

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

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

ЗА ПІДСУМКАМИ РОБОТИ 2017/2018 НАВЧАЛЬНОГО РОКУ

25 травня 2018 р.

Харків 2018

2017/2018

// . 25 2018 . . -
, 2018. – 288 .

(. , .)

: (, , , web,
, ; , - .);
; , , ;
- , , ,
, , .
: editor2016@ukr.net.

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

ПРИНЦИПИ ВИРІШЕННЯ ГОЛОВНИХ ЗАДАЧ ПРИ ВИКОНАННІ СТУДЕНТАМИ ПРОЕКТУ КАФЕ ТА РЕСТОРАНІВ

Перед проектним пошуком студент повинен провести комплексний аналіз конкретної архітектурної ситуації з уточненням особливостей простору. В результаті цього обґрунтовується вибір оптимального художнього рішення та виконується проект, який повинен відповідати рівню сучасного дизайну середовища, професійної проектної графіці і майстерності виконання роботи в матеріалі.

На початку проектування проводиться збір та вивчення аналогів – підприємств громадського харчування, з літературних джерел та з мережі Інтернет. Аналоги мають бути проаналізовані та стисло підписані за наступною схемою:

- автор розробленого дизайну інтер'єру;
- літературне джерело, з якого обраний аналог;
- короткий аналіз інтер'єру;
- стильове направлення;
- співвідношення висоти, глибини та ширини приміщення;
- планувальне рішення;
- огороджувальні поверхні;
- конфігурації віконних прорізів;
- характер меблів;
- кольорові співвідношення – контраст, нюанс, рівновага.
- декоративні елементи;
- обробчи матеріали.

Студент повинен визначити тип архітектурного простору: центричний, радіальний, лінійний, модульний, що буде впливати на планувальне та образне рішення простору.

Наступний етап проектування – обміри реального об'єкту та виконання проектної технічної документації, фотофіксація об'єкту, виконання необхідних додаткових обмірів. Після цього викреслюється проектна документація – плани полу та стелі, розрізи, розгортки.

Весь цей час студент повинен думати про розробку концепції проектного рішення інтер'єру та до закінчення праці над викресленням технічної документації визначитися з особистим рішенням. Після чого виконується клаузура на образне рішення, а при необхідності – на композиційно-планувальне.

Взагалі треба відмітити, що головне у проектному рішенні – це концепція, загальний задум, ідея - тобто те, що бажає сказати автор. Вона може бути оформлена як словами, так і графічно. Для проектного рішення концепція

розробляється у вигляді об'ємної, фронтальної або площинної композиції, яка розміщується на планшеті. Ця асоціативна композиція повинна містити відповідні геометричні форми, фактури, матеріали, колір. До неї обов'язково входить показ кольорової гами оточення та конструктивне побудування одного з елементів інтер'єру, а саме – стільця.

Обираючи образне рішення простору студенти повинні чітко вирішити перелік необхідних оздоблювальних матеріалів, штучного освітлення та познайомитися з прикладами сметних документацій на виконання подібних інтер'єрів. Обрати проектне рішення детально обґрунтується у пояснювальній записці.

ВСЕУКРАЇНЬСЬКА СТУДЕНТСЬКА ОЛІМПІАДА З ДИЗАЙНУ: АНАЛІЗ ЯКОСТІ ТА ПІДСУМКИ

Харківська державна академія дизайну і мистецтв — один з небагатьох профілюючих осередків професійної дизайн-освіти в Україні, що спирається на багаторічний досвід в сфері художньо-проектної діяльності. В наш час все більш стає актуальним питання підвищення якості професійної підготовки дизайнерів та впровадження досягнень галузі дизайну в сфері життєдіяльності суспільства. Всеукраїнська студентська олімпіада зі спеціальності «Дизайн», що проводиться на базі ХДАДМ вже багато років, виступає показником не тільки якості підготовки студентів ВНЗ країни, а й демонструє рівень сформованості об'єктивного світогляду, творчого потенціалу, володіння методиками та засобами дизайну в проектно-творчій практиці, розвиває здатність до образного та дизайнерського мислення. Основними цілями Всеукраїнської студентської олімпіади є розвиток креативних здібностей у професійній діяльності талановитої молоді та популяризації інтелектуально-творчого розвитку.

У 2018 році тема Всеукраїнської студентської олімпіади зі спеціальності «Дизайн» сформульована наступним чином: «Архітектурний мотив як основа площинної та просторової інтерпретації форми». В якості об'єкту для інтерпретації запропоновано споруду Держпрому як взірць архітектури в стилі конструктивізму, що виступає як претендент на включення у Список об'єктів Світової спадщини ЮНЕСКО. Студенти мали можливість інтерпретувати не лише форму архітектурного об'єкту, але й прилеглого середовища.

У методологічну основу завдань закладено проектний експеримент, у процесі якого учасники повинні за короткий термін часу () реалізувати ідейний задум з використанням засобів проектно-графічного моделювання.

Завдання виконувалося у два етапи, а саме: 1 — створити площинну асоціативну композицію на задану тему шляхом інтерпретації запропонованого архітектурного твору, його форми, просторової організації, та авторської концепції виконавця; 2 полягав у створенні об'ємно-просторової тематичної асоціативно-образної композиції шляхом подальшого розвитку площинної композиції.

: відповідність виконаної роботи темі завдання; обґрунтованість вибору графічних засобів: оптимальне розкриття художнього задуму; оригінальність художньо-образного рішення; ступінь подальшого розвитку ідеї графічної композиції в об'ємно-просторову інтерпретацію; професійний рівень виконання завдання: якість графічної подачі і макетування, грамотність при формулюванні концепції. Оцінювання велось за 10-ти бальною шкалою кожної частини роботи (графічної і макетної). Максимальна можлива оцінка при такій схемі оцінювання становить 20 балів — 10 за графічну частину та 10 за макетну.

За підсумками II туру Всеукраїнської студентської олімпіади зі спеціальності «Дизайн» у 2018 році журі мало змогу відзначити роботи дипломами: I ступеню — одна робота; II ступеню — дві роботи; III ступеню — три роботи. Загальна кількість учасників — 35 студентів з 16 ВНЗ України.

Диплом I ступеню отримала робота, що набрала найбільшу кількість балів — 19. За основу інтерпретації автор взяв архітектурні форми Держпрому та середовище, де він розміщений та розробив динамічну композицію, кольорова гамма якої (сірий, чорний та червоний) асоціативно нагадує роботи художників-авангардистів. Обидві складові роботи — графічна та макетна частини — відзначаються високою якістю.

Переможцем II ступеню стала робота, де, як і в попередній, за основу інтерпретації було обрано форму архітектурного об'єкту із середовищем його розташування. Журі відзначило дуже цікаве компоновання тексту концепції, де накреслення літер та строк у ритмічному розвитку додає динамічності та просторовості загальному композиційному рішенню. Робота отримала 18 балів (9/9). Дипломом II ступеню також було відзначено ще одну роботу, до переваг якої слід віднести той факт, що автор пішов не шляхом переусвідомлення певних силуетів або елементів, а створив загальну композицію, яка синтетично поєднала в собі як інтерпретацію планувального рішення, так і об'ємної побудови споруди Держпрому. Графічна частина отримала 8 балів, оскільки на жаль мала незначні недоліки в техніці виконання (8/9).

В роботі, що була відзначена дипломом III ступеню, автор пішов шляхом інтерпретації елементів архітектурної форми та використав кольорову гамму художників-авангардистів. У графіці автором було застосовано техніку аплікації, але журі була відзначена певна неузгодженість щодо розміщення композиції у форматі аркуша (7/8).

До призерів III ступеню відноситься також робота із вираженою лаконічною ахроматичною гамою, яка побудована на нюансі. Серед інших робіт вона виділяється високою культурою подачі. В графічній частині поєднано інтерпретацію силуетів об'єкту із вираженими шрифтовими блоками та лінійною графікою (8/7).

В третій роботі, яку нагороджено дипломом III ступеню, було інтерпретовано мотиви середовищного оточення об'єкту. У графічній частині автор пішов шляхом узагальнення форми, та цікавого поєднання її з індустріальними символами, насамперед із шестернею (7/8).

Зрештою, хоча максимальну оцінку (10/10) не отримала жодна робота, відзначимо, що більшість учасників впоралася із досить складним завданням Олімпіади. Спостерігалось багато цікавих дизайнерських рішень, оригінальних графічних технік та авторських прийомів у макетних роботах. Отримані

результати свідчать про те, що проведення Всеукраїнської студентської олімпіади зі спеціальності «Дизайн» має особливе значення для розвитку художньо-проектної культури України в цілому, професійного росту студентів і викладачів зокрема, визначає рівень фахової підготовки, а також сприяє обміну досвідом між творчими ВНЗ шляхом безпосереднього спілкування молоді та укріпленню творчих контактів.

• • • • •
• •

КОНЦЕПЦІЯ АРХІТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСЬКОГО РІШЕННЯ МУЗЕЮ АВТОМОБІЛЬНОГО БРЕНДУ PORSCHE

Porsche — світовий автомобільний бренд, який постійно поєднує інновації та традиції. Історія компанії налічує більше ніж 100 років. У липні 2004 року у конкурсі на архітектурно-дизайнерське рішення музею Porsche було обрано, з більш ніж 170 учасників з різних куточків Європи, проектне рішення віденського архітектурного офісу Delugan Meissl Associated Architects. А відкриття музею відбулася 31 січня 2009 [1].

Інноваційність архітектурного рішення полягає у тому, що будівля підтримується всього трьома V-подібними опорами, а домінуюча монолітна структура музею, здається, висить над землею. Її смілива і динамічна архітектурна форма відображає філософію компанії, де знання, довіра і рішучість є основними її складовими, так як і мужність та незалежність. Архітектурний вигляд споруди відображає зростання і впевненість бренду. Зміни текстури поверхні, різні рівні й кути рівні й кути візуалізують структурну складність автомобіля, а великі площини скління дозволяють будівлі світити назовні і запрошує перехожих всередину.

Архітектурний об'єм, де розміщена музейна експозиція, одягнений в білі алюмінієві панелі і має ламаний багатокутний план. Він височить над пласкою цокольною частиною в якій розташовані фойє, ресторан й музейна майстерня. Похила поверхня двору, перекрита консольною виставковою структурою та забезпечує доступ до заглибленого входу. Відчуття масивності піднятого об'єму дематеріалізується завдяки полірованим листам нержавіючої сталі, які на нижній стороні створюють змінні відображення сходових ділянок [2].

Дизайн інтер'єрів музею розроблено таким чином, що бренд Porsche як просторово, так і чуттєво транслює відвідувачам свої характеристики. Відчуття драйву і швидкості можна прочитати не тільки в архітектурній конфігурації будівлі, а й у формуванні простору середовища.

Близько 80 автомобілів і багато інших експонатів виставлені в музеї. На додаток до всесвітньо відомих знакових автомобілів, таких як Porsche 356, 550, 911, і 917, експонати включають деякі із визначних технічних досягнень професора Фердинанда Порше з початку 20 століття. Від лоббі, відвідувачі піднімаються по пандусу до входу на виставкову зону, де вони можуть отримати захоплюючі враження від колекції.

Відвідувач може вільно обрати свій маршрут: або починати з історії компанії до 1948 року, або пройти прямо до головної частини виставки, яка містить хронологічну історію продуктів Porsche і тематичних островів. Обидві частини взаємопов'язані за допомогою секції «Porsche-ідея», яка формує основу виставки.

Виставка формує окремі експозиційні площі для двох періодів — до і після 1948 року: «Porsche-ідея», «Історія продукту» і «Тематичні острови». Вони є трьома основними елементами концепції експозиції музею. Розділ «Porsche-ідея» фокусується на новаторських технічних рішеннях для цікавих завдань з майже всіх областей мобільності. Відвідувачі можуть дізнатися про цінності, мотивації та філософію компанії на протязі її історії та руху до остаточного успіху.

У розділі «Історія продукту» в хронологічному порядку презентована історія спортивних автомобілів Porsche з моменту зародження у 1948 році і до останніх моделей у всій їх технологічній різноманітності й стилістичній індивідуальності.

У зоні «Тематичні острови» зроблено акцент на конкретних, особливо важливих аспектах історії Porsche. Деякі з них, як «Evolution 911,» присвячені конкретній моделі серії. Інші об'єднують автомобілі з різних епох, наприклад, в чудовій історії автоспорту з «Ле-Ман».

На відміну від багатьох інших музеїв, музей Porsche відрізняється життєрадісністю й різноманітністю. Замість звичайної статичної виставки, комбінації об'єктів створюють експозицію, що постійно змінюється і відображає впевненість іміджу компанії, яка включає як велику традицію, так і найбільш значущі інновації.

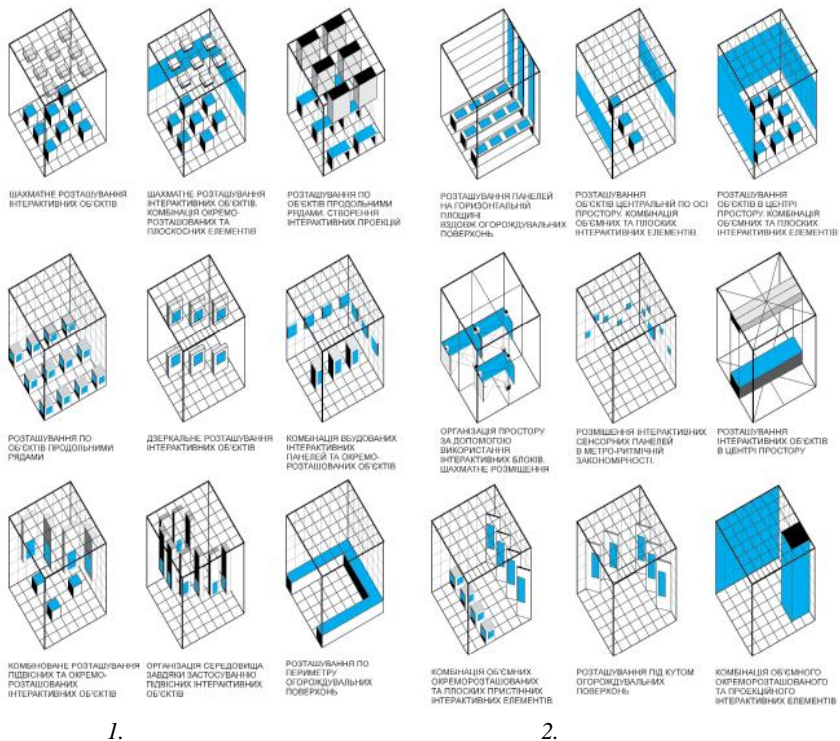
1. Origins & architecture — Porsche [Електронний ресурс] – Режим доступу: www.porsche.com/.../entstehungundarchitektur
2. Porsche Museum in Stuttgart [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.detail-online.com/article/porsche-museum-in-stuttgart-14606/>

КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИЙОМИ РОЗТАШУВАННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ІНТЕРАКТИВНИХ ОБ'ЄКТІВ В ІНТЕР'ЄРІ

Дослідження світового досвіду формування інтерактивного інтер'єру громадського призначення надало можливість виявити композиційні прийоми розташування інтерактивних мультимедійних сенсорних об'єктів в середовищі. Було встановлено, що розміщення даного обладнання в предметно-просторовому середовищі здійснюється за композиційними сітками різної складності.

Композиційні прийоми розташування інтерактивних сенсорних об'єктів по модульній сітці, де горизонтальне та вертикальне членування є метричним, передбачає:

- шаховий порядок розміщення об'ємних форм із сенсорними панелями (встановлення окремо розташованих сенсорних об'єктів або поєднання



окремо розташованих та інтегрованих об'єктів);

- розміщення вздовж осей простору (повздовжнім або центральній);
- створення композиції з метричним або ритмічним розташуванням елементів в центральній частині простору;
- розміщення сенсорних інтерактивних об'єктів по периметру огорожувальних поверхонь (Схема 1, Схема 2).

Аналіз дизайнерської практики свідчить, що при організації експозиційних центрів та музеїв поступово стає популярною тенденція комбінованого розташування сенсорних об'єктів: підвісні конструкції з інтегрованими сенсорними екранами та окремо розташовані інтерактивні об'єкти або комбінація окремо розташованих сенсорних об'єктів та настінних сенсорних панелей.

Сучасний дизайнерський досвід підтверджує варіативність методів організації дизайну сучасного громадського інтер'єру на основі різних способів впровадження мультимедійних інтерактивних об'єктів та варіативності композиційних прийомів їх розміщення в просторі.

Винахід та розвиток сенсорних технологій, де технічні властивості обумовлюють зміну зовнішнього вигляду поверхні об'єкта, призвів до їх впровадження в дизайн і надав можливість формування мультимедійного інтерактивного предметно-просторового середовища.

« »

ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОГО РЕШЕНИЯ ЛЮЙЮАНЬСКОГО МУЗЕЯ КАМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Люйюаньский музей каменной скульптуры (Luyeyuan stone sculpture museum (англ.), 2002 г.) создан китайской архитектурной группой Jiakun architects [1]. Ее ведущий архитектор Лю Цзякунь создает архитектуру, которая трансформирует традиционные элементы китайской культуры и местного народного мастерства в современных постройках. Особенностью расположения музейного комплекса является то, что он размещен между руслом реки и бамбуковым лесом. Вход в музей выполнен по протяженному узкому мосту над водой. Автор нарочито избегает создания широкого входа с тем, чтобы каждый посетитель мог почувствовать свое единение с окружающей природой.

В музее представлена коллекция каменных скульптур, поэтому концепция архитектурного решения заключалась в представлении посетителям истории «искусства из камня». Вход в музей расположен над прудом с лотосами и ведет к основной выставочной площади, а оконные проемы освещают атриум, создавая атмосферу безмятежности среди тихих статуй.

Отличительной особенностью архитектурного решения является особенная фактура поверхностей стен. Они решены в комбинированной технике каркасной конструкции из бетона и сланцевым кирпичом. Внешний фасад был сформирован путем заливки цемента в опалубку из узких досок с нерегулярными углублениями. Это создало выразительную грубую фактуру поверхности, которая маскирует ошибки, связанные с невысокой квалификацией местной рабочей силы [2].

Планировочное решение музея решено как комплекс независимых архитектурных объемов, организованных вокруг внутреннего двора и соединенных переходами. Пространство между объемами использовано для организации освещения экспозиционных интерьеров естественным светом. Каждая выставка имеет различные способы освещения, такие как дневной свет, щелевой свет, и свет, отраженный от воды. Осмотр экспозиции решен таким образом, что зритель через переходы попадает в экспозиционные залы.

Грубые поверхности бетонных стен двух открытых выставочных залов – Шифанг-холла и Зала Санши – подразумевают согласие с характером классических каменных скульптур. Экспонаты охватывают различные каменные реликвии династий Сонг, Минг и Цин в династиях Сун, Юань и Цин, которые были глубоко укоренены в буддизме с момента введения буддизма в династию Хан в Китае, во времена Вэй, Цзинь, Северной и Южной династий и даже династий Суй и Тан. Уникальная концепция архитектора заключается в ряде дизайнерских приемов. Так, вход в музей решен как пологий склон. Прогуливаясь по бамбуковому лесу, наступая на квадратные плиты и проходя через склоны над прудом, посетитель попадает в первый зал, размещенный на втором этаже. А затем, спустившись вниз, он переходит

в экспозиционный зал на первом этаже. Такой прием ориентирован на то, чтобы заставить посетителей ощутить движение по направлению вниз как идею «сокрытия» в восточной философии.

