849 обсяг попиту на картоплю, вартість якої зросла, істотно збільшився. Гіффен пов'язав це з тим, що в бюджетах бідних сімей витрати на картоплю займають значну долю. Підвищення цін на дану продукцію приводило до того, що реальні доходи цієї групи населення падали, і вони змушені були скорочувати покупки усіх інших товарів, збільшуючи споживання картоплі, щоб вижити і не вмерти від голоду. В силу цього крива попиту на картоплю мала «східний» вид.

Для більшості товарів при підвищенні ціни знижується споживання: при підвищенні цін на м'ясо населення купує менше м'яса, замінюючи його, наприклад, рибою тощо – діє ефект заміщення. Проте у випадку виникнення ефекту Гіффена важливим елементом є відсутність аналогічних товарів, що могли б замінити його. Так, наприклад, товарами Гіффена в Китаї є рис, деякі інші зернові, а також макаронні вироби, оскільки замінити їх товаром, що буде мати таку ж цінність для споживача і при цьому відрізнятиметься вигіднішою ціною, складно.

Всі товари Гіффена - недорогі товари, які займають у бюджеті споживача значне місце. Цінні товари вважаються невіддільними впливу феномена Гіффена, оскільки в сфері елітних виробів підвищення ціни не вдарить по основним потребам людини, в сегменті виробів майже завжди можна знайти замітник, а підвищення попиту якщо і відбувається, то не через необхідність придбати життєво потрібний товар, а через «брендовість» товару.

Ефект має схожі явища, які, однак, не відносяться до нього. Прикладом можуть бути товари першої необхідності, що в кризових чи передкризових ситуаціях починають масово купувати з міркувань того, що далі товар зникне з продажу чи його вартість значно підвищиться.

На сьогоднішній день деякі економісти критично ставляться до ефекту Гіффена. Основним аргументом критиків є надлишня надуманість терміну. Також фактором, що на погляд критиків не дозволяє говорити про цю теорію повномасштабно, є те, що зазвичай товари Гіффена виявляються в умовах нестабільності (кризові випадки, різкі зміни у економічній ситуації тощо), а отже, явище не може бути вивченим з належною надійністю.

Проте, незважаючи на критику в адресу Гіффена, висунута ним теорія працює та виявляє себе, хоча і є додатком до більш фундаментальних теорій в економіці.

Список використаної літератури:

1. Третякова О.О. «Управлінська економіка. Підручник і практикум для бакалаврату та магістратури»; Київ, вид. «Юрайт» 2018р., с.152.
2. Піндайк Р., Рабінфельд Д. «Мікроекономіка: Підручник для вузів. 5-е вид.»; Пер. з англ. – СПб; вид. «Пітер», 2011., с. 119.

ПРИЙОМИ ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ДИЗАЙНІ ГРОМАДСЬКИХ ЗАКЛАДІВ

Інновації у сфері інтерактивних технологій стають актуальними в наш час у зв'язку із початком електронної епохи. Інтерактивне обладнання являє собою унікальні інсталяції, породжені сучасним технічним прогресом. Таке обладнання застосовується з метою здійснення якісно нового рівня представлення, обміну й сприйняття інформації.

Застосування новітніх технологій та обладнання в дизайні інтер'єру громадських закладів реалізують нову концепцію, в якій візуальні та інтерактивні технології слугують в якості засобів додаткової взаємодії з людиною. Інтерактивне обладнання, стіни або підлога в громадських закладах, дозволять створити новий сучасний формат такого закладу.

Інтерактивність - це здатність взаємодіяти або знаходитися в режимі діалогу із ким-небудь (людиною) або з чим-небудь (наприклад, комп'ютером). У системах обробки інформації – це характеристика системи або режиму роботи, для яких притаманним є відгук на команди, що вводить оператор [1].

Новим засобом формування інформаційного та інтерактивного (взаємодіючого) інтер'єру стають мультимедіа та сенсорні технології. За допомогою вказаних технологій з'являється можливість впровадження віртуальної інформативної оболонки у простір сучасних громадських інтер'єрів. Заклади нового формату створюються із урахуванням того, що у наш час людина інтегрована у віртуальне середовище та взаємодіє із великим потоком інформації. Функціональну ефективність інтер'єру та активну взаємодію людини із середовищем забезпечує інтерактивний інтер'єр, складовими якого є сенсорні панелі, мультимедійні пристрої, проектори, які обладнані датчиками руху. Людина займає головне місце у закладі такого формату та керує процесом, де освітлення, інтерактивні зони – все регулюється за допомогою програмного забезпечення, тож змінюється відповідно до вимог у кожній окремій заданій ситуації.

Мультимедійні інтерактивні технології, а саме сенсорні та відео проекції можна класифікувати наступним чином:

- сенсорні;
- суміщення інтерактивних панелей із огорожувальними конструкціями (підлога, стеля, стіни);
- стаціонарне обладнання;
- окремо розташовані сенсорні панелі.
- проекційні:

- проєкції на меблі;
- проєкції на поверхню скляних панелей (проєкційне «розумне» скло);
- проєкції на поверхні стаціонарного обладнання;
- проєкції на «димові» екрани [2].

Класифікація технологій за інформаційним навантаженням поділяється на наступні види: розважальні; пізнавальні; діагностично-лікувальні; розважально-пізнавальні; декоративні [3].

Прикладом використання інтерактивних технологій у вигляді окремо розташованих об'єктів у якості акценту є інтерактивний ресторан MOJO iCuisine. Архітектори компанії Moxie Design представили унікальний ресторан у Тайбеї, (Тайвань). Він є інтерактивним де розміщено двомісні столи із сенсорними екранами замість звичайних стільниць. Сенсорні датчики дозволяють відвідувачам переглядати меню, оформлювати замовлення, міняти цифрову «скатертину», дивитися рекламні оголошення, грати в ігри, запитувати рахунок й сплачувати його[4] (Рис. 1.).

Схожим прикладом є ресторан Sagaya у Токіо (Японія). У ресторані встановлені надсучасні сенсорні й світлові технології. Новий арт-проект має назву «Звільнені світи» від компанії TeamLab. Команда створила кімнату, в якій запустили величезну кількість інтерактивних деталей, що створюють особливі спецефекти, саме тут використані як інтерактивні меблі, так і огорожувальні конструкції [5] (Рис. 2, 3.).