Для усиления эмоционального переживания, автором использован прием контраста, выраженный в противопоставлении фактур ограждающих поверхностей стен в переходах и самих залах. И, если стены переходов выполнены из бетона с выявленной фактурой деревянной доски, использованной в качестве опалубки, то в экспозиционных залах гладкие стены служат фоном для каменной скульптуры.

1. Liu jiajun at a designboom conversation in beijing [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.designboom.com/architecture/liu-jiajun-at-a-designboom-conversation-in-beijing/>
2. Luyeyuan Stone Sculpture Art Museum(Mrgadava Museum) Buddha in Bamboo Foresthttp [Электронный ресурс] – Режим доступа://homeinchengdu.cn/jzcdculture/201708/634.html

ПОРТРЕТНА ГАЛЕРЕЯ ДОНАТОРІВ У РОЗПИСАХ ПЕЧЕР ДУНЬХУАНУ

Тисячолітня історія розвитку печерного монастиря Дуньхуана (IV – XIV ст.) у Китаї та створення декоративного оздоблення сотень печер (у 492 печерах дійшло понад 3 тис. скульптур і 45 тис. кв. метрів стінопису) забезпечувалася підтримкою поколінь незліченних жертводавців. Портрети тих, хто фінансував готи, фрески та скульптури: окремих осіб кожного соціального класу або етнічної групи стали одним з найбільш поширених світських мотивів, до яких зверталися мистці протягом усього часу існування комплексу. Цю галерею можна виділити в окремий тематичний цикл за типологією та стилістикою, яка свідчить про різноманітні процеси життєдіяльності монастиря: його історичні епохи, зміни правлячих династій, культурні впливи народів, що проходили по Великому шовковому шляху і залишили слід в культурній спадщині Дуньхуана, зміни художнього стилю та іконографічного канону.

Стилістика донаторських зображень відповідає всім етапам розвитку монастиря від аскетичності його декоративного оздоблення доби династії Північна Вей (386-434) до розквіту з поширенням буддизму і стрімким розвитком Китаю за часів династії Тан (618-907), її упором на об'єднання Китаю і Великого Степу, відкритістю і культурним обміном. Наступні епохи політичної роздробленості Китаю (Епоха п'яти династій і десяти царств) та ізоляції Дуньхуана, відбудови державності в епоху Сун (960-1279) і останньою в житті монастиря епохою Юань (1279-1368), де китайські традиції поєдналися з монгольськими, також відбилися в цих розписах. Характер зображень жертводавців, а саме: поодинокі, подвійні, багатофігурні композиції і гігантські фігуративні сцени з сотнями людей, трактування сюжетів, їх компоновка, зв'язок фігур з підписами, які ідентифікують зображення, підкреслюючи особисті якості, благодіяння і духовні добродіяння персонажів – все це вписується в загальну картину розвитку настінних розписів Дуньхуана.

Розглядаючи еволюцію розписів монастиря у проблемі зв'язку пластичних особливостей розвитку художнього канону (композиція, пластика, іконографія, колористика, техніка) з китайськими та інокультурними впливами, взаємодією народної художньої традиції та придворного мистецтва слід окреслити чотири встановлених періоди створення розписів з відповідними змінами портретного канону жертводавців:

- IV – VI ст.: в трактуванні людей переважають темні, європеїдні риси обличчя; в стилістиці домінує широка декоративна манера письма, яка послідовно змінюється на ретельну деталізацію; зображення донаторів починає входити в практику;
- кінець VI–VIII ст.: в трактуванні людей відзначаються місцеві етнічні риси, розвивається пейзаж і побутова тематика; стилістика змінюється з примітивної та неоднородної на витончено-елегантну, виявляється китайський вплив; портрети жертводавців – китайців та іноземців зображені групами від кількох десятків до понад тисячу осіб; часто кожен персонаж супроводжується підписом про його побожність та щедрість; детально промальований одяг і атрибути мають окрім художньої ще й історичну цінність;
- друга половина VIII – початок XI ст.: хоча Дуньхуан відрізаний від Китаю, він отримує пожертви правлячих родів Чжан і Цао; повністю переформлюються численні печери; портрети жертводавців стають одними з найбільш популярних сюжетів; пояснювальні підписи до портретів стають більш розлогими;
- середина XI – кінець XIII ст.: китайський стиль послідовно витісняється тибетським стилем та іконографією. За часів тангутської держави Сі Ся (1032-1227) в розписах переважають постаті тангутських, уйгурських та монгольських жертводавців; підписи наводяться китайською та тибетською мовами, причому тибетські написи розташовуються вище, що, ймовірно, свідчить про переважання тибетців як останніх мешканців монастиря.

Визначальним у розвитку розписів Дуньхуана і портретів жертводавців, зокрема, став Танський період, коли всі зовнішні впливи були сплавлені у єдиний китайський стиль, найвищого рівня досягла техніка та майстерність живопису, витонченість і деталізація. Хоча в розписах переважали традиції народних майстрів, їх практика і живопис в цілому збагатилися за рахунок залучення придворних художників, які століттями відточували свою майстерність розписів на сувоях при дворах китайських імператорів.

Диктат волі донатора при спорудженні печери обмежував свободу волі художника і переслідував свої цілі: продемонструвати власну побожність і участь у створенні храму, так само як і бажання увічнити себе для нащадків. Зображення донаторів, що раніше займали скромне місце і були позначені лише ім'ям, у танських розписах набули особливого значення, перетворюючись на монументальні картини і своєрідні родинні портрети, в яких оспівувалися чесноти жертводавця і славилися його заслуги. Протягом всього періоду ці образи зазнають суттєвих змін. Якщо спочатку ім'я донатора писалося в нижній частині стіни, де розташовувався його невеликий портрет, то у пізній період ці портрети збільшуються в розмірі, стаючи частиною великомасштабних творів. Подобиці в зображенні костюма і атрибутики стали джерелом знань про побут і типажі, так само як і соціальну структуру тогочасного суспільства.

Характерним прикладом династії Пізня Тан стали розписи печери № 85, найбільшого грота епохи, стіни і стелі якого були покриті 350 кв. м. фресок (862–867). Ця святиня з центральним залом, розписаним на буддійські теми, зі статуєю сидячого Будди всередині була збудована та розписана на замовлення Чжай Фарон, вищого буддистського чиновника Дуньхуана. Повнофігурні портрети донорів зі слугами в побожній процесії з'являються у вхідному коридорі, який веде у храмову кімнату з зображеннями сутр. Це була одна з перших печер, де зображувалися портрети донаторів і високопосадовців, у т.ч. родин Чжан і Цао. Стінопис надає цінну інформацію про різноманітні аспекти повсякденного життя в цій віддаленій частині Китаю в IX ст., а орнаментальна одягу і характер костюмів демонструють моду того часу.

У X–XI ст. в китайську культуру і мистецтво Дуньхуана все більше проникають сторонні впливи, викликані спорідненням китайського імператора Дуньхуана з дочкою уйгурського кагана Ганчжоу. У цей період портрети донаторів стають найвражаючими. Так, при вході в одну з найбільших печер № 98 (923-925) впадає в очі контраст між верхнім щільним декором бічних стін і значною нижньою частиною, де намальовані донатори. У порівнянні із сюжетами на теми буддистських сутр вони зображені великим масштабом та у спокійних позах, немов жертводавці роблять мовчазне пожертвування. Крім правителя Дуньхуана і сановників у якості донаторів постають уйгурські дружини та їх прислужники в некитайських нарядах і головних уборах уйгурів. Якщо чоловічий головний убір – це висока тіара із зав'язаною під підборіддям червоною стрічкою, то найпопулярніший жіночий головний убір має характерну форму краплі води. Акцент робиться на появі нових кольорів і декоративних технологій, таких як накладний золотий лист, іконографія, що включає одяг фігур і стилістику, в т.ч. риси обличчя і манери. Ці зображення підкреслюють роль уйгурських жінок як жертводавців, культурні та політичні зв'язки Дуньхуана з Тибетом, а також нагадують про постійний вплив останнього в Центральній Азії в цей період. Водночас вони свідчать, що правителі Дуньхуана укладали шлюбні союзи з іншими імперіями Шовкового шляху, і мистецтво печер Могао часто використовувалося для просування цих політичних зв'язків. Так, портрет дружини Цао Яньлу, дочки царя міста Хотан, показує її в складному головному уборі і намисті з тонкого нефриту, яким славився цей оазис.

Таким чином, портрети донаторів стали дзеркалом суспільно-політичних, культурних і мистецьких процесів, яке відобразило множинні зміни, що відбувалися з Дуньхуаном за всю історію існування цього визначного центру китайської середньовічної культури і мистецтва на Великому шовковому шляху.

ВИЗНАЧЕННЯ ТЕРМІНА «ІНТЕРАКТИВНА ДРУКОВАНА КНИГА» В КОНТЕКСТІ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Останнім часом у механізмах сприйняття інформації відбуваються суттєві зміни, що впливають на розвиток дизайну як сфери людської діяльності, що йде за потребами суспільства. Сучасне інформаційне середовище

насичене різноманітними системами інтерактивності, які представляють собою об'єкти дизайну.

У кожній сфері людської діяльності інтерактивність має своє специфічне визначення. Так, у «Лексиконі нонкласики» [5] інтерактивність розглядається як «некласичний тип взаємодії реципієнта з артефактом, що отримав розвиток у 80–90-ті рр. ХХ ст. під впливом віртуальної реальності в мистецтві, мережових способах передачі інформації». Згідно Великого тлумачного словника «інтерактивний [*interactive*] — це заснований на двосторонньому зв'язку між глядачем (слухачем, користувачем) і центральним вузлом якої-небудь системи (телестудія, радіостанція, комп'ютерна мережа тощо)». При цьому в якості системи, згідно тому ж джерелу, може матися на увазі «певний порядок, заснований на взаємному зв'язку, об'єднанні частин будь-чого». [3] «Живий англо-російський словник з обчислювальної техніки, інформаційних технологій і зв'язку» дає визначення інтерактивності як «можливості двостороннього або багатостороннього впливу один на одного в реальному часі незалежно від того, де територіально знаходяться учасники» [4]. Згідно «Нового словника методичних термінів і понять», «інтерактивний» трактується як «заснований на будь-якій взаємодії». Окремо вказано, що використання цього терміну до процесу навчання означає наявність зворотного зв'язку між педагогом або засобом навчання і учнями [6].

Педагогічна діяльність взагалі є однією з актуальних сфер використання терміну «інтерактивність», бо саме навчання формує нову людину відповідно вимогам сьогодення та майбутнього. Це вимагає постійного оновлення методів і приладь навчання відповідно до вимог часу. В «Енциклопедичному словнику з психології та педагогіки» інтерактивний визначений, по-перше, як такий, що приймає або передає інформацію з комп'ютерної мережі. По-друге, інтерактивність визначено як обмін інформацією в міжособистісному спілкуванні [9]. Таким чином, інтерактивність переходить зі сфери технічного використання у сферу соціальних, гуманітарних наук, зокрема, педагогіку.

Традиційно одним з найпоширеніших засобів навчання є книга. У вітчизняній традиції не існує однозначного визначення інтерактивної дитячої друкованої книги. Часто в літературі такі книги називають книгами-іграшками. Згідно «Педагогічного термінологічного словника» [7] «книжка-іграшка – вид видання для дітей, виконаний в оригінальній формі й сприяючий розвитку особистості». У довіднику «Реклама та поліграфія» [8] книжка-іграшка визначена як «видання, що має нестандартну конструктивну форму, призначене для розумового й естетичного розвитку дітей».

У той же час у європейських і американських публікаціях існує устояне визначення інтерактивних дитячих книг. Це різновид дитячих книг, які вимагають участі й взаємодії читача. Участь може варіюватися від книг з текстурою до спеціального обладнання, використовованого для навчання дітей певним інструментам [2]. Так само в англomовній літературі для подібних книг прийнятий термін *pop-up book*, дослівно «книга з елементами, що вистрибують». Також термін *pop-up book* застосовується до будь-якої тривимірної або рухливий книги, хоча в цілому термін *pop-up* містить у собі не тільки книги, а й, напр., спливаючі вікна на сайтах [1]. Тобто у і цьому випадку можна встановити перехід терміну з комп'ютерної галузі у дизайн.

Отже, можна констатувати, що термін «інтерактивність» вийшов з технічної сфери, де описував взаємодію користувача з комп'ютером. Але на даний

час він вийшов за межі технічної сфери та не обмежується лише віртуальним світом, як і саме явище інтерактивності. Наразі інтерактивність визначають як взаємодію між декількома об'єктами. На підставі всього вищевказаного можна визначити

1. Chen, Siyu. Charming pop-up books. URL : <http://ima.nyu.sh/paper-arts/2013/11/26/my-research-paper-2> (Дата звернення 13.05.2016).
2. Montini, Nicola. Ios app generetor. Università degli Studi di Padova , 2012. 123 p.
3. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. Публикуется в авторской редакции 2014 года. URL : <http://gramota.ru/> (Дата звернення 04.11.2017).
4. Живой англо-русский словарь по вычислительной технике, информационным технологиям и связи / под общей редакцией В.А.Дмитриева. URL : <http://www.mogers.ru/dict/term11102.php> (Дата звернення 12.11.2017).
5. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В. В. Бычкова. М. : Росспэн, 2003. 606 с.
6. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). М. : Икар, 2009. 448 с.
7. Педагогический терминологический словарь. СПб. : Российская на-циональная библиотека, 2006. URL : http://pedagogical_dictionary.academic.ru/ (Дата звернення 18.10.2017).
8. Стефанов С.И. Реклама и полиграфия: опыт словаря-справочника. М.: Гелла-принт, 2004. 320 с.
9. Энциклопедический словарь по психологии и педагогике, 2013. URL : http://psychology_pedagogy.academic.ru/19183/ (Дата звернення 24.02.2018).

ЖІНОЧА ГАЛЕРЕЯ У ТВОРЧОСТІ ЛЮ ЦЯНЬЦЗЮНЬ ТА ПОШУКИ АВТОРСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ

Сучасні китайські мистці схильні шукати свій авторський стиль і висловлювати через естетику постмодернізму власну філософію, особистий досвід, громадські рефлексії, а незрідка й елементи національної традиції. Для найбільш успішних і відомих майстрів така стратегія стала визначальною успіху і внеску в розвиток сучасного живопису, причому не тільки в Китаї, але й за кордоном. Китайський художник Лю Цянцзюнь (吕建军) є яскравим прикладом мистця, який здобув професійну освіту в Китаї та поєднав у своїй творчості високий академічний вишкіл, вишукану образну систему і особисте бачення національної китайської традиції, послідовно втілюючи це в жіночих образах. Звернення до жіночого тематичного фігуративного портрету через костюмовані натурні постановки дало можливість майстру втілити особистий ідеал жіночої краси – таємничої та тендітної, закритої та вразливої, а разом з тим, романтичної та жіночної, зверненої до глибин свого внутрішнього світу та національного світовідчуття. Жіночий портрет став провідним жанром в творчості мистця, в якому він здобув надзвичайну популярність, як в Китаї, так і в Японії, Європі і США. Впізнаваність йому дає чітка стратегія творчості, в центрі якої знаходиться два головних сюжети, що перетворилися в серійні цикли, які постійно доповнюються, стверджуючи його стиль.

Перша сюжетна лінія пов'язана із зображеннями сидячих моделей, які одягнені у традиційні китайські сукні, часто з багатою орнаментикою на тлі старовинних китайських комодів, жіночих туалетних столиків або трюмо, що навівають відому в мистецтві тему жіночого будуара і туалету. Витонченість старовинних предметів і аксесуарів разом зі стриманою колірною гамою, яка іноді прагне до монохромності, грою світлотіні та експресивною манерою трактування фону, надає ауру інтравертності світу його образів. Творча філософія автора пов'язана з пошуком внутрішньої глибини і стриманого темпераменту моделей через занурення у глибини внутрішніх почуттів і відкриття через них своєї унікальної мови і законів олійного живопису. У композиційний і філософський центр картин художник поставив «комод» як символ сховища речей і смислів, які асоціативно поєднав з образом людини, стверджуючи головну ідею: кожна частина комоду, як і частина людини, однаково важливі.

Реалістична мова і видатні живописні якості сприяли успішному виконанню головного завдання художника – створити образ ідеального жіночого портрета, а саме – символічну «китайську жінку». Він здійснює це через суто фізичні характеристики моделей: витонченість і крихкість, що часто переходить в анорексію, тонкі кінцівки, бліда шкіра, глибокі очниці, великий і відкритий лоб. В очах завжди є невловимий стан, а у волосся вплетено велику китайську шпильку. Вишивка і квітковий декор на одязі при звичайній позі натури створюють просту і водночас розкішну атмосферу, де панує дух в'янення колишньої краси. В цьому проявляється декадентська чарівність його портретів.

Інша портретна лінія перетворилася в авторський іконографічний канон, де Лю Цзяньцзюнь звертається до спадщини імператорського Китаю, його середньовічної історії та естетики. Беручи її за основу, художник створює відкритий проект живописних портретів, де стверджує власну естетику симетричного мистецтва і постмодерністську гру в імперський живописний канон. Він поєднує портретний канон династії Цин з традиціями портретного живопису раннього Відродження, зокрема Ван Ейка. Відповідно до законів постмодернізму, його портрети доводять ідею церемоніальності до гротеску, театралізації і живописного експерименту, де від творця до творця автор апробує нові технічне та живописні прийоми. Для нього образ жінки виявляється манекеном, на якому він приміряє різні зачіски і нарочито гіпертрофованій одяг. У підсумку перед нами розгортається галерея прийомів і технік, яка у новий спосіб візуалізує екзотичний стиль і дух великої Піднебесної. Чудово передаючи матеріальність одягу, художник вирішує й інше, більш монументальне завдання – створити архітектоніку геометричних мас, де портрет, руки й босі ноги перетворюють композиційну вертикаль в смислову вісь. Таким рішенням художник стверджує ідею симетрії як рівноваги, царственої урочистості, величі і внутрішнього спокою, де жіночий образ виступає стрижнем цієї гармонії. Особливість його мистецтва – це естетика нерухомості, гідності, чистоти і чуттєвості, але перш за все, краси та внутрішньої чутливості. Ставлення, пози, тканини, кольор та реквізити повертають нас в минулий світ. Згаданий цикл портретів, який художник створює вже більше десятиліття, став базою нового напрямку в мистецтві, яке його засновник Лю Цзяньцзюнь назвав «симетризмом» (Symmetrism), визначивши його платформу і філософію.

Художній метод і образна побудова жіночих портретів Лю Цзяньцзюнь, його акцент на людській закритості, крихкості і спрямованості до минулущини обумовлений його особистим досвідом як людини і митця. Розуміння його мистецтва і заглибленість в живопис, в прекрасні і в той же час відвернені від сучасності образи його полотен коріняться в його дитячій колізії. Художник народився 1960 р. в Ханчжоу (провінція Чжецзян), коли почалися стихійні лиха, що охопили більш ніж трирічний період. Це призвело до великого голоду, який убив третину населення провінції. Коли хлопчикові було шість років, його вразила хвороба, залишивши на обличчі постійні шрами і порушивши пам'ять. Молодий і поранений Лю Цзяньцзюнь ховається в людському світі та беззвучно малює. Відторгнення від суспільства однолітків і закритість власного світу стали тієї психологічної нішею, яку створив для себе художник, і в якій він перебуває й дотепер. Його особисте лихо викликало параноїдальне прагнення до художньої творчості. Глибокі, тонкі, просочені старовиною твори художника чарують постійним художнім шармом.

Як художник, Лю Цзяньцзюнь отримав класичну освіту в найгостріший період трансформації китайського мистецтва, і звернення його з «кайданів» культурної революції до Європи, досягненням модернізму і постмодернізму. Разом з тим, бурхливі художні пристрасті залишають його в стороні, де художник шукає свій шлях і стиль, свою нішу. Він закінчив відділення олійного живопису в Художньому коледжі Шаньдун (1985) і факультет олійного живопису Центральної академії витончених мистецтв в Пекіні (1996), працював доцентом в творчому відділі провінційного художнього музею провінції Шаньдун, пізніше брав активну участь в міжнародних і закордонних виставках, отримуючи престижні нагороди і премії, і в решті решт переїхав до Сполучених Штатів Америки, де цілком присвятив себе живопису.

Аналіз його авторського стилю показує, що живописна манера художника близька до російського академізму кінця XIX ст., що стало наслідком сильного впливу на нього Іллі Рєпіна та його сучасників. Разом з тим, в змістовному трактуванні жіночих образів Лю Цзяньцзюнь тяжіє до символічної поетиці прерафаелітів, зокрема Д.Г. Россетті, використовуючи зображення як алегорію, де через портретні характеристики моделей, текстиль і предметний реквізит відтворює національний, китайський колорит. У передачі чуттєвого образу й чистоти, жіночої цнотливості та розслабленої споглядальності Лю Цзяньцзюнь багато запозичує у американців Дж. Е. М.-Н. Уїстлера та Дж. С. Сарджента, однак перевершує їх передачею більшої чутливості і характером зображень поз, рук, ніг особи, посилюючи їх «довершеність» пастозністю і віртуозною технікою живописної розробки фону. Все це робить його жіночу галерею дуже глибокою і складною за майстерністю виконання та емоційністю, що при композиційному лаконізмі та мініальному антуражі відкриває широкий простір для уяви і споглядання минулого та сьогодення.

Doluda A., Ph. D., associate Professor of REMP

Terekhov M., postgraduate student of the department REMP

EXPERIENCE OF SEPARATION OF MULTI-TEMPORAL PAINTING

The works of art created by the master, live their own independent life and during the time of their existence, they are exposed to different influences both on time and on human. Sometimes it leads to a change in their original form and appearance, and possibly to their death. One of the common phenomena in the history of existence of paintings is the cases when on the already finished painting applied a new image, while preserving the old, practically as it seemed, forever isolating it from people. It happens for various reasons – political, aesthetic, material. The sequence of the process of creating two image, located one above the other, could take place both at a small interval in time, and after several centuries. Quite often, both painting layers have a high artistic level, but to get to an earlier painting, removed and destroyed the upper. This led to unavoidable losses. At present, European countries are working on the creation of techniques that give the ability to separate the two multi-temporal painting layers and ensure them complete safety.

Work on the stratification of multi-temporal painting requires not only the elaborated practical skills, but above all, a profound scientific approach, which is based on the study of processes occurring in the separation of one painting from another. These processes depend not only on the materials, condition, state and the technology of creating two art works, but also on the presence or absence of a separation layer between them, and its characteristics. Depending on this reasons, in each particular case, the development of a method of separation of painting is being developed, which may be based on physical or chemical principles.

V. Grabar was mentioned in the Soviet times about the necessity of using the method of stratification of multilayer painting. Moscow restorers were the first who pay attention to solving this problem. The first experiments were conducted in 1921 by D. Bogoslovskiy. Then experiments on the separation of multilayer painting continued known restorers in the Central State Restoration Workshops such as R. Chirikov, N. Plekhanov and V. Kirikov.

Separation of small fragments of late painting layers was a rather risky operation, as restorers used acidic and alkaline solutions. The work was carried out with consummate skill, but used solvents' components harmful to both paint layers [2].

At the end of the 40's, V. Kirikov, V. Filatov, and V. Bryagin continued their experiments on the separation of multilayer painting in the State central artistic-restoration workshops. However, the use of acid and alkaline compounds at that time was a serious obstacle to solving the problem [2].

The proposed method poses a risk to the top layer of paint in connection with the direct influence of active substances on it. Similarly, the use of cigarette paper, as a fixing material, is in doubt due to insufficient mechanical properties. Separating the work in fragments, the restorers should be able to see the structure of the paint layer and its features when fastening the fragments on a temporary basis, to avoid distortion of the overall image.

Formation of the method of detachment of multilayer painting was completed in the late 50's, when V. Filatov introduced new neutral organic solvents and the adhesive composition for the first time in SCARW named by Tomashevich. Their experiments allowed us to conclude that for separation painting it is possible



1. « . »
20 .

to use all of neutral inorganic solvents and compositions from them, used in the restoration since they, unlike acid and alkaline, do not enter into chemical reactions with pigments and compounds of paints and, therefore, are safe for tempera painting[4].

The introduction of organo-neutral solvents gave the opportunity to reduce the harmful the level of their impact on the image , but did not give an answer to the technological parameters of the method of fixing the paint layer during its subsequent transfer to a new basis.

The stratification of two paintings on a wooden basis with the use of a method based on surface tension with the help of glue, was introduced in 1976 at the University of them. Copernicus in Turin. [1].

The method of detaching the upper layer can run from 6 to 20 hours, maintaining a constant temperature. Working with large areas that require stratification, this time may not be enough to be transferred to a temporary basis. Also, the use of surface tension force of adhesives may provoke the appearance of cracks in the upper layer, as the process of reaction of the glue under the influence of the temperature is uncontrolled.

The next method of separation (the first work was done in 1975-1976), based on the replacement of cigarette paper with PVB film. It gave the ability to separate much larger pieces of upper layer, or (with relatively less large areas) lay off the layer completely, not separated into fragments even without the use of preventive gluing.

To the general disadvantages of the known method include: solvents with proposed consist do not provide satisfactory softening of the intermediate layer of priming, which is located between the layers of painting, as a resul – appearing large damage to the lower layer of painting during their dseparation, which leads to the loss of two art works. In addition, they are created for the stratification of the painting, separated by layers of gypsum, or chalky priming, and only on a wooden base.

But in the above-mentioned sources, the methods do not add value to the parameters of the separation process. There was a lack of data of the parameters of the separation process, namely the production of adhesive films from PVB, and the exact parameters of its manufacture, also the selection of the solvent for the softening of the intermediate layer between the multi-temporal painting and transfer upper layer to a new basis. It was necessary to develop a new method of separation of painting reckoning for all the disadvantages of existing methods.

The department of REMP of KSADA have developed and implemented both physical and chemical methods of separation of multilayer painting. The methods allow for the restoration of multilayer painting, to soften all types of intermediate layers, to separate both easel and monumental painting, to carry out restoration of works in all techniques of performance both in oils and tempers, and in all kinds of foundations.



. 2.



. 3.



. 4.

« . . . » . 18 .

In the first case, the method is used in the restoration of multilayer painting, in which the layers are separated by a lacquer film. An example of the use of the physical method is the restoration of the icon “St. John the Theologian “. The upper image is the beginning of the twentieth century, and the lower one, which was detected during radiographic studies, is XVIII century. The developed method allows to separate qualitatively the upper image as a whole, not in fragments, reducing the time of the restoration process of separation up to 24 hours. The separated layer of paint is mounted on a new base with synthetic adhesive.

In the second case – the chemical method – is used in the restoration of multilayer painting, in which the layers of painting are separated by a layer of chalk or varnish priming. The method allows, by means of certain solvents, softening the intermediate layer of priming, while the layers of painting are not damaged,



. 5.



. 6.

which is a big advantage of this technology. In addition, this technique gives the possibility to separate off large-scale works, which previously was impossible.

Developed and implemented at the REMP department, the stratification method was used for the restoration of icons: “St. Nicholas “ at the end of the nineteenth century, under which there was the image of the XVIII century “Holy Modest and Blasius” [3].

At the present time, stratification of the developed methodology of the work “Savior on the throne” of the early twentieth century with the lower image of “The King of all the Kings” of the XIII century is carried out.

As the result of the research has become the technique of multi-temporal separation of painting with the using the optimal ratio of reagents and the using of special- developed adhesive films, which allowed to ensure the high quality of preservation of all layers of painting, the ability to detach large-scale fragments.

According to the research results two applications for the invention are submitted.

References:

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, 2016.
4. Філатов В. В. Реставрація настінного олійного живопису \ В. В. Філатов – М.: Образотворче мистецтво, 1995 – 248с.

АСПЕКТОЛОГІЯ МУЛЬТІСЕНСОРНОЇ ІНТЕРАКТИВНОЇ АРХІТЕКТУРИ

Штучне навколишнє середовище – це колективно створений проект. Іноді він включає в себе різномодні елементи, що суперечать один одному а також логіці формоутворення.

Традиційно стіни або інші замкнуті поверхні огорожують людину, при цьому навколо динамічного руху завжди є ефемерно присутні звуки, запахи, певна температура, радіо хвилі тощо. Є також громадська інфраструктура, яка підтримує проєктований індивидом мультисенсорний простір.

Розвиток інтелектуальної адаптивної мультисенсорної архітектури як інформаційно відкритої самоорганізованої структури просліджується ще в теоретичних дослідженнях і практичних розробках європейських дизайнерів з кінця 60-х років минулого сторіччя. Пошукування розкривали можливість створення за допомогою комп'ютерних медіатехнологій комплексної інтелектуальної системи., яка самоорганізовується. Існування подібного середовища передбачалося В.Брунді як в віртуальних, так і в фактичних поняттях, вона описувалася як концепція «м'якої архітектури» (soft architecture). В теорії адаптивної мультисенсорної архітектури і ролі мистецтва і художника в її контексті помітний Р.Грегори. Про значимість сприйняття мультисенсорного ландшафту, також як і статичної архітектури, писав Е.Гамбріг.

У ряді європейських і американських університетів проводяться дослідження і здійснюються проєкти «адаптивної» архітектури, «чуйних поверхонь», як експеримент з «чутливим» простором і «інтелектуальною оболонкою», яка взаємодіє між дизайнером і його проєктом.

Завдяки широким технічним можливостям, інтелектуальні мультисенсорні об'єкти отримують безліч інформації з зовнішнього середовища. Частиною цього середовища є наша власна поведінка. Це приводить до питання про зворотний зв'язок людини зі світом і про поняття «сімейства інтелектуальних об'єктів» в нашому оточенні, які можуть спілкуватися з нами і між собою, посилаючи повідомлення, використовуючи вбудовані мікропроцесори, що видають різну інформацію. Безліч таких компонентів створені для взяття інформації з навколишнього середовища, такий як температура, рівень освітлення, швидкість вітру або шум.

На сьогоднішній день ми можемо виділити наступні моделі взаємодії і варіанти архітектури як мультисенсорної системи. Архітектурні адаптивні мультисенсорні системи можуть існувати – у віртуальному просторі і реальному. В даному випадку характер трансформації та можливості взаємодії обмежені лише уявою творців і можуть бути неймовірними і фантастичними, наприклад, віртуальний музей Гугенхайма студії «Асимптота» або ембріологічний будинок Грега Лінна.

1. Luckner P. Multisensuelles design. Eine antologie/ Peter Luckner.-Halle(Saalle) 2002, – 720 с.
2. Колейчук В.Ф. Визуальная культура – визуальное мышление в дизайне/ Вячеслав Фомич Колейчук др. – М.: ВНИИТЭ, 1990. – 87 с.
3. Коськов М.А. Предметный мир культуры. М.А. Коськов.-СПб.: СПб ГУ; 2004. – 344 с.
4. Родькин П. «Новое визуальное восприятие» Современное визуальное искусство в условиях нового перцептуального вызова: М. – Юность, 2003, 289 с.

ПЕРЦЕПТИВНІ ДІАЛОГИ З ПАБЛІК АРТ У МЕДІЙНОМУ ПРОСТОРІ МІСТА*

З 1960-их у тренді молоде мистецьке явище, що зветься «Public art». Проекти цього типу – це наголос, але не протест, вітальна точка відліку, незалежне місце зустрічі мистецтва і суспільства у відкритому міському середовищі. Віденські акціоністи розпочинали цю хвилю, що практично, кидала своє мистецтво у обличчя нейтральної спільноти. Така шокова терапія змінила погляди художників на потенціал міського простору. Активувалися митці, що прагнули реального світу і далеких від мистецтва людей зі своїм нерафінованим ставленням до сучасних акцій і об'єктів.

Мета дослідження передбачає розгляд важливих проблем у форматі есе, пов'язаних з особливостями сприйняття нових візуальних практик доби постмодернізму й метамодернізму, а саме: особливості сприйняття реципієнтом Паблік арт у нетрадиційному просторі, медійних характер сучасного міста, проблема репрезентації. Отже, останні 30 років реактуалізуються перцептивні діалоги людини і довкілля. В містах без кінця оновлюється ставлення до використання навколишнього середовища (ландшафту, екології). Набуває актуальності проблема енвайронменталізму та репрезентації мистецтва. Контекст знову звертається до Гуссерлевської та Хайдегеровської феноменології сприйняття. Твори Роберта Смітсона, Хрісто і Жан-Клод, Річарда Лонга у 60-70-ті засвідчили важливість цього мистецького процесу.

Паблік артові твори, семантично несуть кодування і деякі елементи підходу НЛП, такі як експлуатація перцептивних систем репрезентації досвіду [5]. Сучасний антрополог І.Утехін, що вивчає кодування простору того чи іншого культурного меседжу, акцентує на медійному характері міського простору, що усіма своїми проявами, зокрема, артовими, створює ретроспективну трансляцію. Для глядача такий меседж-перцепт частіше є алеаторним (випадковим) і метафоричним за формою висловлювання. Метафорична мова, зазвичай, приховує високу інформативність і має певну здатність виявляти нове знання у новому прочитанні, пізнавальну рефлексивність спостерігача при мінімалізмі форми. Це дає змогу автентично використовувати її у Паблік арт й формувати код місця.

Як порозумітись реципієнтові у
коли з
часто бачать «недолік істини», і те,
що він не є інструментом пізнання, а тільки інструментом естетичного задоволення, або самовиразу і не більше [3].

Згадується проект сучасного міфотворця Андрія Блудова «Весняний вітер», що є добрий приклад метафоричного арту доби 90-их. Сам автор опи-

сує словами так: «Межі внутрішнього і зовнішнього більше не існує, суб'єкт розчиняється в середовищі і, водночас, не середовище формує суб'єкта, а саме конструюється ним і під нього, стає його витвором».

Отже, трансавангардний поштовх останніх десятиліть ХХст., таки, підкорив семіотиці просторове і архітектурне планування експозиційного процесу у білому кубі та за його межами, обумовив місце глядача, втягнувши в експозиційну взаємодію. Форми репрезентації сучасного мистецтва від чисто образотворчих, станкових, трансформуються та інтегрують у медійні, інтерактивні, дигітальні та оптичні; залишаються складні і до кінця не визначені. Український дослідник Г. Скляренко розкриває природу «нової проблематики», говорячи про те, що сучасне мистецтво це система, яка «акумулює в собі естетичні, соціальні, політичні, історичні, ідеологічні, технологічні, психологічні струмені, які існують на перетині ринкових законів та маркетингових стратегій, суспільних перетворень та світоглядних зрушень» [1].

Таким чином проблема сприйняття візуальних практик, напрочуд, актуальна для української культури. Сучасність і місто прагнуть нового пластичного мислення, або продовження панування когнітивного фрейму «екстремальності», який посилив свою потужність, від першої хвилі рефігурації авангардних явищ, про що колись говорив В.Д. Сидоренко у свої виховній дисертаційній роботі 2004 року.

Все це змушує митця, куратора, критика – двигуна цілісного художнього процесу – по-новому ставитися до можливостей міського простору, технологій і форм візуалізації. Культурні, екологічні та інші проблеми, разом із численними прикладами Світового та вітчизняного Паблік арту, надихають українську мистецьку й культурну спільноту знаходити нові цікаві форми виразності, методи створення й експонування творів, не обмежуючись лімітом білого кубу на шляху до формування унікальної мови перцептивного діалогу.

1. Скляренко Г. Сучасне мистецтво: зміна художньої парадигми/ Г. Скляренко// Матеріали до українського мистецтвознавства: Зб. наук. пр. – Вип. 2. – К. : ІНФЕ, 2003. – С. 241 – 243.
2. Сидоренко В. Формування інституцій сучасного мистецтва. Досвід останніх десятиріч / В. Сидоренко // Міжнародна науково-практична конференція: CONTEMPORARY ART – Нові території. Збірка доповідей. – К.: EIDOS, 2006. – С. 233 – 249.
3. У. Еко. Від дерева до лабіринту: Дослідження історії семіотики. Вид-во: – М.: Академічний проект, 2011. – С. 301-303
4. Е. Пановський. Етюди з іконології. Вид-во – М.: Азбука-классика, 2009
5. Мечковська Н.Б. Соціальна лінгвістика. Вид-во – М.: Аспект-Прес, 2000

АНТИЧНАЯ ЖИВОПИСЬ (1 ЧАСТЬ)

Г.Э. Лессинг, немецкий просветитель XVIII века отметил, отмечал, что «греческий художник не изображал ничего, кроме красоты».

Античной (от латинского слова *antiquus* – древний) итальянские гуманисты эпохи возрождения называли греко-римскую культуру. Основой анализа исторической эпохи служат памятники зодчества и ваяния, скульптурные рельефы и росписи стен, керамические изделия и предметы быта, а также

различные артефакты и литературные источники. Древняя Эллада испытала большее влияние пластического искусства Юго-Западной Азии (Передняя Азия), чем величественной и экзотической культуры Египта. Произведения искусства отражают историческую эпоху.

Более двух с половиной тысяч лет нас отделяет от времени «расцвета» искусства Древней Греции. Греческий полуостров и южная его часть Пелопоннес имели благоприятные климатические условия и находились на пересечении морских торговых путей с востока на запад. Природа Греции яркая и многокрасочная. Греческое искусство стремилось передать эту красоту миру не только в идеальных пропорциях и формах, но и в цвете. Мировосприятие греческого искусства было светлым и живым, подобному миру человека, но более совершенным.

Отличие античного искусства от культуры Египта или Месопотамии в самом характере греческой мифологии. Греческая мифология – художественное творчество народа – облекает таинственные силы природы в конкретные образы. Олимпийские боги имеют черты присущие людям, но они могущественнее и совершеннее, очеловеченные боги, с характерами, достоинствами и недостатками, страстями и грезами, которыми живет мир. Ничто человеческое не чуждо античным богам и греческому искусству. «Человек – мера всех вещей» – говорил древнегреческий философ Протагор. В греческом изобразительном искусстве античные боги имеют человеческие черты.

Человек – венец природы. Искусство изображало человека, наделенного красотой и мудростью. Греческой культуре свойственно стремление к совершенству в любом виде деятельности – в зодчестве и ваянии, философии и литературе, изобразительном искусстве и музыке.

Сохранилось множество литературных, философских и других письменных источников древних греков, а также материальных памятников – архитектурных сооружений, скульптуры, произведений декоративного искусства и различные артефакты Древней Греции.

На основе литературных источников и древних времен можно определить периоды, на которые принято делить историю и искусство Древней Эллады:

- Древнейший период – эгейская культура: III тысячелетие – XI век до нашей эры.
- Гомеровский и раннеархаический период: XI – VIII века до нашей эры.
- Архаический период: VII – VI века до нашей эры.
- Классический период: V век – до последней трети IV века до нашей эры.
- Эллинистический период: последняя треть IV – I века до нашей эры.

Александр Македонский создал одну из крупнейших империй Древнего мира и далеко на восток продвинул греческую культуру. Эллинизировал страны Средиземного моря, чем облегчил задачу объединения их под властью Рима. Искусство Рима завершило эпоху античности и стало фундаментом дальнейшего развития культуры Европы.