Прикладом використання інтерактивних технологій у загальній композиції інтер'єру на огорожувальних поверхнях або вбудованому обладнанні, що являє собою пластичне вирішення простору є офіс у Японії. Цей офіс у Токіо було розроблено групою архітекторів DDM під назвою «Інтерактивний офіс із тваринами». Його виконано як простір інтерактивних



Рис. 1. Ресторан MOJO iCuisine в місті Тайбей, Тавань



Рис. 2. Ресторан Sagaya Японія, Токіо



Рис. 3. Ресторан Sagaaya Японія, Токіо.



Рис. 4. «Інтерактивний офіс із тваринами» Японія, Токіо

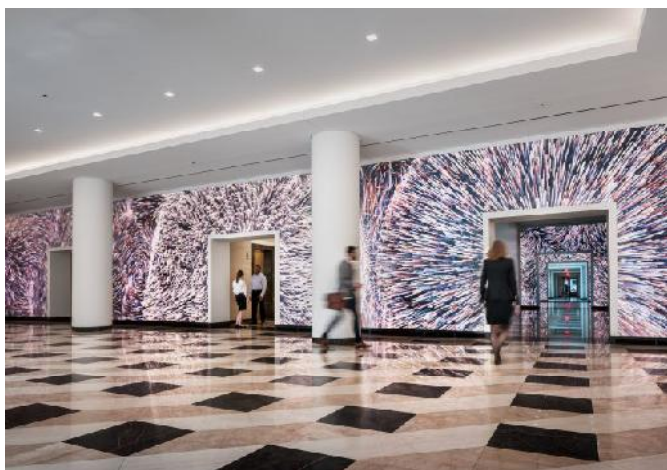


Рис. 5. Бізнес-центр Terrell Place, Вашингтон

джунглів, де відвідувачі можуть почути звуки природи та побачити тварин і птахів. Це є новаторським шедевром для мотивації в роботі, де використовуються інтерактивні стіни [6], (Рис. 4).

Іншим прикладом є бізнес-центр Terrell Place у Вашингтоні - всі стіни в холу займають гігантські інтерактивні екрани. Ідея створення медіастін належить креативному дизайнеру дизайн-студії ESI Design Майклу Шнайдеру (Рис. 5).

Інтерактивні технології сьогодні в змозі змінити принцип подачі матеріалу та характер закладу. Завдяки впровадженню інтерактивних технологій в дизайн інтер'єру громадських приміщень створюється новий тип закладу, що має інформаційну наповненість та естетичну складову. Функціональна ефективність та взаємодія технологій із людиною сприятиме більш тривалому та цікавому експлуатаційному строку даного інтер'єру.

Список використаних джерел:

1. Дмитрієв О. «СУМ - Словник української мови в 11 томах» [Електронний ресурс]. — 2005 - 2018. — Режим доступу: <https://www.slovnuk.ua/>
2. Брижаченко Н. С. Мультимедійний принцип формування інтерактивного предметно-просторового середовища / Н. С. Брижаченко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. - 2015. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2015_4_3.
3. Романова В.О., Третяк Ю.В. Особливості впровадження інтерактивних технологій як засобу функціонального зонування громадських приміщень. - 2017.– Режим доступу: www.irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?..
4. Pokatashkin A. Ресторани світу [Електронний ресурс]. — 2013. — Режим доступу: <http://www.pokatashkin.com/bon-appetit/restaurants/13834>
5. Interactive office with animals [Електронний ресурс]. — 2017. — Режим доступу: <http://rivieraevents.com/zh-hans/trend/>
6. Ніколаєв. Культура [Електронний ресурс]. — 2018. — Режим доступу: <https://podbnoosti.mk.ua/2017/06/21/v-stolice-yaponii-otkryli-restoran-buduschego-foto.html>

ПАРАДНІ СХОДИ В АРХІТЕКТУРІ ВХІДНИХ ПРОСТОРІВ ЖИТЛОВИХ СПОРУД СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ КІНЦЯ ХІХ — ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ. : ТИПОЛОГІЯ, ХУДОЖНЄ ВИРІШЕННЯ, ФІРМИ-ВИРОБНИКИ

У вхідних просторах кожної багатоповерхової житлової споруди важливе значення має вирішення парадних сходів, які слугують засобом сполучення між різними рівнями приміщень та вражають відвідувачів різноманітними формами та конфігурацією.

Призначенням сходів є виконання єднальної функції між поверхами всередині будинку. Тому, перш за все, вони повинні бути надійними, безпечними, зручними для мешканців при сходженні та спуску. На вибір матеріалу, з якого виготовляли парадні сходи у житлових спорудах кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. впливали такі фактори: довговічність, високий ступінь міцності, презентабельний зовнішній вигляд, зручність і легкість в експлуатації. Крім цього, сходи в будинку могли стати основним

декоративним елементом, підкреслюючи унікальність вхідного простору динамічністю форм, різноманітним поєднанням маршів, зміною нахилів, художнім вирішенням перил (огорожень) тощо.

Оскільки сходові клітки як окремі простір у житловій споруді виникла з появою багатоквартирних будинків, то її формування та спорудження, в першу чергу, залежало від площі будівлі та кількості квадратних метрів, що виділялися під її реалізацію. У вхідних просторах житлових споруд Східної Галичини зламу XIX-XX ст. зустрічаються різноманітні типи вирішення парадних сходів:

- одномаршові (прямі, криволінійні) — м. Львів, О. Богомольця, 2; м. Коломия, пл. Вічевий Майдан, 4;
- з двома і більше маршами — м. Львів, вул. Акад. Павлова, 5, Здоров'я, 4, О. Кониського, 9; м. Тернопіль, вул. Акад. О. Брюнкера, 3, О. Кульницької, 4; м. Коломия, вул. Театральна, 56, І. Франка, 7;
- гвинтові (круглі, або овальні у плані) — м. Львів, вул. М. Менцинського, 3, Зелена, 20, А. Чехова, 28; м. Івано-Франківськ, вул. Незалежності, 8, 30, Січових Стрільців, 19.

У криволінійних і гвинтових сходах популярним було влаштування забіжних сходинок, що використовувалися для економії площі. Проте найчастіше у житлових спорудах виконувалися двомаршові сходи з проміжними невеликими майданчиками на кожному рівні та невеликим внутрішнім простором.