1. Любимов Л. Искусство Древнего мира. – М.: Просвещение. 1980 – 320 с.
2. Дмитриева Н.А., Акимова Л.И. Античное искусство. Очерки. – М.: Дет. лит. 1988 – 256 с.

ІНТЕРАКТИВНІ ЗАСОБИ В ТОРГОВИХ МАРКАХ

У графічному дизайні останніх років спостерігається тенденція до інтерактивності, до розширення звичних функцій речей, придання їм оригінального вигляду. Торгові марки не стали винятком і теж набули нових рис. Хоча класичними є двовимірні знаки, і у такому вигляді вони залишаються для багатьох засобів відтворення, з'являється все більше багатоваріабельних, мінливих, анімованих торгових марок.

Зазвичай торгова марка реєструється на термін 10 років. За цей час у графічному дизайні відбуваються зміни, з'являються нові тенденції. З одного боку, обличчя компанії повинно запам'ятися споживачеві, а торгова марка і є своєрідним стрижнем такого іміджу. З іншого ж боку, навіть несуттєві зміни стилю здатні привернути більшу увагу, дозволять відповідати сучасним тенденціям. Хоча торгові марки спочатку було прийнято реєструвати у чорно-білому варіанті, дозволялося потім вживати їх кольорові версії. Також популярною формою було застосування знаку і логотипу у різних компоновках або кожного окремо. Здається, застосування цих можливостей зміни кольору та загальної форми і стало початком такої риси сучасних торгових марок, як висока варіативність при незмінному і пізнаваному основному вигляді.

У 2000-х роках часто вживався такий прийом у знаках телерадіокомпаній, як «прикрашання» до певного свята. Сніжинки та шапки Санта Клауса на новий рік, квіти на 8 березня, навіть корони та обручки на честь весілля англійського принца – можна було побачити у великій кількості і в різних варіантах. І така тенденція у торгових марках «реагувати» на визначні події та свята з часом лише набувала оборотів.

Ідея створення змінюваних зображень логотипу компанії Google належить до 1998 року. З 2010 року логотипи Google стали також інтерактивним посиланням для переходу на сайти, які інформують про те чи інше свято, подію поточного дня. Зараз над створенням так званих дудлів працює ціла команда художників, аніматорів, дизайнерів, а їхня загальна кількість нараховує більш ніж дві тисячі [3, 4].

Торгових марок, в яких частина зображення є рухомою, стає все більше. Так, у 2016 році агенцією Wolff Olins для однієї з найбільших телекомунікаційних компаній Бразилії – оператора Oi, було розроблено логотип, який змінювався під музику, реагував на коливання звуку. Шрифтова складова залишалась незмінною, тоді як абстрактна пляма, розташована на тлі, «танцювала» під мелодії, змінювала колір і форму [3]. Якщо наведений вище логотип був пласким за формою, то логотип агенції «Amaze» має тривимірну форму і символізує синтез технології та людської поведінки. Завдяки сучасним технологіям він рухається у відповідь на рухи людини, які фіксуються завдяки веб-камері [1]. Харківська рекламна агенція «Artiba!» також створила інтерактивний рухомий логотип для рекрутингової компанії «Sorler», яка займається підбором спеціалістів в ІТ сфері для створення мобільних команд, здатних вирішити різноманітні завдання клієнта. Зображення обличчя створено таким чином, що його можна змінити,

привести у відповідність до особистості кожного працівника. При цьому стиль, загальна форма залишаються пізнаваними, єдиними [2].

Інтерактивні засоби в торгових марках лише набирають популярності у сучасному світі. Анімація, змінні елементи, висока варіативність, здатність з блискавичною швидкістю реагувати на нові тенденції – стануть одними з характерних рис торгових марок вже у близькому майбутньому.

1. Агентство Amaze запускает «живой» бренд – интерактивный логотип [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://blog.pioneers.com.ua/2015/11/interactive_logo/
2. Интерактивный логотип. Агентство Arriba! создало логотип для рекрутинговой компании Copler [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.adme.ua/creativity/interaktivnyj-logotip-arriba-media-group-128826/>
3. Логотипы научились реагировать на звук [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.sostav.ru/publication/logotipy-nauchilis-reagirovat-na-zvuk-21964.html>
4. Они двигаются! ТОП-12 анимированных логотипов Google [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://techno.bigmir.net/technology/1526886-Oni-dvigajutsja--TOP-12-animirovannyh-logotipov-Google>
5. Сарханянц К.Р. История дудлов [Електронний ресурс] / гол.ред. К.Р. Сарханянц. – Режим доступу: <http://www.vokrugsveta.ru/article/217938/>

НАШІ ВИПУСКНИКИ

У жовтні 2016 року інститут відсвяткував 95-річчя зі дня заснування. Викладацький колектив до ювілею демонстрував свої досягнення. У доповіді ректора про історію створення та різні етапи існування вишу лунали певні цифри про кількість випускників, називались імена найвидатніших. Та хіба можна перерахувати всіх, кому дав путівку до життя та допоміг втілити свої надії наш інститут? Тих, кому навчання в ньому допомогло розвинути свої здібності, визначитися з покликанням і все життя розкривати собі та оточуючим складну красу буття.

Жінка, про яку піде мова, пройшла великий (більше 100 років) та складний життєвий шлях. Це – **Олександра Дмитрівна Власова**.

За творче життя з під її пензля вийшло близько 1000 художніх полотен, які знаходяться у багатьох приватних колекціях та музеях країни. Серед них: Харківський художній, Лубенський краєзнавчий, Цюрупінський природознавчий, Чугуївський ім. І.Ю. Рєпіна, Зміївський краєзнавчий музеї. Головна колекція її картин знаходиться у Народному музеї ДП «Завод ім. В.О.Малишева».

Протягом творчого життя Олександра Дмитрівна брала участь у 39 виставках художників Харківщини, вісім з яких були персональними. Останні, що були присвячені 100-річному ювілею та на 102-річчя, були відкриті у приміщеннях Харківського художнього та Зміївського краєзнавчого музеїв.

Народилась Олександра у 1911 році восьмою дитиною в сім'ї сільського священника. Село Протопопівка було невеликим, на заробіток батька жили бідно. Та найстрашніше почалось після революції. Довелось їй побачити батька Махна, стати свідком жахіття, коли нетверезий вершник із шашкою та криком: «Десять попов убив, десятого їду вбивати» шукав батька. Боротьба влади з церковниками поширювалась на всіх членів їхніх сімей. Їх називали лишен-

цями, (тобто позбавленими прав),перед ними зачинялись двері учбових закладів, установ. Після невдалої спроби поступити до Херсонського технікуму Олександрю всиновила родичка. Після всиновлення її прийняли до Лук'янівського сільгосптехнікуму, але через рік виключили, бо вирішили, що всиновлення було фіктивним. Пережила вона і страшний голод 1932 - 33 років.

І лише після заяви батька всіх народів, що діти не відповідають за дії батьків , гоніння для Олександри Дмитрівни нарешті скінчилися і вона (у 26 років) їде поступати до Харківського художнього училища і, попри конкурс 10-12 чоловік , зараховується. Щастя не має меж, вона вчиться, отримує підвищену стипендію і навіть починає писати вірші. Все ж на харчування підвищеної стипендії не вистачало. Отримувала вона 40 рублів, за них можна було раз на день купити тарілку борщу, добре, що хліб подавався безкоштовно. Почалися хвороби.



Автопортрет. 1982 г.

Останній дипломний рік навчання приніс нововведення – плата за навчання – 75 рублів. Допомогли батьки. Олександра пише дипломну картину «Сбор помидоров». Перша біда у дипломний рік - раптова смерть керівника групи Кривня Максима Васильовича. На заміну померлого керівника диплому приїхав з Києва Михайло Гордійович Дерегус. Диплом успішно захищено. І особливо запам'яталися слова мистецтвознавця Августа на захисті дипломної роботи. Він відмітив, що рано виявився профіль творчості дипломниці – лірик-пейзажист. Хоч Олександра вважала, що малюнок їй вдавався краще, ніж живопис, вона все життя прагнула бути на природі, дуже любила її. Дуже хотілось їй самотньо блукати природою, розмовляти з нею, а при написанні етюдів в голові і серці була одна поезія. Мимоволі губи виголошували поетичні рядки Пушкіна, Некрасова та інших.

Одразу після випускного вечора (41 рік) – почалася війна і нова хвиля випробувань на її долю. Від дипломної роботи лишилась лише фотографія та ескіз, бо у приміщенні інституту розташовують шпиталь і всі фонди виносяться на двір, де вони і гинуть під дощами. Саша намагається працювати медсестрою у рентген інституті і тільки після окупації міста німцями майже пішки дісталася Лубен, де жили батьки. Довго вона не могла позбутися страшних вражень від побачених балконів із повішеними людьми. Про свій «похід» із Харкова до Лубен Олександра написала картину « В годы Отечественной», яка знаходиться у музеї заводу ім. Малишева.

Після визволення Харкова Олександра приїхала для продовження навчання у Харківському художньому інституті, куди її зарахували без іспитів одразу на другий курс. Але нужда, голодування, тяжкий стан здоров'я змусили покинути навчання після третього курсу.

На той час ректором інституту був Беседін С.Ф. , композицію викладав Прохоров С.М., а малюнок – Кривень, Супонін, Світличний, Мироненко. Про цих викладачів Олександра Дмитрівна пронесла крізь все життя теплі спогади і вдячність . Саме ректор не дав їй довідку, з якою вона могла поїхати



. 1955

до рідних, бо відчував, що вона не повернеться на навчання. Ці відчуття вона занотувала у своїх щоденникових записах, що стали основою книги спогадів «Туман», яку рідні видали вже у 2014 році, після її смерті.

Ось її слова: « . Был Максим Васильевич удивительно простейшим, спокойным человеком, даже речь его было простая, краткая, деревенская. Он говорил как-то задушевно, детски-наивно, каждому слову придавал свою окраску, с добродушным смешком, шутками. И все ладонью потирал свою лысую голову. И веяло от всего этого добротой, каким был и сам. О себе рассказывал мало, но из его же рассказов узнали, что он был учеником Ильи Репина.

. А вот в стенах института появилась новая личность. Всегда элегантно и очень аккуратно одет, в галифе с кожаной подшивкой и крагах. Был он среднего роста, седой, гладко причесанный. Да ведь это был известнейший баталист, рисовавший изумительно лошадей в невероятнейших ракурсах, академик Самокиш.

. Семен Маркович вызывал к себе уважение. Его выступления на собраниях носили характер отцовства: высказав деловую часть, он незаметно переходил к обычному задушевному разговору, рассказу»....

Як згадує Олександра Дмитрівна у своїй книзі «Туман» - Мое притяження к рисованию началось с еще очень раннего детства – едва начала запоминать, кто-то из семьи сунул мне в руку огрызок красной карандаша. Его-то я носила весь день в кулачке, а на ночь заматывала в тряпочку и прятала. Потом появился зеленый огрызок. Оба таили в себе много неизвестного и очень интересного волшебства – стоит прикоснуться только к бумаге. На маленьком кусочке бумаги размером со спичечную коробку я прикоснулась ими. Этот цветной след карандашей так меня очаровал, что я замерла и не могла оторвать глаз. Потом у меня получился красный цветочек с зелеными листиками. Это совсем меня приковало, и я впервые испытала чувство какого-то таинственного открытия, известного только мне одной. Поэтому я как святыню прижимала этот листик, чтобы никто не увидел. Мое увлечение заметила мама. Она стала меня направлять. Вот, бывало, идем куда – по воду или стирать к речке – она и говорит мне: «А ты запоминай это, смотри как красиво вокруг, а придешь – нарисуешь». И она покупала мне – то тетрадочку, то картонки достанет, краски акварельные, и вот я пробовала, мазала.

Кажуть, що талант у людини або є, або його немає. Навчання малюванню починалось у сільській школі на оцінки «отлично» і «весьма». З дитинства вона відчувала всім своїм іством потяг до живопису. І дякувати богові, що це прагнення не згасло: все життя вона намагалася стати художником і стала ним.

Багато років їй довелося прожити у Таранівському та Коропівському лісництвах, на берегах Сіверського Дінця. І саме цей період – найбільш плідний у її долі. Не можна без захоплення дивитися на її картини. Вони кличуть до себе, грають яскравими фарбами великої любові художниці до рідного краю, до його багатой природи. За свій талант вона заслужила всенародне визнання.

МАЛОВІДОМІ ТВОРИ ЙОСИПА БОКШАЯ З ФОНДІВ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

Йосип Бокшай один з найбільш видатних творців і педагогів Закарпаття. Відомим художник став в основному пейзажним живописом, але також він виконував натюрморти, писав портрети громадських діячів, займався церковним малярством.

Великим досягненням Йосипа Бокшая та його друга – художника Адальберта Ерделі, було виховання молодого покоління закарпатських мистців. У 1927 році їм вдалося організувати в Ужгороді школу малювання, яка з часом стала самобутнім явищем у вітчизняному мистецтві. Таким чином, у 20-30-х роках ХХ століття в Закарпатті сформувалась ціла плеяда талановитих художників – Андрій Коцка, Золтан Шолтес, Василь Габа, Антон Кашшай та інші. З 1946 по 1951 рік Йосип Йосипович викладав Ужгородському державному художньо-прикладному училищі. А в 1951 році Йосипа Бокшая запрошують до новоствореного інституту прикладного та декоративного мистецтва у Львові, де він працював до 1957 року.

Йосипу Бокшаю через оптимізм, емоційний, соковитий живопис, вдалося увіковічнити образ Карпат – землю старовинних пам'яток архітектури і

ткацтва, багатих народних традицій, – край живописних гірських вершин і дзвінких струмків. В пейзажних творах Йосипа Бокшая – «Верховина» (1948), «Рання весна» (1951), «Село Ракіти» (1950-і рр.) з фондів Харківського художнього музею простежується висока художня майстерність. Композиції робіт лаконічні, простір розробляється світлоносними кольорами, пластикою живописної фактури, романтично-ліричним осягненням природи. Перевагою живопису Бокшая являється вишуканість графічних утворень, тонке звучання колориту, світлоносність, пов'язані з обізнаністю з живопису в умовах пленеру. При етюдних якостях творів, перед нами завершені пейзажі-картини. Мистцю вдалося розкрити змістовність зображених мотивів.



... 1985.

«Рання весна» Йосипа Бокшая являється перлиною харківської збірки (Іл.1). Стриманий теплий колорит, динамічність побудови композиції, вишуканість і розміркований добір образотворчих засобів ставить цю пам'ятку у ряд найкращих взірців пейзажного жанру ХХ століття. М'яке вечірнє світло узагальнює просторові складові твору. Теплий колорит підсилює духовність й емоційність зображеного куточку Карпат. Хатинка на березі невеликого швидкого струмка, романтичний силует дівчини в українському вбранні, живописні гірські пагорби передані мистцем лаконічно і стримано. Бокшай майстер узгодженості деталей і цілого. Кожна дрібниця картини збагачує картинний простір і не заважає сприйняттю цілого. Хочеться годинами розглядати картину і розкривати задумку майстра, знайти такий закуток ідеального місця, в якому відчуваєш затишок і надію на відродження «весни» життя.

Одночасно, в роботах Бокшая, простежується стійкий зв'язок з пейзажем кінця ХІХ – ХХ століття, а саме, з прийомами імпресіоністичного письма, ефектами колористичного настрою. При цьому в його творах не втрачається міцна реалістична основа виконання при декоративній ефектності. Характер трактування, як показав аналіз робіт з фонду Харківського художнього музею, залежав від сюжету пейзажу. Так, пейзаж «Село Ракіти» (Іл.3) має більш камерний характер. У творі зафіксований певний закуток славетного Закарпаття. Судячи, з назви, художник бажав увічнити дерев'яні хатинки, жваво розміщені на гірських пагорбах Карпат. Стилістика виконання усієї композиції і формально-пластичні ознаки спиралася на натурні враження,

1.

. 1951.

90,5 110.

737-



2.

. 1948.

92 116.

691-



але, очевидно, що пейзаж виконувався в майстерні на матеріалі плерерних етюдів. Ескізи і замальовки з натури завжди займають основне місце в творчості художників як сильний засіб в досягненні змістовного навантаження майбутнього твору. Таким чином, в певних реальних мотивах, мистцю вдається втілити не тільки епічний образ природи рідного краю, а і спорідненість стану природи з настроєм мистця. Основною рисою справжнього мистця являється вміння відчуття гармонії Всесвіту перевести у реальний простір зображення.

У пейзажних творах Бокшая можна помітити певний незмінний арсенал художніх засобів і символічних зображень. Художник майже завжди вносить у пейзаж поодинокі фігури людини. У пейзажі з дерев'яною церквою – це дівчинка, що немов позує мистцю на тлі старовинної української пам'ятки



3.

75 87.

1124-

(Пл. 3). У «Село Ракіти» - це літня жінка, що в насичено кольоровому вбранні йде понад огорожею своєї домівки. Цей образ підкреслює старовинність зображених хатинок, історичну складову в зображення. Він підказує глядачу, що перед нами мотив вже минулих часів. Хатинки теж написані майже з документальною досконалістю. Місцями простежується контурний рисунок підмалювка, що доводить не натурний тип зображення, а розмірковану побудову пейзажу.

Проведена розвідка дозволила оцінити пейзажі Йосипа Бокшя з фонду Харківського художнього музею. Його значення полягало в збереженні і розвитку попередніх досягнень вітчизняної пейзажної школи і закріплені у блискучій професійній школі Закарпаття.

ДОСВІД ФІКСАЦІЇ, ВИВЧЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ ПАМ'ЯТОК СИНАГОГАЛЬНОГО МАЛЯРСТВА НА ТЕРЕНАХ РУМУНІЇ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТ.)

Наслідки Голокосту та змінений геополітичний ландшафт у післявоєнній Європі закрити або суттєво обмежив для європейського єврейства можливість повноцінної реконструкції довоєнного життя громади, відродження зовнішніх форм богослужіння, зокрема розвитку старої традиції розписів синагог. Найбільш актуальним завданням стало збереження і реставрація релігійних об'єктів громади для подальшого життя в нових реаліях. У всій Східній Європі синагоги з розписами збереглися переважно в Польщі, Румунії, Україні, Угорщині та Чехії, причому здебільшого розписи мали значні втрати. Оцінка цієї спадщини за кількісними ознаками, станом збереження та включенням реставрованих артефактів до сучасного

життєдіяльного простору дозволяє аналізувати досвід кожної країни, який так чи інакше був пов'язаний з низкою загальних факторів, які сприяли або перешкоджували збереженню єврейської спадщини в цілому і пам'яток синагогального стінопису зокрема, а саме:

- ставлення держави до єврейських пам'яток, як частини національного надбання та мультикультурного простору;
- градус громадської думки та резонансу (нейтральний, антисемітський, філосемітський) щодо єврейської присутності, ступінь та характер підтримки єврейського відродження;
- наявність активного єврейського життя в місцях зосередження пам'яток;
- консолідація єврейської громади в питанні збереження цих пам'яток;
- взаємодія з міжнародними фондами та програмами.

Такий аналіз показує велику різницю досвід збереження артефактів цієї мистецької традиції, зокрема, в трьох найбільших країнах, де зосередилися ці пам'ятки: в Румунії, Польщі та Україні. Саме в Румунії, яка є єдиною східноєвропейською країною, де в пост-нацистський період єврейське життя не було знищено, збереглося кілька десятків синагог з розписами, які практично не постраждали у ХХ ст. Незважаючи на комуністичний пресинг, антисемітську та антисіоністську політику, а також заборону майже всіх незалежних єврейських організацій, становище румунських євреїв було кращим, ніж в СРСР та інших країнах радянського блоку. Релігійне життя тривало, громади функціонували під орудою Федерації єврейських громад Румунії, представник якої на правах голови етнічної громади входив до парламенту Румунії і міг лобювати інтереси всієї громади. ФЄГР відповідала за збереження синагог та кладовищ. Визначальну роль в цьому зіграв головний рабин Румунії Давид Мозес Розен (1912-1994), юрист, депутат Великого національного зібрання, а пізніше парламенту Румунії, який за часів керівництва єврейською громадою (1948-1994) провів її через два жорстких комуністичних режими. Це створило сприятливі умови для підтримки синагог та їх реставрації, але тільки там, де вони залишалися центрами єврейського життя. У 1960 р. в Румунії нараховувалося понад півтори сотні громад, що містили понад 800 синагог і молитовень, однак до середини 1970-х рр. кількість діючих синагог скоротилося до 150 будівель. Здебільшого розписані синагоги були зосереджені на сході країни, в історичному регіоні Молдови, і про них також турбувалася ФЄГР. Завдяки цьому, більшість цих синагог збереглася й дотепер, незважаючи на зменшення румунських євреїв внаслідок їхньої масової репатріації до Ізраїлю, яку не стримувала влада, а також високих темпів асиміляції. Все це не сприяло зведенню нових синагог та поживленню старою традиції розписів.

Моніторинг відомих пам'яток синагогального малярства на теренах сучасної Румунії (дані електронного Каталогу настінного живопису синагог, створеного Центром єврейського мистецтва (ЦЕМ) Єрусалимського університету в 2016 р.), свідчить приблизно про 30 синагог із зразками стінопису першої половини ХХ ст., які збереглися в максимальній повноті. Стільки ж втрачених пам'яток відомо з фотоархіву ізраїльського дослідника Зусі Ефрона (1911-2002), який був зроблений наприкінці 1960-х – початку 1970-х рр. під час його подорожувальних до Румунії. Зіставляючи ці матеріали видно, що в таких великих румунських центрах, як Ясси в той час існувало

близько п'ятнадцяти синагог з повним ансамблем розписів, які відповідали регіональному іконографічному канону з деякими варіаціями. Серед майстрів, які задавали тон у місцевій традиції, слід відзначити Авраама Менделя Грюнберга, який у 1920-і рр. розписував синагоги по всій країні, а саме: в Бухушах, Романе, Бакеу, Херлоу, Пятра-Нямц і Яссах. Сьогодні відомо не менше семи синагог його авторства, з яких збереглася велика частина. По дві-три розписані синагоги дійшли в оригінальних артефактах або світлинах з міст Ботошани, Роман, Стефанешти, Пятра-Нямц та ін.

Доповненням до цієї бази може бути он-лайн архів європейського центру єврейської історичної пам'яті Сентропа, що був ініційований його директором Едвардом Сероттою. Серед численних праць з документування історичної спадщини європейських євреїв, зокрема, румунських, Центр здійснив проєкт опису та фотофіксації (Даніель Груенфельд) півтора десятка збережених синагог Румунії в 2016 р.

На межі 1990-х – 2000-х рр. багато уваги вивченню та документуванню синагогальних розписів в Румунії приділяв ЦСМ (д-р Борис Хаймович), але ця галузь вийшла на новий рівень завдяки гранту д-ра Іллі Родова (Університет Бар-Лан, Ізраїль) з досліджень розписів синагог у румунській Молдові XIX – XX ст. за підтримки Наукового фонду Ізраїлю (2008-2012) Це сприяло низці наукових публікацій, які продемонстрували особливе місце румунських синагог у розвитку всієї східноєвропейської традиції синагогальних розписів.

Через ті обставини, що румунські синагоги залишалися не просто будівлями, а центрами єврейського життя, їх реставрували тільки при необхідності. Так, у 1950-і – 1980-і рр. поновлялися або переписувалися синагогальні розписи в ході ремонтів у Великій синагозі в Ботошанах, Синагозі кравців у Тигру-Нямц, клойзі рабі Іцхака Фрідмана (нащадка Ружинського-Садгірської династії цадиків) у Бухушах та ін. Ця тенденція продовжується і сьогодні. Починаючи з 1997 р. важливу роль в реституції, захисту, збереженні та управлінні єврейської власністю, зокрема синагогами, став грати The Caritatea Foundation, створений ФЄГР за підтримки Всесвітньої єврейської реституційної організації. Починаючи з 2014 р., було реставровано кілька синагог: в Галаці (Синагога ремісників, 2014), в місці Дорхой (Велика синагога, 2016). Дві синагоги в Медіаші та Яссах (Велика синагога, найстаріша синагога в Румунії) нині перебувають в активній стадії реставрації, яка підтримана Світовим фондом пам'яток у співпраці з ФЄГР. Багато синагог з розписами й досі потребують реставрації, а саме: Ідіше Шул (Синагога на Новому ринку) у Ботошанах, Велика синагога у Ватра-Дорней, синагога у Римніну-Серат тощо.

Ситуацію зі збереженням синагогальних розписів у Румунії можна вважати відносно благополучною з точки зору загальної оцінки того, що збереглося. Позитивний вплив більшості з перерахованих вище факторів сприяв такому стану, хоча в останні десятиліття посилилася тенденція скорочення чисельності єврейського населення і небезпека зникнення громад. На відміну від Польщі, де за відсутності євреїв, будівлі колишніх синагог (у т.ч. зі збереженими розписами) стали частиною не тільки єврейського, а й загальноміського мультикультурного музейного ландшафту, в Румунії старі синагоги переважно підтримують саме громади. З урахуванням їх

повільного зникнення актуалізується завдання управління цими об'єктами, в т.ч. реставрацією і музеєфікацією синагогальних розписів вищевказаними єврейськими фондами. Це є складовою перспективної стратегії, яка повинна бути орієнтована – через польський досвід – на подальше перетворення цих об'єктів у багатопрофільні культурні центри задля задіяння у повсякденному міському житті та туристичній інфраструктурі. Така стратегія надасть цим пам'яткам друге життя та зможе захистити їх від зникнення.

ПАРАДИГМА НАВЧАННЯ: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

In the article the search of the integrated going is offered near the decision of active methods of studies. Paul of conceptual search of realization of this problem is research of the American scientists of Robert . . . r and John . . . g.

Вже давно не викликає сумніву той факт, що традиційний підхід до викладання будь-якої гуманітарної дисципліни, що спирається лише на трансляцію певну суму знання, не можна назвати продуктивним. Неефективність традиційних методів викладання визначається рядом причин і, в першу чергу, насиченістю інформаційного поля, а також тим, що світ стає візуальним. Зміна парадигми навчання у вищій школі - нагальна задача сьогодення. На шляху формування цієї нової парадигми виникає маса питань і проблем.

Мета статті: пошук інтегрованого підходу в ключі активних методів навчання, а саме: візуалізації досліджуваного матеріалу; діалогу як основної освітньої ланки; і в цілому – парадигми навчання.

Як відомо, існує дві позиції щодо процесу освіти. Згідно з першою викладач жорстко детермінує навчальний процес, спрямовуючи його в задане русло, а студент цілком і повністю підкоряється вимогам викладача. Така позиція характерна для традиційного підходу, або як його ще називають - авторитарного. Однак такий підхід не можна назвати продуктивним. Інша позиція полягає в гуманістичному підході до процесу освіти. Такий підхід полягає в розвитку здібностей, індивідуальності кожного учня, в стимулюванні його особистої ініціативи і творчої активності. Роль викладача в даному випадку полягає не в тому, щоб управляти, регламентувати, а в тому, щоб стати партнером, порадником. Ідея такого співробітництва полягає в тому, що сам студент без будь-якого зовнішнього примусу зацікавлений в процесі і вчиться в силу усвідомленої ним мети. У статті американських дослідників Роберта Б. Бара і Джона Тага «Від викладання до навчання - нова парадигма вищої освіти» протиставляються дві парадигми вищої освіти - «парадигма учнівства» і «парадигма навчання».[1.] У «парадигмі учнівства» процеси викладання та навчання визначаються правилом, яке свідчить, що час є постійним, а освіта змінюється. Існує розклад занять і студент зобов'язаний

чітко його виконувати. Вуз ставить перед собою мету: передача знання від викладача до студента. Розробляються навчальні програми, курси, а викладач намагається підтримати свій рівень знань за рахунок поінформованості про відкриття у відповідній галузі знання. Головне завдання «парадигми учнівства», на думку авторів, - пропонувати і розробляти навчальні курси. У запропонованій авторами «парадигмі навчання» розклад занять, структура курсів і лекцій стає обов'язковою. «Парадигма навчання» ні у кого не вимагає відповіді на питання, як організувати навчальну середу. Семестри, лекції та лабораторні заняття стають більш факультативними, ніж обов'язковими структурами як необхідними видами діяльності. Головним критерієм рівня підготовки студентів, проходження ними етапів навчання з курсу на курс стає, на думку авторів статті, система оцінки та інформації. У таблиці наведено освітні парадигми, запропоновані американськими вченими.

Місія і цілі освіти

Навчати	Створювати навчальну ситуацію
Транслювати знання від викладача до студента	Домагатися, щоб студент відкривав і конструював знання самотужки
Пропонувати програми і курси	Створювати потужне навчальне середовище
Покращувати якість викладання	Покращувати якість навчання
Отримувати доступ до широких студентських мас	Сприяти різним групам студентів досягненні успіху

Із зіставлення цілей однієї й іншої моделей освіти доходимо висновку, що «парадигма навчання» виглядає більш привабливо. Але на даному етапі існування вищої школи в нашій країні навряд чи можна було б повністю перейти до «парадигми навчання». Відомо падіння рівня освіти в середній школі. Ставши студентами, колишні учні середньої школи слабо володіють навичками самостійної роботи. До того ж різкий перехід від навчання в школі, організованого розкладом уроків, до вільної, не обмеженої чіткими часовими рамками роботи на молодших курсах, може спричинити серйозні наслідки. Однак відмовлятися від деяких інновацій в рамках «парадигми навчання» все ж не слід. До активних методів навчання можливо включити візуалізацію досліджуваного матеріалу і діалог як стимулятор пізнавальної активності студента. М.М.Бахтин, розмірковуючи з приводу методології гуманітарних наук, писав: «Гуманітарні науки – науки про дух. Суб'єкт як такий не може сприйматися і вивчатися як річ, бо як суб'єкт він не може, залишаючись суб'єктом, стати нічим. Отже, пізнання його може бути тільки діалогічне» [2. 363]. Дійсно, діалог стимулює пізнавальну діяльність студента. Більш того, діалог передбачає рівноправне партнерство викладача і студента, де студент може мати свою суверенну точку зору. Мета – активне залучення студента до навчального процесу через зацікавленість, через мотивацію. Форми такого спілкування можуть бути найрізноманітнішими: і лекція, що не перетворена

на суцільний монолог викладача, і семінарські заняття, на яких зачіпаються гострі проблеми, що представляють для студентів безсумнівний інтерес тощо. З кожним роком наше сприйняття все більш і більш навантажується візуальними образами. Кажуть про загальні тенденції візуалізації мислення людини ХХІ століття і про нову візуальну культуру. Отже виникає інтерес до інтерпретації зорових образів, що належать до художньої культури, зокрема, живопису, художньої фотографії. Польський соціолог П.Штомка стверджує: «Для пізнання соціального життя потік зорових образів може дати не менше, ніж потік слів, висловлювань і суджень» [З. 196-197]. Свою позицію П Штомка пояснює тим, що роль образів у нашому повсякденному житті стає все значніше. На початку ХХІ століття виросло покоління, яке характеризується менталітетом, основою якого є фрагментарне сприйняття інформації, її візуалізація.

Висновок. В наш час, коли постійно збільшується щільність і інтенсивність інформації, змінюються форми її подачі, необхідно поступово переходити до «парадигми навчання», використовуючи на початкових етапах активні методи навчання. До таких методів слід віднести: активізацію мислення студентів протягом всього процесу навчання, високий рівень залучення їх до навчального процесу, підвищення мотивації до навчання, діалогічність і візуалізацію як основний спосіб подачі матеріалу, що вивчається.

1. Роберт Б. Бар. Джон Таг. От обучения к учению – новая парадигма высшего образования. //В сб. Университетское образование: от эффективного преподавания к эффективному учению. Сборник рефератов статей по дидактике высшей школы/ Белорусский государственный университет. Центр проблем высшего образования. – Минск, 2001. с. 13-25
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424с.
3. Петр Штомпка. Визуальная социология. Фотография как метод исследования: учебник/ пер. с польск. – М.: Логос, 2007 – 168 с.

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ АРТТЕКСТИЛЬ У ЛЬВІВСЬКОМУ ПАЛАЦІ МИСТЕЦТВ

Сучасний етап розвитку мистецтвознавства позначений глибоким розумінням широкого кола явищ і проблем українського декоративно-ужиткового мистецтва, невіддільною складовою якого є художній текстиль.

Сучасний вітчизняний арттекстиль посідає особливе місце у контексті пластичних мистецтв, він є динамічним та перебуває у стані постійних експериментальних пошуків. На мову й стиль професійного текстилю впливали як традиції та національні художні джерела, так і новітні течії західноєвропейського мистецтва. Його історія насичена яскравими періодами, мистецькими школами та знаковими персоналіями, якими пишається сьогодні Україна. Принципового наукового значення й особливої актуальності набуває вивчення, аналіз і систематизація візуального матеріалу з метою виявлення композиційних, технологічних та сюжетно-тематичних якісних характеристик арттекстилю на сучасному етапі.

Власне, уявлення про можливість сучасного авторського текстилю розширюють спеціалізовані текстильні виставки, котрі допомагають мистецт-

вознавцям та художникам простежити якими шляхами він розвивається та з'ясувати які творчі завдання вирішують митці.

З метою популяризації цього унікального виду декоративного мистецтва Львівський Палац мистецтв впродовж тривалого часу підтримує ініціативу реалізації мистецьких проєктів, пов'язаних із діяльністю українських професійних митців, що працюють у художньому текстилі.

Інформацію про виставкові текстильні проєкти у ЛПМ та аналіз провідних тенденцій текстильного мистецтва знаходимо в чисельних каталогах виставок, вступних, наукових статтях, а також різноманітних рецензіях і дописах мистецтвознавців, зокрема, О. Луковської, О. Цимбалюк, Т. Печенюк, Т. Кари-Васильєвої, З. Чегусової та багатьох інших.

Важливим аспектом еволюції українського професійного текстилю початку ХХІ ст. є його розвиток у загальноєвропейському контексті. Можна стверджувати, що український арттекстиль є органічною частиною художнього процесу Європи.

Сьогодні, визнаючи певну тотожність художніх явищ, повертаючи українську культуру в загальноєвропейський контекст, ми одночасно відкриваємо особливості національного процесу розвитку вітчизняного мистецтва, втім, текстилю. Важливим є те, що творчість українських професійних майстрів органічно вписується у пошуки нових пластичних ідей передовими художниками світового текстильного мистецтва другої половини ХХ – ХХІ ст.

В сучасних умовах адаптації та трансформації мистецьких течій та явищ

, що експериментальний текстиль починає трактуватися як сфера дизайну. У ЛПМ дизайнерські текстильні досягнення можемо побачити, зокрема, на виставці «Текстилізм», котра свій початок бере від бієнале «Текстильний шал» та проводиться щорічно, а також на експериментальній виставці «Текстильні інспірації», що відбулася цього року.

Обидві виставки вирізняються нетрадиційними підходами до використання матеріалів, технік виконання та новаторським образотворенням. Вони є своєрідним стимулом мистецького пошуку й експерименту та демонструють багату художньо-стильову палітру сучасного авторського текстилю.

Розвиток експериментальних тенденцій при створенні художніх творів відбувається під впливом багатьох чинників: основою залишаються народні традиції, важливу роль відіграють також інноваційні мистецькі процеси, естетичні вимоги часу тощо. В експозиціях бачимо різноманіття структурних та фактурних композицій, а також текстильних об'єктів. Для втілення художньо-образного задуму засобом мистецької інтерпретації для авторів може бути будь-який матеріал: волокно, скло, дріт, дерево, метал, пір'я, рослини, целофан, ляне волокно, папір, побутові предмети тощо.

В результаті використання нетрадиційних матеріалів і застосування авторських технік постають оригінальні мистецькі твори. Текстильне мистецтво що раз більше привертає увагу звертанням до інших видів мистецтва, твори часто будуються за законами скульптури, інсталяції.

Отже, на основі аналізу виставок текстильного мистецтва та на підставі вивчення авторських творів розкриваються особливості змін у такому виді

декоративного мистецтва як арттекстиль. Зауважено, що характерними рисами сучасного українського текстилю є експериментальний пошук, акцент на рельєфних фактурах, виконанні об'ємних композицій, використанні синтетичних матеріалів поряд із традиційними текстильними. Загалом художник є властива різноманітність засобів образно-пластичного виразу.

1. Кара-Васильєва Т. Сучасне декоративне мистецтво України – нова парадигма // Наукова збірка “Міст”. – К.: ВХ Студіо, 2003. – С. 69-78.
2. Луковська О. Художнє ткацтво Львова др. пол. ХХ ст. – Київ: Майстер книг, 2017. – 155 с.
3. Печенюк Т. Шаліли, шаліємо, чи будемо шаліти далі? / Т. Печенюк // Студії мистецтвознавчі. — К.: ІМФЕ НАНУ, 2009. – № 1(25). – С. 100-106.
4. Текстильні інспірації. Каталог виставки. – Львів: ЛПМ, 2018. – 36 с.
5. Текстильний шал. Каталог виставки. – Львів: ЛПМ, 2001. – 16 с.
6. Текстильний шал. Каталог виставки. – Львів: ЛПМ, 2004. – 12 с.
7. Хронологічний довідник ЛПМ. – Львів: ЛПМ, 2001. – 40 с.

« »,

КИТАЙСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧОСТІ БАЙ ЮПІНГА

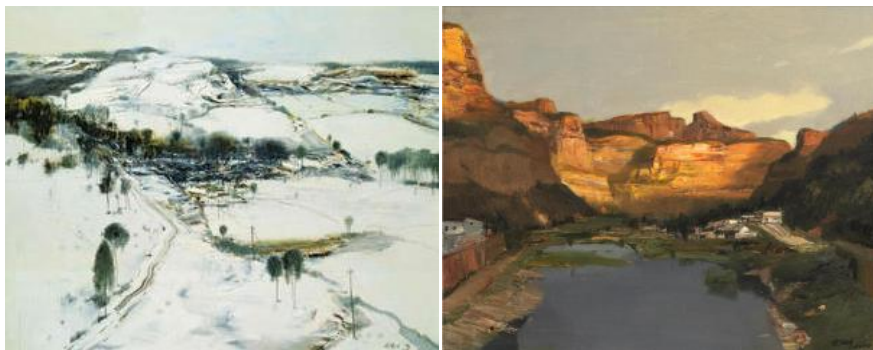
Пейзажний живопис Китаю має багатовікову історію. Один з видатних сучасних пейзажистів Китаю, прихильник поєднання в творчості східних і західних тенденцій – Бай Юпінг (1960), отримав світове визнання.

Майстер здобув художню освіту на відділенні образотворчого мистецтва Центральної академії образотворчих мистецтв Китаю у 1988 році. Ще студентом розпочав виставкову діяльність. Його пейзажні твори отримали чимало нагород і відзнак. У 2017 році роботи художника були представлені в Кунстфорумі у Відні. Сама назва виставки «Поза часом» знаменує філософський підтекст етнічної художньої специфіки китайського пейзажу.