До початку XX ст. сходові клітки були дерев'яними і виконувалися з твердих, або середньої твердості порід деревини (дуб, сосна). Сецесійні сходи, у більшості випадків, кам'яні (застосовувався натуральний, або штучний камінь), або металеві (де до металевого каркасу кріпляться дерев'яні сходинокки) — не тільки з міркувань демонстрації статусності й матеріальної спроможності власника, але й з метою протипожежної безпеки та довговічності. Для досягнення більшого декоративного ефекту у металевих сходах між дерев'яними сходинокками встановлювалися ажурні деталі, через які просочувалося світло у денний час і утворювалася мерехтлива гра світла й тіні у вхідному просторі (м. Львів, вул. Грюнвальдська, 6, Глибока, 4, М. Тарнавського, 17).

Дерев'яні сходи у житлових будівлях Східної Галичини кінця XIX — першої третини XX ст. виявлені за адресами: м. Львів, вул. Ю. Опільського, 2, Кирила і Мефодія, 10, Є. Маланюка, 2, металеві сходи з дерев'яними сходинокками — вул. Акад. Павлова, 5, Глибока, 12, а кам'яні у буд. № 17 на вул. Пекарській, № 12 на вул. Г. Вітвера, № 6 на вул. О. Богомольця.

Початок маршу сходів часто акцентувався декоративним стовпцем зі світільником (м. Львів, вул. О. Фредра, 4а, вул. П. Дорошенка, 38; м. Коломия, вул. Валова, 15). У багатьох будинках Львова на сходинокках збереглися металеві елементи для кріплення килимових доріжок, які на думку дослідниці Лисенко О. Ю., набували не тільки репрезентативного, а і символічного значення, адже вони завжди асоціюються із гостинністю і повагою до гостей (вул. С. Наливайка, 18, Кн. Романа, 34).

Обов'язковим атрибутом житлових будівель Львова та й загалом Східної Галичини початку ХХ ст. були ковани сходові огороження (перила), які у вхідних просторах житлових споруд можна поділити на дві групи: за матеріалом виготовлення (дерев'яні, металеві, кам'яні, а в 30-х роках ХХ століття зустрічаються також суцільні тиньковані) та за характером орнаментального вирішення (геометричні, рослинні, комбіновані).

Геометричний орнамент у вирішенні перил зустрічається за адресами: вул. О. Карпінського, 19, А. Волощака, 3, О. Кониського, 11 А у Львові; вул. Д. Донцова, 4, Т. Шевченка, 6, Грюнвальдська, 15 в Івано-Франківську.

Рослинний орнамент у вирішенні перил зустрічається за адресами: м. Львів, вул. О. Архипенка, 8, М. Вовчка, 40, Л. Мартовича, 8; м. Івано-Франківськ, вул. В. Чорновола, 5, І. Франка, 39, Л. Курбаса, 5, 7; м. Тернопіль, вул. Валола, 3, О. Кульчицької, 1; м. Коломия, вул. Валола, 15.

Комбінований орнамент у вирішенні перил зустрічається за адресами: вул. М. Лобачевського, 6, К. Левицького, 26, Кн. Романа, 34 у Львові, вул. В. Чорновола, 25, Незалежності, 11, 18 в Івано-Франківську; вул. В. Чорновола, 49 в м. Коломия.

Сходові марші споруди завжди будувалися з урахуванням перспективного виду з вестибюля. У більшості випадків, сходові шахти завершувалися плафонним вітражем (м. Львів, вул. Зелена, 20, А. Волощака, 5, 6) або плоскою стелею з художнім розписом (м. Львів, вул. С. Єфремова, 4, С. Бандери, 22, А. Чехова, 28; м. Івано-Франківськ, вул. Січових Стрільців, 7) чи ліпниною з декоративною розетою в центрі навколо канделябру (м. Львів, вул. П. Дорошенка, 19, Пекарська, 19). Природне освітлення сходових кліток забезпечувалось через бокові вікна або скляний дах, так званий ліхтар (м. Львів, вул. Пильникарська, 8).

На межі ХІХ-ХХ ст. у Галичині існувало декілька фірм, що працювали в галузі художнього металу. Провідними центрами, де існували поважні заклади, були Львів, Краків, Станіслав (Івано-Франківськ), Тернопіль. Переважна більшість з них виготовляла різнопланові речі з галузі художнього та будівельного слюсарства та обробки металу і була відзначена на різних виставках. До них треба віднести фірми Я. Дашека, М. Стефанівського, І. Левинського, “Піотрович і Шуман”, Станіслава Конопацького — у Львові, фабрику металевих виробів С. Суліковського з Кракова, фірму “Ярра” (Краків-Львів) [2, 75].

Література:

1. Довідник облаштування міста. Правила поведінки в історичному середовищі. — Львів, 2011. — 75 с. Режим доступу: http://www.urbanproject.lviv.ua/php_uploads/data/articles/ArticleFiles_UA_215.pdf
2. Нога О. Іван Левинський: архітектор, підприємець, меценат / Олександр Нога. — Львів : “Центр Європи”, 2009. — 192 с.
3. Лисенко О. Ю. Зникаючі елементи дизайну громадських просторів у структурі житлових будинків Львова (кін. ХІХ – поч. ХХ ст.) / О. Ю. Лисенко // Вісник НУ “Львівська Політехніка”. — Архітектура. — Львів, 2009. — № 656. — С. 164-170.

МУЛЬТИМЕДІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ, КОМП'ЮТЕРНА ВІРТУАЛЬНА ТА ДОПОВНЕНА РЕАЛЬНІСТЬ

Синтезовану комп'ютером, сенсорно сприйнятту середу, в якій відбувається інтерактивна людино-комп'ютерна взаємодія, називають комп'ютерною віртуальною реальністю. Це середовище має графічні, акустичні, пластичні та інші властивості, в неї можна проникати, міняти її зсередини, спостерігати трансформації і відчувати при цьому реальні відчуття. В її основі лежать технології мультимедіа, засновані на формалізованому цифровому кодуванні інформації різних типів і відтворенні цих кодів спеціальною апаратурою.

Іншими словами, комп'ютерно мультимедійний вплив формується в результаті синтезу різних типів сигналів: в загальному випадку візуального та звукового. Техногенна специфіка мультимедіа - можливість прямого і зворотного перетворення електричних імпульсів в «аналогові» способи передачі інформації, адекватні людському способу сприйняття. Арсенал мультимедіа дозволяє створювати екранні полісенсорно сприймаючі об'єкти, забезпечуючи комплексний вплив на людину. Можливість взаємодії з комп'ютером в режимі реального часу дозволяє інтерактивно керувати цими об'єктами, включаючи їх в складну тканину дій і взаємопов'язаних подій. Об'єкти, що існують тільки на екрані, реагують на дії людини і впливають, в свою чергу, на його органи почуттів. Як зазначає В.М. Муніпов, емоційне сприйняття мультимедійних середовищ багаторазово посилюється, оскільки «... людина взаємодіючи з образами на екрані, долає почуття недовіри, а створюване видовище набуває характеру реальності» [2:69]. Відтворення руху і трансформації об'єктів, комп'ютерний звук, освітлення і т.д. створюють ілюзію «паралельного життя».