Здебільшого, Бай Юпінг полюбає зображувати горні ландшафти, продовжуючи жанр китайського живопису «шан-шуй» («гори і води). Гори і води уособлюють полярні сили ян і їнь, які тлумачаться в китайській філософії як основні космічні сили, першопричини мінливості природи. Пейзаж – це зображення частини неосяжного світу, грандіозного космосу, в якому людина протистоїть величі і незбагненності простору і часу, тому для китайського художника і глядача він наповнений екзистенційним сенсом.

Пейзажі Баю Юпінга розкривають неосяжність всесвіту, шлях та місце людини в його просторах. Естетичні принципи його творчості, перш за все, у втіленні ідеї єдності людини і природи, а також ідентичності гармонії і краси. Таким чином, традиція, що передається майстром, містить певний позачасовий характер, що не пов'язаний з природним відтворенням певної місцевості, а, перш за все, а передає настрої та атмосферу ландшафту. Найчастіше майстер використовує високу лінію горизонту репрезентуючи мальовничі краєвиди з висоти пташиного польоту.

В роботах художника відчувається емоційно-ліричне осягнення природи, вміння побачити поетичність у випадковому або незначному явищі. Для реалізації поставлених перед собою завдань, художник використовує в



1. 2013. , 80x100. 2. 2009. , 120 100.

залежності від задуму картини, різні творчі методи. Неоімпресіоністичні ремінісценції відчуваються в його роботі «Світанок над Тайханом» (Іл. 1). Обмеженістю колористичного вирішення, графічністю виділяється інша робота майстра – «Подих зимового дня» (Іл. 2). Відчуття сильного морозу майстер передає великими білими площинами снігу, світлоносність яких підкреслюються тоненькими силуетами дерев та хвилястими стежинками, що немов замерли у цій сніговій тиші. Таким чином, можна сказати, що головною особливістю творчості художника є невпинний пошук нових живописних прийомів і концепцій в реалістичному живопису.

РОЛЬ ДЕТАЛІ НАЦІОНАЛЬНОГО ВБРАННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ПОРТРЕТНОМУ ЖИВОПИСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ — ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

Українське вбрання є своєрідним національним символом свого народу. А відтворене в художніх творах воно наповнює їх непоаиторним українським колоритом. Цінним джерелом знань виступають і окремі деталі в картинах, де це вбрання зображується. Вони нерідко відіграють особливо важливу роль і тоді, коли йдеться про іконографію, допомагаючи розкрити сюжет твору, або при атрибуції, коли необхідно визначити автора. Деталь обов'язково передує будь-якій історичній інтерпретації і нерідко є ключовим інструментом для дослідника.

Аналізуючи мотив українського костюма в українському живописі кінця ХІХ — початку ХХ ст., ми розглянули роль деталі національного вбрання в композиційному, сюжетному й образному рішенні картини. Нами були зроблені наступні висновки:

1. Деталі українського костюма допомагають художнику відтворити портретованого. Так, у жіночому вбранні, традиційно підкреслюються ознаки, які засвідчують належність людини до певного покоління. Найбільше уваги в одязі завжди приділялося дівчатам та молодим жінкам. Сорочки, прикрашені вишуканою вишивкою, зшиті з найтоншо-

го полотна; приталені керсетки підкреслювали красу фігури і були розшиті аплікаціями та нашивками; різноманітні прикраси, вінки — все це робило дівчину чи молодицю ще привабливішою. (М. Пимоненко «Молодиця», «Дівчина»; І. Дряпаченко «Параска в святковий день»). Костюм української заміжньої жінки відрізнявся від дівочого менш яскравим кольором та декором. Силует одягу вже не так привабливо підкреслював фігуру. Одяг жінок похилого віку відповідав традиційній моралі, яка потребувала від них бути сором'язливими, не вирізнятись. Його характеризує майже повна відсутність яскравих кольорів та прикрас. (О. Рокачевський «Портрет літньої жінки», О. Кульчицька «Бабуся», М. Пимоненко «Сліпа стара жінка»). Ці особливості в одязі молоді та жінки похилого віку простежується в картинах Ф. Кричевського («Три покоління»), О. Мурашка («Селянська родина»).

Вікова градація чоловічого костюму була не такою виразною, проте також мала свою систему відповідних деталей. Вік чоловіка підкреслювався шапкою, вусами, бородою. У літніх чоловіків кольори костюму були менш яскравими, ніж у молодих, змінювались окремі елементи. Наприклад, в картині «Дід» Ф. Красицький підкреслив вік дідуся його паличкою.

В Україні традиційно дитячий одяг не відрізнявся фасоном від дорослого. До того ж, він не поділявся на хлопчачий та дівчачий. Характерна деталь, яка підкреслює дитячий образ в картинах — це дуже довгі рукава на верхньому одязі, який вони часто доношували за кимось із старших (І. Соколов «Дві сільські дівчини», І. Северин «Школяр Василь»).

2. За допомогою деталей костюму художник позначає портретованого. Найбільш характерними деталями-символами були жіночі головні убори і зачіски. До заміжжя дівчата ходили з непокритою головою, заплітаючи волосся в одну, дві або декілька дрібних кіс. Під час весілля косу розплітали, а іноді відрізали. Після весілля жінка ховала волосся під головний убір. Для заміжньої жінки ходити з непокритою головою вважалося тяжким гріхом. (Ф. Кричевський «Дівчина з косами», П. Холодний «Портрет дівчини», В. Яроцький «Хеленка у вікна»).

3. Необхідно відзначити, що український костюм, не маючи єдиного загальнонаціонального варіанту, існував як низка регіональних комплексів та їх локальних варіантів. Отже, завдяки декоративно-художнім деталям костюму, способам носіння або конструкції, художники розкривали

• Передача відмінностей в композиції ансамблю костюма, специфічні особливості окремих елементів одягу жителів різних районів — все це допомагало авторам розкрити сюжет, правдиво відтворювати життя свого народу (картини О. Кульчицької «Гуцулка», О. Новаківського «Дзвінка», П. Стахевича «Гуцулка»).

4. Завдяки ретельному вивченню культури запорізького козацтва, його костюму, як одного з особливо важливих елементів культури. Такі художники, як С. Васильківський, І. Репін, А. Манастирський, І. Северин написали низку історичних портретів. Полотна, створені в історичному жанрі, не мали б своєї правдивої сили без достовірності національних костюмів. Отже, деталі костюму допомагають відтворити персонажу. Підтвердженням цієї думки може бути серія історичних портретів роботи С. Васильківського, до якої входило двадцять сім творів: портрети Б. Хмельницького, М. Пушкаря, П. Могили, В. Кочубея, Г. Сковороди та інших. Образи

відзначаються знанням історичних деталей костюму, зброї, різних атрибутів. Інший приклад — автопортрет митця М. Струнникова в образі козака під назвою «Запорожець». На полотні зображений чоловік з голим торсом і тільки декілька деталей безпомилково дають зрозуміти, що він козак: зачіска — хвацько закручений за вухо оселедець, довгі вуса, сережка і люлька. Також Струнников написав портрет силача І. Піддубного у вигляді запорізького козака. У цій картині він знову використав лише кілька деталей одягу — шаровари, пояс, чоботи, а на голові — оселедець, та довгі вуса. І цього було достатньо, щоб легко було впізнати нащадка козацького роду.

Образ української дівчини післяреволюційного часу стає впізнаваним на картинах художників не лише завдяки деталям українського вбрання, а і червоній хустці на голові, що на той час ставали ознаками жінки з народу, яка стала представницею робітничого класу (С. Прохоров «Українська дівчина», Л. Крамаренко «Портрет робітниці»).

5. Аналіз мотиву національного костюму в українському живописі уможливив ще один висновок стосовно ролі деталей костюму в картині — вони допомагають визначити

Так, на парадному портреті Івана Мазепи, написаному С. Васильківським, гетьман зображений на повний зріст, в парчевому, розшитому золотими нитками жупані, поверх якого одягнена синя накидка-бурка, підбита хутром куниці із золотою застібкою. На ногах — червоні сап'янові чоботи, на голові смушкова шапка зі шликом, на шії — важкий золотий ланцюг, скоріше за все, з орденем Андрія Первозваного, кавалером якого Мазепа став 1700 року. І. Курилас також написав портрет Івана Мазепи. Бачимо, що обидва митці приділяли чималу увагу до зображення деталей костюму гетьмана. І це зрозуміло, оскільки в історичний період, коли він жив, статус, багатство високопоставленого вельможі визначалося ансамблем його наряду і атрибутами влади.

Прикладом того, як деталь костюму допомагає розкрити моделі, може бути ескіз до картини М. Кузнецова «На заробітки», на якому дірки на штанях хлопця є свідченням його бідності.

Таким чином, чимало українських митців другої половини ХІХ — першої третини ХХ ст. важливе місце у своїх картинах, головним чином у портретному жанрі, відводили зображенню національного костюму та його деталям, яким надавали важливу роль в характеристиці образу та повнішому розкритті змісту твору.

ВПЛИВ ІКОНОПИСНОЇ ТРАДИЦІЇ ТА ТВОРЧОСТІ ДЖОТТО НА МИСТЕЦТВО В. ГОНТАРОВА

У 2000 р. Віктор Гонтаров, даючи інтерв'ю газеті «День» (1), зізнався, що в період свого становлення, навчаючись у 1967–1972 рр. в Ленінградському художньо-промисловому училищі (нині імені його засновника О. Штігліца) відчував чималий інтерес до монументального мистецтва Стародавнього Єгипту, Візантії, раннього італійського Відродження. Розпочинався відхід від пріоритету принципів Високого Відродження, як однієї з особливостей

академічної естетики, серед нової генерації майбутніх майстрів монументального мистецтва.

На кафедрі монументально-декоративного розпису тодішнього Мухінського училища система навчання була підпорядкована новим завданням, поставленим добою перед цією сферою художньої творчості. Відбулися суттєві зміни у викладанні рисунка, композиції, роботи в матеріалі, що мали утворити міцну основу подальшої творчості майбутніх майстрів (2, 16). Загальна кількість випускників-мухінців була нечисленною: відбирали найздібніших. Серед них був і Віктор Гонтаров.

Дипломними роботами студентів були розписи громадських приміщень: кіноконцертних залів, театрів, культурних центрів, готелів, будинків відпочинку, наукових і адміністративних установ, вокзалів, тощо. Випускники володіли різноманітними технічними і монументальними формами (енкастика, сграфіто, кольоровий цемент, мозаїка, вітраж, гобелен, батик, розпис по керамічній плитці, рельєф), використовували їх у своїх навчальних роботах.

У 1960-х рр. на кафедрі монументально-декоративного розпису була введена літня практика по копіюванню розписів Діонісія у Ферапонтовому монастирі, що благотворно позначилося на професійному становленні студентів (2, 57).

Собор Ферапонтова монастиря був присвячений Різду Богородиці, а програма розпису – звеличання Божої Матері і Приснодіви Марії, чия фігура домінує в просторі храму, і все розташоване навколо зливається в єдиний хор, що її славить (іл. 1). «Фігури в іконах Діонісія тонкі і злегка згинаються, мов стебла вишуканих екзотичних рослин. Лики – з дрібними рисами, з великими напівзакритими очима: персонажі немов прислухаються до якогось внутрішнього голосу або до небесної музики» (5, 149).

«Діонісій був чудовим майстром композиційної побудови і колірних рішень. Найтонші відтінки голубого і бірюзового поєднуються з ніжними рожевими і малиновими тонами, різноманітні охри, від піщано-жовтої до цегельно-коричневої, варіюються в безлічі тональних нюансів» (3, 194-200)

Твори Гонтарова певною мірою перегукуються з розписами Діонісія: «...дивовижно цілісні, збалансовані колористично та пластично, графічно-монохромні, де практично поєднано два основних кольори з їх витонченим нюансуванням. Сталево-сірий обов'язковий у парі з рожевим, бірюзовим, кольором «вранішньої зорі» (7, 27).

Серед художніх образів Гонтарова – літня сільська жінка в звичному для неї оточенні: «церква, хатки, тополі, плесо річки» (6, 297), «...корівчина, кущики дерев, бадилля, небо і пустеля немої землі» (6, 293). Якщо придивитися, образи літніх жінок в хусточках на картинах Гонтарова, що згорбилися від тяжкої праці і нелегкої селянської долі (іл. 2), схожі із зображенням Богоматері пензля Діонісія – таким же зігнутим, самотнім, сумним. Як і Божа Матір, що віддала свого сина на порятунок людства, вони покинуті своїми дітьми і вірять, що життя їх дітей також служить великій справі всього Світу.

«...красвиди сумотерпіння ... смуток тиші...бабуся-жінка ковтає одведений їй Час з худобиною», – сказав про гонтарівських героїнь Олександр Федорук (6, 293). Як у Діонісія, твори Гонтарова виявляють його «...лінійну майстерність, де лінії довгасті, м'які, елегантні, витончені, відчувається ритм розташуванні площин, їх максимальне колористичне узагальнення...» (7, 24).



. 2002

. 1490

Не менш цікаві аналогії простежуються і з живописом раннього Відродження, що став продовженням візантійських традицій, де композиція розгортається на вертикальній площині і позбавлена глибини, трактування фігур залишається площинним, складки одягу лінійно розкреслені. Джотто починає проявляти інтерес до людини, передавати психічні стани через рух фігур і їх жести. І ось, вже по-візантійськи скутим, сакральним зображенням надається драматична виразність.

Подібно до фресок Джотто, розповідь в картинах Гонтарова ведеться в спокійних епічних тонах, а композиція картин позбавлена центральної осі і розгортається справа наліво або зліва направо. Фігури напівоб'ємні.

Для Джотто було «важливо відтворити не індивідуальну, а типову ситуацію. Користуючись стислою мовою, він відсівав несуттєве, завдяки чому будь-яка ситуація відразу ставала зрозумілою глядачеві» (4,113).

В свою чергу, Гонтаров «...шукає типове і ухиляється від індивідуального, зображує народ і уникає конкретної людини» (7, 25). У харківського митця, нашого сучасника, навколишня природа бере участь у дійстві, співпереживає з учасниками містерії.

Певна схожість простежується і в жіночих образах. Відома джотівська Мадонна (іл. 3) сидить на троні не як візантійська імператриця, суворі і неприступна, а як проста жінка з народу. Її важка кремезна фігура сповнена селянської сили, як і образи молоді жінок на картинах Гонтарова. Обличчя і носи Гонтарівських Мадонн, на візантійський манер, злегка подовжені, очі мигдалеподібні, руки і стегна повні і округлі (іл.4).

Як людина з багатим життєвим досвідом, Віктор Гонтаров склав букет з абсолютно контрастних жіночих образів, і всі вони, за всієї умовності художньої мови, на диво правдоподібні. Так само, як і багатогранний, суперечливий навколишній Світ.



1306-1310



2005

1. <https://day.kyiv.ua/ru/article/taym-aut/viktor-gontarov-v-nashe-vremya-obshchestvunet-dela-do-hudozhnika>
2. Кафедра Монументально-декоративной живописи СПбХПА им. А.Л. Штиглица / книга-справочник, Санкт-Петербург, 2010. – 345 ст.: ил.
3. Языкова И. Сотворение образа. Богословие иконы/ Серия «Современное богословие». — М.: Издательство ББИ, 2012. — 368 с.: ил.
4. Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. — М.: Искусство, 1979. — 270 с.: ил.
5. История иконописи под ред. Т.В. Моисеевой. С.-П.: И П Верхов С.И., 2014. — 287 с.: ил.
6. Федорук О. Перетин знаку. Скворода чекає на Гонтарова. Кн. 2. — К.: ФЕНІКС, 2007. — 289 с.
7. Денисенко О. Слобожанський митець / О. Денисенко, О. Коваль // Харків: мистецька мапа України: живопис, графіка, скульптура: каталог / МСМУ. — К.: ВТС ПРИНТ, 2012. — С. 24–27.

« ' »,

ДЕЯКІ АСПЕКТИ РОБОТИ З ВИКОНАННЯ ПРОГРАМИ РЕКОНСТРУКЦІЇ ТА ПОВЕРНЕННЯ ПОЧАТКОВОГО ВИГЛЯДУ БУДИНКІВ СТАРОВИННОЇ ЧАСТИНИ ХАРКОВА

Архітектурний ансамбль старовинної частини міста Харкова створювався на протязі більш ніж трьох століть. Утворившийся ансамбль вулиць з рядом оригінальних споруд надає йому значення пам'ятника містобудівництва та архітектури. Характерною особливістю старої забудови міста є те, що

вона має «своє обличчя», яке неповторне, не схоже ні на яке місто України. В архітектурному різноманітті міста можна побачити та бути захопленим чудовими зразками усіх стилів та напрямків від класицизму до конструктивізму. Історичну частину прикрашають будівлі, створені за проектами архітекторів: П. Ярославського, А. Тона, Б. Михайловського, В. Покровського, В. Величко, А. Гінзбурга, А. Ржепішевського, Н. Васильєва, К. Жукова, М. Верьовкіна, А. Бекетова, А. Дмитрієва та іншими не менш відомих майстрів.

Яка ж доля цієї спадщини та багатства, що має місто на сьогодні? Що залишиться нашим нащадкам з того, на чому вчилися, чим милувались, чому раділи? Це питання не риторичне, воно часто підіймалось на містобудівних радах, наукових конференціях, в засобах масової інформації. Кожне місто світу пишається своїми історичним минулим, нехай навіть не дуже значним, прагне краще зберегти, реставрувати або реконструювати, утримувати в належному стані. Проте ми ще не збагнули, що маємо, чим користуємось. Світовий досвід відношення до своєї спадщини ще не став для нас добрим прикладом. Час наклав свій відбиток на сьогоднішній вигляд вулиць та міста в цілому. Багато будов давно не реконструювались, руйнуються фасади будинків, потребують у відбудові входи, декоративні решітки паркани, геральдичні елементи і т. інше. Безповоротно втрачаємо багато архітектурних елементів, поряд з цим проводилась неграмотна перебудова фасадів, в наслідок чого пошкоджено архітектурний вигляд будинків і вулиць. На жаль, на протязі останнього сторіччя склалась тенденція в основному до втрат. Є тут і об'єктивні обставини, в першу чергу, це війна, але частіше за все бездумна, безграмотна і неучка політика знищення, яка проводилась раніше. Теперішній час теж характеризується не творчою, а руйнівною тенденцією. Сьогодні, на наших очах, в угоду короточасним потребам, продовжується нівечення архітектурного вигляду будинків та вулиць.

При існуючому генеральному плані розвитку міста на майбутнє повинен існувати план по реконструкції та збереженню старовинної частини міста. Враховуючи важливість та актуальність цієї проблеми у 70-ті роки у худпромі В. Константинов ініціював створення програми реконструкції та повернення початкового вигляду будинкам старовинної частини міста. На його думку в такій програмі могли б взяти участь навчальні заклади архітектурного та художнього спрямування, в яких зосереджені найкращі фахівці: історики, мистецтвознавці, архітектори, художники, декоратори та інші спеціалісти. До створення концепції програми та її розробки планувалось залучити міжвузівські творчі колективи, які б могли органічно доповнювати один одного. Тим більше, що спроби такої співдружності в цій галузі вже були, а кожен заклад зокрема часто вирішував подібні задачі. На початковому етапі роботи є сенс випробувати подібну програму на розробки однієї вулиці. Він вважав, що виконуючи подібне завдання, вирішуються три задачі: а) учбова – виконання проектів на реальну та необхідну для суспільства тему; б) створення нових оригінальних ідей, які можуть бути використані в подальшому зацікавленими організаціями; в) виховна. В. Константинов, людина широкого світогляду, високої ерудиції, мав дві освіти, архітектурну та художню, зміг організувати творчу групу однодумців, в основному з викладачів та студентів кафедри «Інтер'єр та обладнання». Почався складний шлях концептуальних рішень через проектні розробки конкретних тем. До

більш значних робіт з виконання цієї програми можна віднести:

- Комплексний проект архітектурно-художнього рішення реконструкції та благоустрою пішохідної частини вул. Сумській (4 курс 1988 р. міський конкурс).
- Архітектурно-художнє рішення реконструкції та благоустрою вул. Дарвіна (дипломна робота ст. Головін Д. 1996 р.).
- Проектні рішення реконструкції та благоустрою парків, скверів, пам'ятних місць м. Харкова (курсові та дипломні роботи).
- Обміри будинків старої частини міста (технологічна практика 2 курсу на протязі багатьох років).

У рішенні складних задач програми реконструкції та повернення початкового вигляду будинкам та вулицям старої частини міста викреслюються слідуючі мистецтвознавчі, архітектурні аспекти проектних рішень: а) через глибоке вивчення архівних матеріалів, стилістики подібних споруд, відтворити, по можливості, початковий вигляд старої забудови вулиць; б) створення зручних транспортних та пішохідних зон; в) кольорове рішення кожного будинку зокрема та колористика усього комплексу забудови; г) благоустрій та озеленення вулиць з застосуванням малих архітектурних форм, пам'ятних знаків, матеріалів та видів буркування, елементів візуальної інформації, реклами т. інше.

Основною задачею має бути створення цілісного та сучасного архітектурно-художнього ансамблю вулиці, без втрати її колориту в загальній системі забудови старої частини міста. Аналізуючи важливість вирішення даної програми можна зробити наступний висновок - необхідно зараз робити все, що можна зберегти та зафіксувати. В подальшому це буде складніше, а може і неможливо.

:

1. Бондаренко Б. А. Каменная летопись. История градостроительства и архитектуры Харькова : Путеводитель / Бондаренко Б. А. – Харьков. Прапор, 1978. – 72 с.
2. Дьяченко Н. Т. Улицы и площади Харькова: очерк. / [4 издание] / Дьяченко Н. – Харьков : Прапор. 1977. - 271 с.
3. Лейбфрейд А. Ю. Харьков. От крепости до столицы: заметки о старом городе. /А. Лейбфрейд, Ю. Полякова. – Х. : Фолио. 1998. – 335 с.
4. Олексієнко А. М. Дизайн. Педагог. Учні : навч. посіб. / Рішення завдань тематичного благоустрою пам'ятних місць Харкова в проектах студентів спеціалізації «Дизайн інтер'єру» ХДАДМ, стор. 46-48. / А. Олексієнко - Х. : ТОВ «Майдан», 2016. – 168 с.
5. Розенфельд М. И. Фасады. Харьков: монография. / Розенфельд М. И. – Харьков. П. П. «АССА», 2017. – 118 с.
6. Таранущенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр. : ілюстрації та додаткові матеріали / М. М. Красиков, О. О. Савчук. – Харків: Видавництво «АТОС», 2010. – 202 с.
7. Тиц А. А. Харьков. Архитектурно-исторический очерк. / Тиц А. А., Шпара П. Е. - К. : Будівельник, 1983. – 230 с.
8. Устинов И. А. Описание г. Харькова. Путеводитель по г. Харькову. / Устинов И. А. – Харьков : Издательство А. Н. Куколевского, 1881.

ВНЕСОК ВИПУСКНИКІВ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОГО ІНСТИТУТУ У СТАНОВЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-МОНУМЕНТАЛЬНОГО ОБЛИЧЧЯ КРЕМЕНЧУКА

Зі становленням України як незалежної держави та вибором європейського вектору розвитку, все більше уваги приділяється дослідженням мистецького процесу в обласних і регіональних центрах країни. Для всебічного аналізу та їх вивченню в цілому в Україні актуальні та потрібні місцеві та регіональні дослідження цього процесу.

У 1960-ті роки велике значення у розвитку образотворчого мистецтва в місті належало художньо-виробничим майстерням, незмінним директором яких довгий час залишався О. І. Верещагін[1]. У цей час мистецтво Полтавщини та Кременчука перебувало на досить високому рівні, зі значною кількістю членів Спілки художників. Їх діяльність корегувало Полтавське обласне товариство художників. Восени 1970 р. було створено Полтавське відділення Спілки художників (14-те в Україні). Передумовою виникнення Кременчуцької організації Спілки художників України (СХУ) у 1976 р. стала наявність достатньої кількості професійних художників у тому числі й випускників ХХІІ, великі обсяги держзамовлень на монументально-декоративні роботи та підтримка голови Кременчуцької міської ради В. Козенко.

Завдяки своєму привабливому географічному розташуванню Кременчук у післявоєнні роки поринув у індустріальну відбудову[2]. Один за одним протягом двох десятиліть починаючи з 1950 років, з'являються промислові гіганти: завод КрАЗ, завод технічного вуглецю, вагонобудівний, колісний завод, літейний і нафтопереробний, міська ТЕЦ та ін.. Водночас будувалася й інфраструктура – дитячі садки, школи, інститути, палаци культури, площі яких потребували монументально-декоративного вирішення. Слід зазначити, що на той час працівники кременчуцької Спілки художників України виконували замовлення відділу агітації та пропаганди Обкому КПРС, їм не вдавалось охопити монументальну складову міста. Тому за підтримки голови Кременчуцької міської ради В. Козенка, 1972 р. до Кременчука приїхав перший художник-монументаліст, випускник Харківського художньо-промислового інституту, який навчався у А. Константинопольського та В. Кузнецова, – С. Дерєка. Він одразу розпочав працювати над композицією «КрАЗ. Головна лінія конвеєра»[3]. Через декілька місяців до нього приєднався М. Хохін [4], також випускник Харківського художньо-промислового інституту. Вони були першими майстрами, які працювали над художнім обличчям міста. У їхньому доробку більше двадцяти монументальних панно у техніці мозаїки, сграфіто, декілька вітражів.

Митці М. Анісімов та А. Котляр приїхали до міста 1975 р. М. Анісімов після закінчення навчання шість років працював викладачем композиції та керівником дипломної практики у Харківському художньо-промисловому інституті [5]. У Кременчуці влаштувався на роботу в Кременчуцьке відділення Полтавського художнього комбінату. Він був головою художньої ради, головним художником міста, членом обласного правління Національної спілки

художників України. Головний напрям творчої діяльності художника – монументально-декоративне мистецтво. У творчому доробку Анісімова монументаліста є мозаїка та рельєф, різьба по дереву, вітражі, різні живописні панно. Його роботи прикрашають громадські приміщення у Кременчуці, Харкові, Світловодську. Серед найвідоміших монументальних робіт М. Анісімова та А. Котляра мозаїка у таборі «Зоряний» – 1973 р.; розпис «Весілля» в інтер'єрі їдальні КрАЗ – 1975 р.; рельєф на фасаді Палацу культури ім. Петровського – 1976 р. вітраж «І на Марсі будуть яблуні цвісти» для льотного коледжу в Кременчуці – 1979 р.; рельєф «Наша пісня» на фасаді Палацу культури «Нафтохімік» – 1978 р.; вітражі у вестибюлі Кременчуцького національного університету – 1981р. тощо. Роботи художника зберігаються у фондових колекціях Кременчуцького краєзнавчого музею, Кременчуцькій міській художній галереї, у приватних колекціях. Багато робіт були виконані спільно з А. Котляром, художником-монументалістом, відомим у Кременчуці за мозаїчним панно «Флорентійська мозаїка». А. Котляр – член Національної спілки Художників України. Закінчив Харківський художньо-промисловий інститут. Створив пам'ятний знак на Площі Незалежності до 400-річчя Кременчука.

У 1971 р. до міста переїхала Н. Юзефович, яка біля 40 років творчого життя віддала нашому місту. Вона була єдиною дівчиною-студенткою, яку взяв до своєї майстерні Леонід Чернов. Н. Юзефович – єдиний кременчуцький майстер, який має особисту картинну галерею яку ще при житті передала місту та репутацію визнаного митця, у особистому доробку якого понад 700 полотен, дев'ять персональних виставок, більше 40 монументальних розписів [7]. Вона подарувала місту понад 150 картин, що зберігаються та експонуються у картинній галереї Наталії Юзефович.

У 1976 р. до міста приїхав А. Дяченко – графік, член Національної Спілки художників України з 1985 р.. 1975 р. закінчив Харківський художньо-промисловий інститут, навчався у О. Мартинця, В. Ненадо, С. Солодовника, А. Щербака. Відтоді працював художником Кременчуцького цеху Полтавського комбінату Художнього фонду УРСР. Створював гравюри, кольорові ліногравюри. У його творчому доробку переважають краєвиди, у яких відтворено українську природу степових просторів Полтавщини з її лагідністю, ліричністю, спокоєм [6].

Випускником факультету «Промислове мистецтво» Харківського художньо-промислового інституту, за спеціальністю «художнє конструювання» є О. Черепанов, він працював керівником групи дизайну у виробничому об'єднанні «АвтоКрАЗ», художником-проектантом кременчуцьких художньо-виробничих майстерень. Є учасником міських, обласних, республіканських виставок.

Необхідно також зазначити внесок у художній образ міста митців, які не мешкали у Кременчуці, але чії роботи є окрасою міського середовища.

1983 р. у місті було відкрито пам'ятник-бюст О. С. Пушкіна, виконаний з мармуру, автором якого є харківський скульптор І. Ястребов, випускник Харківського художнього інституту з класу Н. Рябініна, І. Мельгунової. Також Ястребов є автором бюста А.С. Макаренка який відкрили до 100-річчя великого педагога (скульптор І. Ястребов, архітектори В. Ширяєв і В. Гаврилюк).

У жовтні 1986 р. у дворі музею ім. А. С. Макаренка відбулось відкриття пам'ятника «Макаренко і діти», одним з авторів якого був В. Агібалов – ра-

дянський і український скульптор, педагог, народний художник УРСР з (1978 р.). Навчався в Харківському художньому технікумі, потім в 1934-1942 рр. - в Харківському художньому інституті по класу професора Л. А. Блох. Член ХО Спілки художників України з 1942 р., працював на Харківській скульптурній фабриці художнього фонду СХ УРСР. Учасник республіканських, всесоюзних, міжнародних виставок з 1942 р.

Підсумовуючі слід зазначити, що створення монументального обліку міста є багатограним процесом до якого долучилися митці різних шкіл і навіть країн. Але найвагоміший внесок зробили випускники Харківського художньо-промислового інституту. Працюючи над розробкою нових засобів виразності і трансформацією монументального простору, вони зробили обличчя міста яскравою сторінкою художньої школи Харкова, духовною ланкою зв'язку між традиціями й сучасністю. Харківська школа виявилася таким духовним середовищем, що не тільки завжди утримувало якісний рівень творчих робіт, але й активно впливало на формування обличчя зовнішнього вигляду багатьох міст України, одним із яких є Кременчук. Монументальні твори, що залишилися місту у спадок від попередньої епохи, є важливою сторінкою історії регіонального мистецтва.

:

1. Лушакова А., Евселевский Л. Улицами старого Кременчуга. – Киев: Техника, 2001. - 152с.
2. Коваленко В., Герасименко Т. Зелений наш Кременчук. - Кременчук Швидка, 2001. - 58 с.
3. Ханко В. Полтавщина: плин мистецтва, діячі: мистецтвознавчі праці. – К.: Видавць О.Ханко, 2007. - 512с.
4. Ханко В. Хахін Микола Олександрович: Кременчуцький художник – монументаліст. - Полтава: ВАТ Видавництво “Полтава”, 2002. - С.196
5. Ханко В. Анісімов Микола Тихонович: Кременчуцький художник. // Ханко В. Словник митців Полтавщини. - Полтава: ВАТ “Видавництво “Полтава”, 2002. - С.9
6. Ханко В. Анатолій Дяченко показує приклад своїм учням // Інформ. бюл. Кременчук, 1999, 26 листоп.
7. http://www.telegraf.in.ua/kremenchug/2017/06/10/portretyuzefovich_10062389.html

. . .

« »,

РЕЛІГІЙНІ МОТИВИ ТА ОБРАЗИ В ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ ХАРКОВА КІНЦЯ 1980-Х – ПОЧАТКУ 1990-Х РР.

Соціально-культурна ситуація в Харкові 1960-х — 1980-х рр. вирізнялась від інших регіонів помітно жорсткішим наглядом владних інституцій, перш за все місцевого відділення Спілки художників, очолюваної Валентиним Сзиковим. Останній на всіх рівнях, від організаційної діяльності до ідей, що озвучувались у критичних публікаціях, дотримувався офіційної партійної лінії, що аж ніяк не сприяло розвитку незалежного мистецтва, а тим паче християнської тематики. Послаблення, яке привело до зміни художнього вектору та активізації майстрів-нонконформістів, відбулось наприкінці 1980-х рр. Тоді ж, безпосередньо перед розпадом СРСР, почали з'являтися роботи, що напружували до релігійної проблематики.

Прикладом живописного трактування релігійного сюжету у художньому доробку харківських митців є робота тоді ще студента Харківського художнього-

промислового інституту **Олексія Борисова «Бог і люди»** (1986). Дане полотно — втілення одного з найдраматичніших моментів у христологічному циклі, коли прокуратор Іудеї Понтій Пілат віддає на милість натовпу вирішувати долю Ісуса — чи бути йому страченим, чи ні. Живописець обирає нестандартний ракурс — він зображує усю сцену з ракурсу тих, хто стоїть на підвищенні за спиною Пілата, а не з боку натовпу. Це дозволяє показати тих людей, хто засудив Ісуса на розп'яття, тих, заради спокути чийх гріхів він йде на смерть. В гротескності, манерності зображення обличчя народу прослідковується певний вплив творчості І. Босха, щоправда О. Борисов не досягає такого ступеня екзальтації образів. Не менш виразними написані зі спиною й сам прокуратор та Христос: смиренна сутула спина Спасителя, та впевнені, розгорнені плечі Пілата, що однією рукою вказує на арештанта, іншу ж простягає до чаші з водою, прагнучи зняти з себе усю відповідальність, — «Я умиваю руки». Всі ці нюанси роблять цілком очевидним ставлення автора до даних подій. А продумане композиційне рішення одразу включає глядача в зображальний простір, перетворює його на свідка подій та підштовхує до особистої рефлексії.

Відчуття драматизму від розриву з духовним корінням, внутрішнього надлому передає в своєму полотні «Ікона, що згоріла» (1989 р.) **Павло Тайбер**. Із властивою майстрові театральністю, художник поєднує типовий для себе мотив дітей, що тримають ляльок, із зображенням напівзнищеної Володимирської ікони Богоматері. Наївність, чистота, розгубленість, що транслюються дитячими образами, болісно контрастує із атмосферою, що яку задає зруйнована сакральна пам'ятка, — атмосферою спустошення та німої докори людям, які «не відають, що коять». Ікона в роботі П. Тайбера долає «натюрмортність», предметну природу своєї ролі, набуваючи символічного значення як нагадування про одвічну присутність світу горнього. Метафоричність полотна суголосна як ірраціональній природі релігії, так і природі самої творчості живописця: Борис Бернштейн, характеризуючи останню, відмічав, що тут «інтелектуальне начало парадоксально проявляє себе через спонтанний творчий імпульс».

Подібне зміщення акценту на ігровий аспект комунікації з реципієнтом, іронічність, відхід від описовості та ухил в бік декоративізму стали однією з прикмет всього мистецького процесу в Харові кінця 1980-х рр. Схожими за манерою репрезентації на проаналізовану картину П. Тайбера є твори **Сергія Алимova** «Мадонна» (1991 р.) та «Різдво» (1990 р.). Мистецтві близькі сюрреалістичні інтонації у підході до сюжетів та персонажів з Біблії: образ Мадонни через деталі одягу, приглушене золотаве освітлення, набуває іспанських, майже Веласківських, рис, а у сцені Різдва з'являються мушкетери, людина, запряжена в плуг та інші абсурдистські герої. Театралізація християнської тематики дозволяє зменшити патетику, яку несе в собі сам факт звернення до релігійного. Біблійні історії перетворюються на підмостки, де розігруються «малі трагедії», в яких автор прагне говорити про особисте, без апеляції до нашого відчуття сакрального.

Більш масштабними за емоційною насиченістю є живописні роботи **Віктора Гонтарова** «Ковчег» (1990 р.) та «Зняття з хреста» (1991 р.). На противагу камерності творів П. Тайбера та С. Алимova, майстер зменшує ступінь особистісного у своїй інтерпретації сюжетів Старого та Нового Завіту, задаючи сприйняттю як змісту, так і форми монументальності. Але в ній відсутня піднесеність, за

рахунок чого В. Гонтаров не перетинає межу епічного, міфологізованого. Образи, сцени, попри усю їх емблематичність, вмонтовані художником у потік повсякдення та трактовані із незвичною для живопису на релігійну тематику буденністю. Ця, іноді жахаюча своєю безпосередністю буденність, як у полотні «Зняття з хреста», і слугує тим *punctum*-ом (у Бартіському сенсі), що провокує глядача на діалог та власне смислотворення. Цей ефект підкріплюється й впізнаваною Гонтарівською аскетичною манерою живопису, що вирізнялась пласкісним моделюванням форм, домінуванням лінії та стриманим колоритом – варіації сірого, що розбавлені вібруючими мазками синього, червоного, жовтого, як у «Ковчезі», або насичена монохромність багряного у «Знятті з хреста». Створені фактично на зламі між радянською епохою та початком історії незалежної України, ці полотна з'явилися як відлуння нонконформістської тенденції, що вже згасла на той момент.

Можна констатувати, що релігійні образи та мотиви не стали провідними у художніх процесах в Харкові за радянської епохи, і потрапили у поле уваги майстрів лише наприкінці періоду Перебудови. Однією з причин цього факту слід назвати порівняно слабкий розвиток нонконформістського руху поза межами фотографії й міцно вибудовану систему контролю у офіційному мистецтві. Приклади робіт на християнську тематику, що з'явилися на межі 1980-х – 1990-х рр. вирізняються тяжінням до театральності, бароковістю у трактуванні, а також дистанціюванням від традиційних канонічних схем.

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ МОДУСИ СУЧАСНОГО ХУДОЖНЬОГО ВІТРАЖА

Стилістична мова сучасного художнього вітража пов'язана з добою постмодернізму, його філософією та естетикою, своєрідністю сучасного «інформаційного суспільства», з характерними для нього переважаннями інтелектуального досвіду та інтертекстуальністю, інформаційних і комунікаційних технологій, бажанням захоплювати уяву, та в решті решт, широкими можливостями вибору художньої стратегії та індивідуальної творчості. Складність сприйняття сучасного художнього образу, відсутність сюжету, прямих смислових послань, багатозарова інтерпретація творчих джерел змушує уважно аналізувати візуальну мову, вивчати систему візуальних кодів, стилістичних засобів і прийомів постмодернізму, який вплинув і на мистецтво вітражу.

Постмодернізм значно прискорив природний плин процесу синтезу мистецтв, де поєднання в одному творі монументального, декоративно-прикладного, станкового видів мистецтв зі скульптурою, архітектурою та дизайном породжує нові художні об'єкти. Такі арт-об'єкти синтезують різноманітні види мистецтв, їхні матеріали, технології та методи створення художнього образу. Можна стверджувати, що визначальним стилеутворюючим аспектом сучасного вітража є збагачення його практики новими матеріалами й технологіями виготовлення, що значно збільшує його виразні й декоративні властивості, розширює функціональні можливості

та водночас піднімає проблеми поліфонічності художнього вітража у середовищному просторі.