Найбільш потужними «віртуальними» системами в даний час є проєкційні системи віртуальної реальності класу CAVE (Cave Automatic Virtual Environment) [Зображення 1]. Пік розробка почалася в 90-х роках в університеті штату Іллінойс. Сучасна система CAVE створює повноцінний тривимірний інтерактивний віртуальний світ у високій роздільній здатності: 6,7 мегапікселів з частотою оновлення до 30 кадрів в секунду. Суперкомп'ютери SiliconGraphics або кластерні технології графічних станцій PC управляють проєкторами цієї системи візуалізації. В якості дисплея використовуються спеціальні окуляри. Системи спостереження фіксують всі рухи людини, щоб відповідним чином змінювати навколишні його зображення. Системи Cave використовується в наукових дослідженнях в хімії, фізики, геології та ін. Зокрема, при візуалізації біологічних молекул, моделюванні погоди, в океанографії та метеорології, в анатомії для візуалізації даних, отриманих з електронного мікроскопа і в інших проєктах. Система застосовується в промисловості при проєктуванні складних конструкцій (General Motors - перша фірма, яка створила у себе CAVE для проєктування інтер'єру автомобіля і приладової дошки), а також при підготовці фахівців. Проєкційні системи віртуальної реальності будуються різними компаніями, наприклад Varco,

*Зобр. 1.
Зображення
системи
Cave
Automatic
Virtual
Environment*



Уго, Vez-tek. Але все ж ядром проєкційних систем віртуальної і доповненої реальності є так звані інструментарії VR і IR [Зображення 2], які дозволяють реалізовувати багатоканальну графіку в реальному часі, наприклад система Avango Фраунгоферовського інституту медіа комунікацій [1].

В останні 5-10 років інтенсивно розвиваються системи так званої розширеної і змішаної реальності (Augmented Reality і Mixed Reality). В цьому випадку комп'ютерні дані накладаються на об'єкти реального світу. Так, хірург може робити операцію на головному мозку, користуючись в реальному часі даними комп'ютерної томографії, накладеними поверх зображення реального головного мозку за допомогою спеціального напівпрозорого дисплея або шолома. Або, наприклад, пілот бачить згенеровані комп'ютером карти польоту через щиток шолома або на дисплеях в кабіні.

Проводяться також дослідження систем віртуальної реальності ще одного різновиду, близькою за функціональними ознаками до виду Augmented / Mixed Reality, але в якій реальна і віртуальна середовища впливають на різні органи чуття. Як приклад можна привести шолом-дисплейну систему, на монітори якої виводиться бінокулярне зображення віртуального середовища, з високою точністю копіює реальне, і крім цього, має високоточну координатну прив'язку до реального середовища. Оператор, оснащений такою системою, зможе пересуватися, наприклад, всередині приміщень в повній темряві, при задимленні, керуючись цілком штучним зображенням середовища, і одночасним впливом реального середовища на інші органи чуття.



*Зобр. 2.
Інструментарії VR*



Зобр. 3. Технологія
«Quick Time VR»

Розробляються віртуальні музеї. Наприклад, мультимедійний проект «Ермітаж. Мистецтво Західної Європи» - своєрідна художня енциклопедія, творчо інтерпретує історію західноєвропейського мистецтва на прикладі колекції Державного Ермітажу. В

основі проекту, розробленого компанією Інтерсофт, комп'ютерна технологія «Quick Time VR» [Зображення 3], яка дозволяє пересувати зображення з плоского двовимірного простору в тривимірне. Це дає глядачеві можливість за допомогою комп'ютера і миші «занурюватися» в віртуальний світ: переміщатися по віртуальному Ермітажу, наближати «висячі на стінах» картини, робити панорамні огляди.

Віртуальний музей може бути не тільки копією реального музею. У ньому можна організувати будь-яку виставку, використовуючи фонди всіх музеїв світу. Такий додаток для планування виставок, розміщення експонатів, підбору засобів виставкового дизайну і освітлення було розроблено у Франгоферском інституті медіа комунікацій док. Герардом Ейкелем. Для знайомства з культурно-історичною спадщиною світу експонати віртуального музею представлені в натуральному, в тому числі в тривимірному, вигляді.

Комп'ютеризація проектування відкрила його нову область дизайну - розробку віртуальних середовищ, загребуваних в промисловій, освітній, дозвільній та інших сферах життя суспільства. При цьому унікальні можливості комп'ютерної віртуальної реальності змушують шукати нові ідеї, що розширюють простір дизайн-діяльності. Розвиток мультимедійного проектування зазнає певних труднощів, пов'язаних з тим, що проектування у віртуальному середовищі вимагає розвиненої логіки і впевнених знань в області цифрових технологій.

Список використаних джерел:

1. Кондратьев И. Технология - виртуальная, результат — реальный // Computerworld, 1997, М.: № 35.
2. Мунипов В.М., Зинченко В.П. Эргономика: человекоориентированное проектирование техники, программных средств и среды. М.: Логос, 2001. — 356 с.
3. Hannah G.G. Rowena Reed Kostellow and the structure of visual relationships / by Gail Greet Hannah Publisher, Date: New York: Princeton Architectural Press, - 2002.

4. Maeda John. MAEDA@MED1A. Thames & Hudson, 2000. 464 p.
5. Martens B. (ed.) Full-scale Modeling in the Age of Virtual Reality// Proceeding of 6-th European Full-Scale Modeling Association Conference.— Viena, 1996-140 p.

.. 4 , . « » ,

ЗАКОНИ ПОПИТУ І ПРОПОЗИЦІЇ

За допомогою механізму попиту, пропозиції та конкуренції вирішуються основні питання будь-якої економічної системи. Попит - це потреба в товарах на ринку, але тільки та, яка забезпечена наявністю платіжних коштів у покупця. Також, попит показує обсяг можливої купівлі товару, який споживачі готові купити за певною ціною протягом певного періоду часу. Закон попиту - це зворотна залежність величини попиту від ціни.

Виникнення трьох «ефектів» відбувається при зниженні ціни на товар:

1. «Ефект доходу». Зниження ціни спонукає покупця зробити додаткові покупки.
2. «Ефект заміщення». Заміщення одного товару іншим при зниженні попиту за зростання ціни.
3. «Ефект нового покупця». Зниження цін сприяє розширенню кола покупців.

Про дію цього закону свідчить те, що низькі ціни сприяють бажанню споживача купувати товари, розпродаж товарів за зниженими цінами. А також підтвердженням цього є ефект заміщення та ефект доходу. Причиною зниження попиту є погіршення якості послуг і товарів, недостатнє матеріальне забезпечення споживачів тощо. Нових покупців приваблюють нижчі ціни на товари і послуги. Також зниження цін підвищує попит на послуги та спонукає споживачів здійснювати додаткові покупки.

Неціновими факторами зміни попиту є зростання і зниження доходів населення, очікування споживачів, число покупців, динаміка цін на товари, смаки і переваги споживачів.

Пропозиція – це самостійна сфера ринкової економіки. Вона представляє собою сукупність послуг і товарів, які представлені на ринку виробниками. Ціна – це головний фактор, який впливає на пропозицію.

Закон пропозиції - це реакція величини пропозиції на динаміку ціни. Зростання величини пропозиції призводить до підвищення ціни, а зниження ціни веде до її зменшення. Закон пропозиції полягає в тому, що величина пропозиції залежить від зміни рівня цін.

На динаміку величини пропозиції крім ціни впливають такі фактори, як державна політика дотацій та оподаткування, ціна на ресурси, очікувана зміна ціни продукції, рівень технології виробництва, зміна числа виробників та зміна цін на інші види продукції.

Функцією пропозиції є те, щоб зв'язати споживання із виробництвом та продаж товарів з їхньою покупкою. Виробництво починає збільшувати випуск товарів та поліпшувати їхню якість і зменшувати витрати їхнього виготовлення, реагуючи на виникаючий попит, а тим самим збільшувати загальний обсяг пропозиції на ринку.

Ціна пропозиції - це мінімальна або найменша ціна, за якою продавець може продати свій товар.

Співвідношення між пропозицією і попитом – це індикатор обміну й розподілу праці у сфері матеріального та нематеріального виробництва, пропорційного розвитку суспільного виробництва, безперервності процесу суспільного відтворення матеріальних і духовних благ. Це впливає на відхилення ринкових цін від вартості товарів та послуг.

Література:

1. Спрос и предложение /<http://cultinfo.ru/fulltext/1/001/008/105/446.htm> 8.10.11,
2. <https://works.doklad.ru/view/yPJc1sKOe8Y.html>
3. <http://www.ukr.vipreshbnik.ru/entsiklopediya/54-z/1154-zakon-popitu-i-propozitsiji.html>

1 « »

МЕТОДИ ФОРМОУТВОРЕННЯ КОСТЮМУ

Створення сучасного одягу є процес формоутворення відповідно до задуму людини. Дизайнерський проект, реалізуючи себе, стає надбанням суспільства і культурного життя, знаходить художній і функціональний сенс. На численних конкурсах модного одягу ми спостерігаємо втілення найзухваліших задумів. Якість спроектованої моделі визначає, перш за все, візуальний образ речі. [1]. Для дизайнерського проекту дуже важливим є осмислення поняття внутрішньої і зовнішньої форми речі. Зовнішня форма проектується людиною, задається зовнішніми обставинами, кон'юнктурою, модою і вона, більшою мірою, є самостійною. Тому форма часто сприймається як суто матеріальна. Внутрішня форма йде зсередини, є сутністю предмета і, як правило, розкриває умови та особливості не лише структурної організації, але й функціонального призначення та змістовного наповнення.

Найбільш розповсюдженими методами створення гармонійної форми в одязі є конструктивні та технологічні. У проектному вимірі мова йде про процес формоутворення, зокрема, засоби та прийоми. Відповідно можна виділити три основні способи формоутворення: технологічний, заснований на використанні формувальних властивостей матеріалів; конструктивний, за рахунок членування матеріалу на частини; комбінований [3].

При формуванні одягу за першим способом пропонується вплив на «грубу» або «тонку» структуру матеріалу. Формування впливом на «грубу» відбувається за рахунок пластичних і термопластичних властивостей матеріалу – спрасування, пресування, відтягування. Одним з популярних способів формоутворення є напилення на форму і подальше закріплення її клейкими речовинами, а також методи формування одягу з розплаву [2].

Натомість технологічним способом досить важко отримати одяг складних форм, що обмежує область його застосування. Найбільш поширеним і універсальним способом є конструктивний, де форма створюється членування матеріалу на частини. Конструктивний спосіб формоутворення забезпечує можливість розрахунку, точного відтворення

та сталого закріплення практично будь-якої форми, необхідної в одязі. Спосіб універсальний, застосовується для будь-яких матеріалів. Для його реалізації не потрібно складного спеціального обладнання. Внаслідок цього, конструктивним засобом нерідко надається перевага при створенні об'ємних форм різних виробів [6].

Характер членування одягу на складові частини визначається складністю поверхонь одягу і тіла людини, традиціями конструювання, особливостями конкретної моделі, вимогами художньої виразності. Вдало вибрані лінії членування підкреслюють переваги фігури людини або приховують її недоліки, коригують пропорції частин форми.

У сучасному одязі домінує комбінований спосіб, який представляє собою поєднання технологічного і конструктивного способів. Дане

формування забезпечує високу точність при виготовленні одягу [4].

Засоби технологічних способів створення об'ємної форми різноманітні. За допомогою волого теплової обробки виробляють посадку або розтягнення по зрізах деталей, так наприклад, можна уникнути виточки, спрасувати зріз пілочки. Часто при розкрююванні матеріалу змінюють кут між основними та уточними нитками, що додає тканині м'якості, гнучкості та плавності. Також в формуванні беруть участь додаткові матеріали такі, як каркасні елементи, плечові накладки, формостійкі прокладки, кромки [5].

Також до конструктивних засобів формування відносяться шви, підрізи, виточки, збірки, складки і драпірування.

Лінії членування поверхні форми можуть розташовуватися за різними напрямками. Вертикальне членування надає виробу рівновагу, стійкість форми. Горизонтальне членування підкреслює основні частини фігури людини. При членуванні по діагоналі порушується рівновага форми, її статичність, підкреслюється асиметричність одягу, надається їй рухливість.

Лінії членування по конфігурації (геометричному виду) можуть бути прямими, ламаними. Розрізняють прості сполучні і рельєфні шви. Рельєфні шви виконуються на поверхні нерозрізного матеріалу, або сполучні шви, мають декоративне значення. У щільно прилягаючих виробках рельєфні шви грають важливу роль. Вони можуть бути виконані з виточками і без них, на лицьовій стороні матеріалу або на вивороті, заправленими на ребро або приправленими.

Для додавання додаткового об'єму у виробках використовують підрізи, як засіб формування, що поєднує застосування з'єднувального шва, розрізу тканини з закладанням надлишку тканини однієї зі сторін в приборки, виточки, складки. Одним з конструктивних засобів при створенні форми, є зустрічні, бантові і віялові складки. При укладанні матеріал може драпіруватися, вільно лежати або спадати складками різного характеру, утворюючи трубчасті, каскадні, променеві і радіальні форми.

Комбінований метод базується на одночасному поєднанні вищезазначених методів. Слід зазначити, що той чи інший метод потрібно вибирати з урахуванням властивостей тканини, враховувати вимоги моди і умови експлуатації, розглянути методи технології та раціональної організації виробництва [3], а також враховувати особливості фігури замовника.

Отже, формоутворення частин одягу здійснюється головним чином, конструкцією: від різноманітності конструктивних ліній залежить складність форми. Використовуючи такі способи формоутворення, як конструктивний, технологічний або комбінований, створюється потрібний силует одягу. Акцентуючи увагу на методах та прийомах формоутворення, необхідно розуміти, що зовнішня форма дизайн-об'єкту буде насичена видимими конструктивними лініями та структурною організацією, що проявляється в матеріалі, декорі та візуальній складовій проекту, натомість, внутрішня форма, в більшій мірі відіграє роль специфіки, характеру, сутності речі. Співвідношення зовнішньої і внутрішньої форми предмета може бути успішним лише на основі єдиної ідеї проекту та виборі єдиних методів формоутворення.

Література:

1. Бердник Т.О. Основы художественного проектирования костюма и эскизной графики: учебник / Т.О. Бердник. – Ростов н/Д: Феникс, 2001. – 228с.
2. Бегенау З.Г. Функция, форма, качество / З.Г. Бегенау. – М.:МИР. – 1969. – 314с.
3. Карпуніна О.М., Кизимчук О.П. Спосіб виготовлення виробу об'ємної форми на плосков'язальних машинах / О.М. Карпуніна, О.П. Кизимчук // Технології та дизайн. – К.: КНУТД, 2012 р. - №3 (4) - С. 34-38
4. Козлова Т.В. Эстетика проектирования одежды в условиях массового производства / Т. В. Козлова. – М.: Легкая индустрия. –1969. – 78с.
5. Коробцова Н. А., Петрова Е.А. Тайны и секреты женской одежды / Н.А. Коробцова, Е. А. Петрова. – Ростов-на-Дону: Феникс. – 1999. – 98 с.
6. Розробка жіночого жакета повсякденного призначення [Електронний ресурс]. – https://otherreferats.allbest.ru/manufacture/00138192_0.html

ДЖИНС: СТИЛЬ, МОДА, УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ

Джинсовий одяг - один із найпопулярніших останні п'ятдесят років. Більшість людей хоча б раз в житті, але носила джинсове вбрання. Гардероб сучасного споживача не обмежується тільки штанами. Дизайнери пропонують спідниці, комбінезони, шорти, сукні, сорочки, блузки, верхній одяг, аксесуари, взуття виготовлені із джину. Міняється час, але джинсовий стиль залишається, видозмінюючи форму з кожним роком. І, якщо зараз модні джинси-палаццо і штанина стає все ширше і ширше, не дивно, якщо завтра буде актуальна вже не форма, а орнамент на брюках з цієї тканини: з'явиться горох або клітина, національна вишивка або плетіння стрічками, невідомо, чим нас здивують дизайнери.

Використання ряду декоративних ефектів дозволяє фантазувати з джинсовим одягом, використовуючи основний з принципів постмодернізму – гру. Джинсовий одяг універсальний, який в першу чергу виконує утилітарну функцію. Сьогодні образ побутового джинсового костюму вирішується в стилі кежуал або старт-кежуал, активну роль при чому відіграють аксесуари та взуття. Їх комбінування з доповнюючи ми елементами костюму дозволяє отримати безліч варіативних рядів модних образів.

Побудова модного образу формується на принципах свободи і розкнутості, при цьому урбаністичний одяг не виключає практичності і комфорту, але навіть тут можуть формуватися модні тренди, і як результат з'являються нові модні і яскраві поєднання.

Джинсовий стиль багатогранний, як і мода на джинси. Модні силуетні форми пульсують на контрасті. Наприклад, в 2000-х роках популярними були джинси-кльош від коліна, потім широкі брутальні джинси з безліччю накладних кишень, далі модні тенденції різко віддали перевагу щільно облягаючим моделям із заниженою лінією талії, після чого лінія талії мігрувала на своє природне положення, а потім змістилася вище. При цьому силует розширився і в моду увійшли джинси – банани, та прямі джинси, рясно декоровані вишивками, аплікаціями, перлами, після чого мода подарувала наступний контраст – широкі джинси-палаццо без декору. Модні процеси циклічні, тобто обертові із певною трансформацією форми.

Слідування модним тенденціям відбувається з двох причин: демонстрація «гарного смаку» та соціофобія, страх ізоляції, бути не прийнятим суспільною групою, страх стати не схожим на інших, оскільки наслідування є формою біологічного захисту.

Феномен універсальності джинсового одягу полягає в тому, що він гармонійно поєднуються з будь-яким одягом – майки, футболки, топи, блузки, піджаки, светри, джемperi, штани, спідниці, сукні; взуттям – на підборах і без них, спортивне та класичне; із аксесуарами – хустково-шарфовою групою, прикрасами, сумками тощо. Але ця якість позбавляє споживача його креатію, оскільки при формуванні образу не треба замислюватися про комбінаторні варіації, так як навіть при еkleктичному поєднанні компонентів гарантовано гармонійний результат.

Таким чином при експлуатації джинсового одягу трансформується психологічне відношення до нього в результаті спрощення підходу до формування образу. Споживач починає переконуватися в цьому та створює собі нову зону комфорту – використання джинсового одягу, вийти за рамки якої дуже важко.

ШЕКСПІРІАНА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО СЦЕНОГРАФА М. КИПРІЯНА

«Шекспіріана» Мирона Кипріяна цілком пов'язана з постановками Львівського державного драматичного академічного театру ім. М. Заньковецької. Оформленням до вистав «Король Лір» (1969), «Річард III» (1974), «Отелло» (1985), «Ромео і Джульєтта» (1993), «Гамлет» (1997) митець послідовно формував відношення західноукраїнської сцени другої половини ХХ ст. до драматургічної спадщини відомого англійця.

Художник знаходився у творчому тандемі з багатьма режисерами (М. Гіляровський, С. Данченко, А. Бабенко, Ф. Стригун). Попри це його

художня мова не піддавалася сторонньому впливу і відбулася як самостійна та принципово самотня.

М. Кипріян брав участь у підготовці першого західноукраїнського «Гамлета» у драматичному театрі (1957 р., реж. Б. Тяго), розробивши костюми, що продовжували естетику декоративного оформлення попереднього сценографа театру (Ю. Стефанчук). Як режисер, так і сценограф були вихідцями з театральної майстерні Мистецького об'єднання «Березіль», тож володіли світоглядною спадщиною Л. Курбаса і могли нашоувхнути М. Кипріяна на пошук власної пластичної метафори.

Загальне рішення першої самостійно оформленої М. Кипріяном шекспірівської вистави «Король Лір» (1969 р., реж. М. Гіляровський) складає набір закладених в абстрактну форму трагічних змістів. Кубофутуризм костюмів сполучається з конструктивістською декорацією, що виражається у різниці способів геометризації зображуваних об'єктів. Костюми М. Кипріяна подані лаконічно та експресивно, нагадуючи роботи О. Екстер періоду захопленості кубізмом (композиція в ескізах М. Кипріяна більш лаконічна). Подібні колористично ємкі та абстрактні за художньою виразністю є костюми сценографа до наступних за часом шекспірівських вистав.

Знаковою в театральній практиці М. Кипріяна є постановка «Гамлета» (1997 р., реж. Ф. Стригун), адже завершує собою значний період роботи художника над шекспірівською драмою. Візуальний образ в ескізі до вистави будеться за принципом комбінації кольорових геометричних площин на чорному тлі. Колом означене небесне світило, циліндрами – світлові портали, у яких розміщені фігури персонажів (для художника є типовим вистроювати мізансценічний рисунок на ескізі декорацій). Не полишаючи двовимірної площини ескізу, художник мінімальними образотворчими засобами створює рух, динаміку і перспективу. Саме рух і контрастне кольорове поєднання утворюють трагічну художню мову М. Кипріяна, важливу у мистецькому прочитанні п'єси В. Шекспіра.

Основу візуального рішення усіх шекспірівських постановок М. Кипріяна складає геометризація і монументальність, породжені впливом ідей таких мистецьких напрямів, як конструктивізм, кубізм (авангард у цілому). Сценограф використовує комбінації, за якими напрями об'єднуються в єдине художнє рішення, збагачене живописним досвідом художника. Варіації М. Кипріяна не пов'язані з принципом створення колажу, оскільки розрізненість зіставлених елементів не підкреслюється, а спростовується митцем. Генезис мистецтва М. Кипріяна очевидний – відкриття пластичного авангарду 1910-х й особливо 1920-х років з їх естетичною доміантою – конструктивістською течією. Художник знаходився під очевидним впливом українських сценографів, які визначали своїм мистецтвом формування школи – О. Екстер, А. Петрицький, В. Меллер й ін.

Шекспіріана М. Кипріяна є виявом українського післявоєнного авангарду. Каталізатором у його появі стали світові війни, біль від яких розтягнений у свідомості людей на десятиліття і тамується лише фізичною смертю. Друга світова війна припала на дитинство М. Кипріяна, сформувавши реальне уявлення художника про те, що є трагедією. У своїй творчості сценограф кризь

призму «шекспірівської казки» бачить дійсність, яку моделює у нову, його власну художню конструкцію із закодованим загально-трагічним сенсом.

СТАН ПОВІТРЯНОГО СЕРЕДОВИЩА В КИТАЇ

Постановка проблеми. Економічні досягнення багатьох країн, що розвиваються часто пов'язані з погіршенням екологічної обстановки. Китайська Народна Республіка є одним з яскравих прикладів того, якою екологічною ціною доводиться платити за зростання економіки. Однією з проблемних сфер екології для Китаю є якість повітря. Про серйозну проблему забруднення повітря смогом над тим чи іншим містом свідчать новини, що почастишали останнім часом. Актуальність. У Китаї існують спеціальні організації для спостереження за станом якості повітря, які фіксують певні показники рівня забруднення і повідомляють при критичних ситуаціях в міське управління. Так 23 лютого 2014 року в Пекіні було оголошено «помаранчевий рівень» загрози (тобто стан екології, яке може привести до матеріальних збитків і загрожувати людським життям)[1]. Зовсім недавно, 18 квітня 2018 року «рівень вмісту дрібних твердих частинок РМ_{2,5}, які є основним джерелом смогу, перевищили в повітрі Пекіна позначку в 200 мікрограмів на кубічний метр протягом як мінімум двох днів» [2]. При цьому, згідно з нормою ВООЗ, допустимою нормою вважаються не більше 25 мікрограмів дрібнодисперсного пилу на кубічний метр. Крім столиці смог також торкнеться регіон Пекін-Тяньцзін-Хебей на півночі Китаю. Цілі. Вивчити екологічні проблеми Китаю, зокрема стан якості повітря за допомогою вибору певного регіону. Розглянути існуючі причини впливу на якість повітря в даному регіоні. Основна частина. Зусилля, спрямовані Китаєм на користь економічного розвитку за останні десятиліття, привели до жахливих наслідків у навколишньому середовищі. Щільний смог став жителем околиць багатьох китайських великих міст. Відходи хімічної і гірничодобувної промисловості забруднюють ґрунт, яка, в свою чергу, забруднює їжу, що росте на цьому ґрунті. Промислові стоки забруднюють водні ресурси, що робить воду небезпечною для пиття. Також існує проблема зростання парку транспортних засобів. У період з 2010 до 2013 року кількість автомобілів збільшилася на 62% [3], що призвело до утворення отруйного смогу, який забруднює атмосферу. Також регулярно відбувається викид в атмосферу таких з'єднань і речовин[4]:

- діоксиду вуглецю;
- метану;
- сірки;
- фенолів;
- важких металів.

Як стверджують вчені, токсичне забруднення повітря в країні сьогодні досягло такого рівня, що уповільнює процес фотосинтезу у рослин і може зруйнувати систему виробництва продуктів харчування в Китаї. У зв'язку зі збільшенням викидів CO₂, CH₄ і N₂O в Китаї передбачається щорічне підвищення середньої температури від 0,5 до 0,8 ° C, що вище глобального середнього підвищення. Зміна температури в Північно-Західному і Північно-Східному регіонах Китаю помітно особливо взимку. З 1986 р до 2005 р в Китаї було поспіль двадцять теплих зим [5]. Передбачають, що до 2020 р температура в Китаї буде підвищуватися на 1,3-2,1 ° C, а до 2050 р прогнозується підвищення на 2,3-3,3 ° C.

Наступна атмосферна проблема великих міст Китаю - кислотні дощі. Висока концентрація оксидів азоту і сірки в атмосфері - причина випадання кислотних опадів. В даний час Китай займає третє місце в світі після Європи і Північної Америки за ступенем схильності кислотних опадів. Оподи з кислотністю більше 5,0 випадають на територіях на південь від річки Янцзи, на узбережжі Південно-Китайського моря і в Сичуаньській улоговині. На ці райони припадає понад 90% площ, схильних до кислотних опадів. Погіршення ситуації з якістю повітря вже зараз серйозно позначається на економіці. В період критичних позначок якості повітря не літають літаки, закриваються автостради, не виходять на вулиці туристи. За даними ВООЗ, зараз з 500 великих міст Китаю лише п'ять мають допустимий рівень загазованості, а третина мегаполісів взагалі непридатні для життя. При цьому з 2010 року смертність від захворювань дихальних шляхів серед жителів КНР виросла в два рази. А в 2015-му році в Китаї від раку легенів і супутніх захворювань померло 1,2 млн. чоловік. Всього на рік, за даними ВООЗ, понад 5 млн. Китайців хворіють респіраторними захворюваннями [6].

На якість повітряного середовища також впливають і особливості рельєфу місцевості. Міста, що лежать в улоговинах, які слабо продуваються вітрами, особливо страждають від забруднення атмосфери. Це, перш за все, такі міста як Чунцин, Ухань, Пекін, Нанкін. На висоті в приблизно 500 метрів від поверхні Землі вітри дмуть не так сильно, як в більш високих шарах атмосфери, в результаті чого швидкість, з якою розсіюються вихлопні гази і аерозолі, різко падає, і вони починають швидко накопичуватися в повітрі над Пекіном, породжуючи смог. "На перших етапах забруднення повітря над Пекіном на його стан впливали вітри, які переносять повітря на висоті приблизно в 500-1000 метрів з півдня. Коли смог сформувався, висота зони, де повітряні маси перемішуються, різко знизилася, в результаті чого концентрація шкідливих речовин різко підвищилася. До того ж, підвищення вологості повітря призвело до вибухоподібного зростання в концентрації крапель аерозолу в повітрі «, розповідає Юсі Ван (Yuesi Wang) з Інституту атмосферної фізики КАН в Пекіні(Китай). У Пекіні концентрація дрібних частинок, що здатні проникнути в легені і в кровоносну систему в години пік досягає 505 мікрограмів на кубометр. Безпечний рівень, рекомендований Всесвітньою організацією охорони здоров'я, дорівнює 25 [7]. Частинки PM2.5 представляють серйозну небезпеку для здоров'я,

вони створюють відчуття туману в повітрі і можуть проникати і осідати глибоко в легенях, викликаючи напади задухи і серйозні проблеми зі здоров'ям. Висновки: Населення Китаю поступово відходить від екологічно чистих видів транспорту - велосипедів і велорикшею, віддаючи перевагу автомобілям і мотоциклам. Вони і є одним з основних джерел надходження окислів азоту і оксиду вуглецю. За даними Всесвітньої організації охорони здоров'я в Китаї знаходиться сім з найбрудніших міст світу. Контроль над рівнем забруднюючих речовин в автомобільних вихлопах в Китаї поставлено гірше, ніж в західних країнах. Уряд здійснює заходи щодо контролю над ситуацією, застосовуючи різні системи для визначення рівня забруднень, але особливо не вживає заходів щодо їх запобігання.

Список використаних джерел

1. <http://www.easttime.ru/news/kitai/na-severo-vostoke-kitaya-iz-za-smoga-paralizo-vano-dvizhenie-transporta/5197>
2. <https://mir24.tv/news/16301264/v-pekine-vveli-zheltiy-uroven-trevogi-iz-za-ugrozy-silnogo-smoga>
3. <http://www.oica.net/wp-content/uploads//total-inuse-2013.pdf>. - 28.02.2016.
4. <https://ecoportal.info/ekologicheskie-problemy-kitaya/>
5. Ван Яньюань. Дослідження сучасної екологічної політики Китаю // Магістерська дисертація. - хейбейської педагогічний університет. - 2003. - 41 с
6. http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/59423/1/WHO_EHG_95.8.pdf
7. http://english.mep.gov.cn/News_service/news_release/201602/t20160219_330460.htm. - 29.02.2016.

.....	3
.....	5
(.....).....	5
.....	7
.....	10
.....	11
.....	14
.....	16
.....	19
.....	21
.....	23
.....	25
Hanotska O. Future Packaging Design	27
..... XVIII	29
..... Grete Jalk (18.06.1920-2006).....	31
.....	33
.....	35
.....	37
.....	38
..... Street style	40
.....	43
.....	44
« »	45
.....	48

.....	49
Ivanova A.A. Empathy as the Key Stage of Teaching Design Thinking	51
.....	53
.....	55
.....	56
.....	58
.....	61
.....	63
.....	65
.....	67
.....	69
XIX – XX	71
.....	74
.....	75
.....	78
.....	80
.....	83
.....	84
.....	87
..... Inclusive education	89
.....	91
.....	93
.....	96
« » (..... , 2018)	98
..... (.....)	101

	..	104
	..	105
	..	108
110	..	111
	..	113
	..	115
	..	117
	..	119
	.. Communicative component in the exhibition process	121
	..	123
	..	125
	..	127
	..	129
	..	132
	..	134
	..	136
(.. 1980- – 1990- ..)	138
	..	140
«»	142
..	« .. »	145
	..	147
Stulnikova Iu. Multifunctionality of ukrainian folk cut-out paper art «vytynanka»: problem of classification.	..	148
	..	153

.	154
.	156
.	159
.	160
.	162
.	163
.	165
.	166
.	169
.	172
.	175
.	176
.	178
.	179
.	181

« - » :

18-19 2018 .



860 20.03.2002 .

19.10.2018. 60 80 1/16. : . : .
. . . 11.75. 100 .
, 61002, -2, . , 8.
61002, . , . , 8.