За своїми сутнісними характеристиками вітраж вже є поліфонічним об'єктом: просвічування, багатошаровість, варіативність при збереженні загальної форми робить його популярним і перспективним у сучасній художній практиці. Поліфонічність вітражних арт-об'єктів активно використовується в дизайні сучасних інтер'єрів. Прикладом можуть служити арт-об'єкти, в яких задіяно як природне мінливе освітлення, що змінюється протягом дня, так і продумане заздалегідь, сценарне штучне освітлення.

Мистецтво постмодернізму не дає конкретного трактування смислу та знає тягар за вірне-невірне тлумачення твору. Значення – код спочатку не задано, а тому його однозначна розшифровка неможлива. Основними методами організації образотворчої практики стають гра, іронія, дадаїстична заборона на серйозність та змістовність. Художній образ все частіше будується на багатошаровому цитуванні, інтерпретації та трансформації художнього досвіду минулого, відбувається діалог текстів та діалог культур. Багатошарове кодування смислів, пародійне зіставлення двох (або більше) «текстуальних світів» у художньому творі отримало назву «пастиш» (суміш, попури, стилізація). У багатошаровій і багатоступеневій образній структурі з одного боку, можна простежити взаємовідносини цитат, а з іншого створити новий сенс твору. Характерною особливістю формотворення у сучасному мистецтві стало явище полістилізму – об'єднання в межах одного твору різних, образних мотивів і художніх прийомів, запозичених з арсеналу різних епох, регіонів і субкультур. При цьому полістилізм не створює хаос: стилі не ізольовані один від одного, а навпаки створюють складні відносини взаємодій і протидій.

Традиційним підходам створення вітража протиставляється злиття різних історичних традицій, різних національних художніх мов. Художники вдаються до алегоричної мови класики, бароко, до символіки стародавніх культур, створюючи на цій основі індивідуальну міфологію. Вітражі наповнюються цитатами, посиланнями до різних історичних епох і субкультур сучасності та організуються як поле взаємодії різних стильових одиниць. Різні за стилем виразні системи поєднуються, перетинаються і створюють новий простір для вільного руху, перетікання й асоціативного зчеплення основних смислів художнього твору. У цій грі знаків відсутній єдиний смисловий центр, організуюча ідея. Таким чином, у сучасній стилістиці художнього вітража все більше поєднуються еквівалентність формотворчих чинників і стилістичний еkleктизм, що здебільшого проявляється в полістилізмі й поліфонічності вітражних образів. Саме стилістичний еkleктизм теоретики мистецтва пов'язують з прагненням поєднати масовість з поетичністю, абстрактність з зображальністю.

Важливим напрямком творчих пошуків у сучасному художньому вітражу стає інтерес мистців до мінімалістських образів, які у вітражних композиціях мають різну ступінь умовності, часто переходять в абсолютну абстракцію. Це не конкретні символи та образи, які втілюють традиційні уявлення, а комбінації універсальних образотворчих елементів, що виражають – частіше ненавмисно – якісь відчуття, передчуття, передбачення, ієрогліфи станів.

Характерна для постмодернізму ситуація змішання високого та масового мистецтва, народної культури, фольклору та різних стильових напрямів також знайшла відображення у вітражних арт-об'єктах. Якщо спочатку масова культура сприймалася як профанна, кітчева, тривіальна, ненормативна, невиразна, плоска, то іронічне ставлення до неї дозволяє естетизувати її як оригінальну, альтернативну, «іншу» по відношенню до класичної культури.

Ще одним стилеутворюючим аспектом сучасних художніх творів виступає зростаюча зацікавленість проблемами гуманізму. Цей інтерес до виявлення ролі людини в ускладнюючому світі сприяє антропоморфізації мистецтва, повернення до фігуративності, пильної уваги до емоційно-емпатичних, чуттєвих аспектів. З'являється метафора порожнього тіла — безглузлого, непритомного, представленого натуралістично або умовно. Такі образи доповнює ефект експресивної жестикуляційної композиції, яка не менш інформативна, ніж натуралістичний сюжет. У такому трактуванні людських образів позначилась загальна тенденція переходу від класичного антропологічного гуманізму до універсального гуманізму. Протягом останніх двох десятиліть художники постмодернізму все більше звертаються до створення образів – універсалій, надаючи їм характер епічності, монументальності, змістовної самоідентифікації.

Зазначені стилістичні особливості сучасного постмодернізму своєрідно висвітлюються в творах вітражного мистецтва. Вони створюються як матеріалізований візуальний текст – безперервна текстура, суцільне плетіння знакових систем, у якому немає організуючого центра, сюжету, відбувається гра знаків і значень, сприйняття яких мало передбачуване й залежить як від середового контексту, так і від індивідуальної свідомості глядача – співучасника акту творення. Сучасне мистецтво покликане сьогодні розвивати нові тенденції в мистецтві художнього вітража. Звідси – невичерпний вибір стилізуючих прийомів, використання попередніх мистецьких досягнень і народження сучасних новацій, створення складних комплексних композицій, несподіване поєднання матеріалів, технологій і різних видів мистецтва. Сучасний вітраж увібрав у себе всю складність постмодерністської практики й продемонстрував свою здатність утвердитися в системі сучасних мистецтв. Все це дозволяє стверджувати, що вітражне мистецтво знайшло своє місце у сучасності, проявило здатність змінювати свої форми, технології та культурні меседжі згідно часу, актуалізуватися у сучасній художній культурі та просторі.

1. Аль-Нуман Л. А. Вітраж в архітектурі. М.: АМА-Пресс, 2006. 208 с.
2. Афоніна О. С. Постмодерне розуміння «подвійного кодування» в мистецтві // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [зб. наук. праць; вип. XXXV]. К.: Міленіум, 2015. С. 42-48.
3. Денисюк Ж. З. Масова культура в контексті постмодерної парадигми // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [зб. наук. праць; вип. XXXV]. К.: Міленіум, 2015. С. 142-151.
4. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетея, 2000. 312 с.
5. Николаева Е.В. Арт-объект и его коммуникативные пространства [Электронный ресурс]: статья // Культурологический журнал. Режим доступа: <http://www.cjournal.ru/rus/journals/190.html&j/>
6. Рыков А.В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм». СПб.: Алетея, 2007. 376 с.

КОЛЬОРОВИЙ ПРОСТІР У ПОЧАТКОВИХ КЛАСАХ ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОЇ ШКОЛИ

Першочергові завдання національної художньої освіти, необхідно зосереджувати на творчих принципах мистецтва для народу і співпраця народу з мистецтвом, які відповідають художньо-естетичним вимогам.

Висвітлюючи процес навчання на уроках загальноосвітньої школи образотворчого й декоративного мистецтв, значну увагу приділяють кольору, як невід'ємної складової частини в живопису, графіці, скульптурі. Колір – один з найважливіших естетичних аспектів психологічних та емоційних почуттів. Кольоровий світ краси рідної природи відкриваються юному школярику з раннього дитинства, починаючи з молодших до старших класів, удосконалення більш високого художнього рівня. Для першокласників ці заняття як чарівниця, дітки розфарбують малюнки: ширю, “від душі”, оформлюють їх у рамки – яке ж це натхнення, педагогічний вимір!

Вчитель образотворчого мистецтва організує показ усім школярам, їхнім батькам виставки художніх робіт учнів початкових класів, їх досягнення й успіхи. Це зачарований вернісаж – бачити як у малюнках розкривається душа, маленького, безхитрісного школярика, який раптом виходить на огляд художньої виставки власними роботами. Методично й послідовно ускладнюються навчальні завдання, професійного вирішення кольорових сполук під час виконання навчальних і творчих завдань.

При написанні, скажімо, учбового завдання, вчитель обґрунтовує невикористання “механічного” нанесення фарб (акварелі, гуаші) на папір, непростим копіюванням природи, а через аналітичне мистецтво, відтворення краси предметів. Саме аналіз й синтез, єдність змісту, форми, кольору, відображення художнього образу надає оволодіння професійною художньою грамотою і досконалістю реалістичного зображення – шлях успіху.

У чому справа? Потрібні наукові експерименти: аналіз, синтез, кольорова гармонійна цілісність, водночас, учитель демонструє кращі завдання учнів з методичного фонду, твори визначних художників, як зразки.

Добитися гармонійного сполучення кольорів складно, власний колір предметів в оточуючому колі не сприймається сам по собі, ізолювано від інших, а взаємодіє з ними, де фарби об'єднані і діють трьома факторами:

Перший фактор – вплив джерела освітлення предметів. Скажімо, пишемо пейзаж у сонячний день і головна задача передати характер теплого дня. У такому випадку освітлені сонцем поверхні предметів приймають теплі відтінки (жовтуваті, охристі, оранжуваті), а їх затемнені поверхні й падаючі тіні – холодні відтінки (сині, фіолетові, зеленуваті). Вирішення цієї задачі опрацьовуємо використанням кольорового контрасту, зокрема, тепло-холодних відношень, яке широко розповсюджене в художній творчій практиці. Такою методикою можна передати характер сонячного освітлення.

Другий фактор – фарби в природі гармонізуються за допомогою взаємодії рефлексів, де здійснюється віддзеркалення колірної поверхні одного предмета на інший предмет, що розташований поруч. Коли ви розглядаєте натюр-морт, у складі якого присутні, скажімо, скляна банка, а рядом жовтий лимон,

то, звичайно, на склі віддзеркалюється його зображення з жовтим відтінком, тобто рефлекс від лимону.

Третій фактор – повітряна перспектива, і як вона впливає на колір предметів та навколишнє середовище. Так, далекий зелений ліс й гори вдалі кажуться синіми, тому, що віддаляючись від полю зору між ними велика блакитна товщина повітря, отримуємо глибини простору.

Вечірні зорі фарбують предмети в теплі кольорі, так як світло сонця, проходячи низько небосхилом, крізь шари атмосфери, відсторонюючи холодні промені, затримує теплі, в результаті отримуємо ефект заходу сонця.

Під час створення живописного твору, необхідно враховувати специфіку взаємовпливу кольорів на площинах картини, взаємозалежність на основі закономірностей кольорового контрасту – формула аналітичного мистецтва. Скажімо, зелений колір, покладений рядом з помаранчевим відтворює відтінок – синюватий, а по сусідству з синім – помаранчевий, що підтверджено експериментами. Отже, один і той же колір може казатися більш теплим або холодним в залежності від сусідства з ним інших фарб.

На емоційне й чуттєве сприймання кольорового контрасту впливає технологія нанесення фарб на полотно чи папір механічним або оптичним способом. При використанні оптичного способу здійснюється енергійне нанесення на полотно мазків чистого кольору з відповідною тональністю, створюючи повітряний ефект і тим відтворюють стихію світла. Це нова колористична система розроблена імпресіоністами. Творчий пошук оптичного змішування фарб найбільш чітко розкрито у творах визначних художників Жоржем Сера, картина «На пляжі» і Полем Сіньяком картина («Сосна», Сен-Троpez») – метод роздільного накладання незмішаних на палітрі чистих фарб у розрахунок на їх оптичне злиття. Живописне полотно виконується фарбами – задача митця наповнити картину художньою виразністю, розробляючи власний колористичний простір.

Підсумок. Проведення експериментів учнями (1-4 класів) разом з учителем на уроках образотворчого мистецтва відкриває нові можливості кольорового простору в побудові цілісності композиції й художніх образів.

Література:

1. Буймистру Т. А. Колористика: цвета – ключ к красоте и гармонии. / Т. А. Буймистру – М.: Издательство «Ниола-Пресс», 2008 – 236с.
2. Волков Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1985. – 320 с.
3. Сурина М. О., Сурин А. А. История образования и цветодидактики. – Москва: ИКЦ «МарТ», Ростов н/Д: Издательский центр «МарТ», 2003. – 352с.

ХУДОЖНЯ ОСВІТА В УКРАЇНІ XVI – XX СТ.

Як повідомляє, у своїй книзі, П. Жолтовський «Художнє життя в Україні XVI – XVIII ст.» у XVII – XVIII ст. єдиним центром науки, освіти і мистецтва була Києво-Могилянська Академія, у якій плекалося декоративне та образотворче мистецтво. Малювання носило загально масовий характер, а окремий малювальний клас було відкрито у 1728 році. Майже всі провідні гравери і

живописці (І. Щирський, Л та О. Тарасевичі, Н. Зубрицький, Г. Левицький) здобували освіту у Німеччині, Польщі та Литві, згодом у Києво-Могиллянській Академії, чи майстерні Києво-Печерської Лаври. У 1866 році у Києво-Печерській Лаврі була відкрита рисувальна художня школа для 20-ти учнів, де викладав академік живопису Опанас Рокачевський. Тут навчався Іван Їжакевич з 1876 по 1882 рік, потім закінчив Київську рисувальну школу М. Мурашка з 1882 по 1884 рік, далі навчався у Петербурзькій академії мистецтв 1884–1888 рр., і нарешті викладав у Лаврській іконописній школі, навчання у якій тривало 3-4 роки. Згодом вона стала звичайною іконописною майстернею.

До XVII ст. учнівство іконописання відбувалося в цехових та монастирських майстернях. художня школа, як освітня організація з'явилася в кінці XVII ст. при Лаврській малярні. Монахи – малярі з учнями працювали в келіях. Але всі були підпорядковані загальній системі навчання і дисципліни. Молодики – послушники – монастирська братія, а учні перебували на монастирському утриманні, хоч часто утікали зі школи. У 1763 році келійне навчання було реорганізовано в об'єднану лаврську малярню, що зафіксовано в «

10

20 » [2:69]. Учень Федір Бальцеровський 1752 році підписав свій кужбушок: «

» [2:70]. Кращі келійні малярні мали єдиного начальника, якими були Феоктист Павловський, Аліпій Галик (керували розписом Успенського собору), а після реорганізації у велику майстерню цю школу очолював Захарія Голубовський. Навчання малярству велося за методом зарисовок з різних європейських граверних посібників. Після намісника Києво-Печерської лаври Леонтія Тарасевича, який 20 років працював за кордоном лишився реєстер книг і навчальних посібників.

У цій же книзі автор наводить факт, як у щоденнику Генерального підскарбія Якова Марковича згадується про метод малярської роботи, описаний Дмитрієм Ростовським в одному з своїх творів «

» [2: 63].

До XVIII ст. ікони виконувалися ячною темперою, що не припускала переробок. Техніка передбачала послідовне (в дві стадії) нанесення шарів ячної темпері від світлого до темного шарів. Перша стадія навчання передбачала вправи копіювання з гравірованих альбомів (абетацдро) людських фігур в різних позах і ракурсах, скелетів, звірів, птахів. Друга стадія – зображення серій різних пророків, апостолів, алегоричних фігур і сібіл у складних драпіровках та портретів історичних діячів, а також копії з Біблії Піскатора, голандських побутових гравюр, пейзажів, тощо. Серед кужбушків зустрічаються проекти декоративних композицій для розписів стін та іконостасів, для різьблення по дереву, карбування художніх виробів з металу, тощо. У кужбушку знаходимо три варіанти картини козака – бандуриста, а також живі рисунки народних типів з натури. Зустрічаються ескізи до настінного живопису Троїцької надбрамної церкви Києво – Печерської Лаври.

У Києво-Могиллянській академії було запроваджено навчання рисунку за програмою. А з 1784 року Митрополитом Самуїлом Миславським було організовано спеціальний клас рисунку. Одним з перших викладачів малю-

вального класу був вихованець Києво – Могилянської академії Яків Оденцов, призначений у 1789 році, У 1795 році Іван Біловольський, а в 1797 році Тимофій Максимовський. З 1800 по 1802 рік Іван Галинський, з 1802 по 1805 рік викладав відставний капітан Карл Кампаніон з інженерної школи Преображенського полку, потім Прокопій Левандовський і останній з нам відомих – Іван Петрусевич. В Академії малювання проходила за певними правилами два рази на тиждень. У 1788 році малюванню навчалися 81 студент, у 1801 році – 90 студентів, 1802р. – 150 студентів, у 1808р. – 102 студента, у 1814р. – 43 студенти. Учням викладався рисунок, малювання та архітектура.

І. Тимковський згадує, що посібниками були естампи та матеріали привезені з Італії. Викладання велось по підручниках «Краткие правила рисовального искусства». За списком навчальних дисциплін з 30 предметів малювання стоїть на 28 місці, за числом відвідувачів малювальний клас посідав 12 місце. Про глибину професійної підготовки студентів Києво – Могилянської академії її вихованець Г. Сковорода в одному з трактатів пише «

». А в трактаті «Наркіс» Лука мовить «

».

Цікаво, що в XVII ст. російські емальєри вчилися живопису по фініфті в українських та білоруських майстрів, які заснували свої майстерні у Москві при Оружейній палаті, та Сольвичегодську під покровительством бояр Строганових. А з другої половини XVIII ст. фініфть розвинулася і в Ростові. Але стилістика рисунку і живопису цих виробів виявляє близькість до традицій бароко Київської школи.

Як зазначає Ростислав Шмагало, з середини XIX ст. вся Європа спрямовувала свої зусилля на перебудову класичної мистецької школи на художньо-промислово освіту, яка здатна була виховати кадри художників для забезпечення виробництва життєво необхідних виробів. Тривала ідейно-теоретична боротьба між напрямками образотворчого та художньо-промислового мистецтва завершилася створенням ряду видатних навчальних закладів у Німеччині. За нею активно діяла Франція. Ще у XVIII ст. філософ Дені Дідро сформулював статус прикладних мистецтв, піднісши їх до рівня вільних мистецтв. Його передбачливий вислів із знаменитої «Енциклопедії» в 17-ти томах: «

», знайшов послідовників у багатьох країнах. Там, де ця концепція завоювала уми суспільства, розпочався бурхливий розвиток художньої промисловості. У Лондоні в 1851 році був заснований королівський коледж мистецтва за художньо-промисловим напрямком. Парламентська комісія дійшла висновку: «

» [16:30]. Очоловав цей рух «мистецтв і ремесел» реформатор В. Морріс, що знайшло втілення у меблях, кераміці, вітражах, текстильних виробках та шпалерах. Він перший зробив крок від мистецтва, зверненого в минуле, до мистецтва зорієнтованого в майбутнє. Відомі його слова: «

» [16:31]. Теоретична спадщина В. Морріса, зорієнтована на простоту і функціональність у створенні життєвих речей, стала одним з наріжних ка-

менів німецької школи Баухауз, де Альфред Литвак заявив, що «мистецтво, є виразом творчих сил людини повинно стати основою всієї освіти». У Мюнхені словенський мистець Антон Ашбе впровадив свою педагогічну систему у якій підкреслювалась роль відчуттів у живописі, роль розуму, і свідомості митця у передачі видимих форм на площині. Школи декоративно-прикладного мистецтва з 1901 – 1906 рр. було засновано у Нюрнбергу, Веймарі, Бреслау, Дармштаті. Ідея синтезу ремесел, архітектури і дизайну у Веймерському Баухаузі стала тлумачитися, як життєбудова чи управління життям. У 1919 році під її впливом відбулося об'єднання цілої низки академії мистецтв, підпорядкованих міністерству освіти зі школами мистецтв міністерства торгівлі. У Баухаузі підкреслювалося поєднання ремесла з творчими можливостями: «

». Конфлікт між традиціоналістами в освіті і авангардною педагогікою перейшов у політику.

У XIX ст. в художній освіті відбувалися великі зміни. Мистецтво розвивалося у напрямку задоволення світських потреб. Мистецькі канони відійшли в минуле. В Європейському мистецтві набула розвитку жанрова картина, а також промислове виробництво вимагало участі художника у створенні зразків промислових товарів. Бурхливе будівництво залучало митців до художнього осмислення архітектури. Українська система художньої освіти не стояла осторонь європейських процесів використання праці художника у промисловому виробництві. Досвід художньо-промислових шкіл Франції, Австрії, Германії, Чехії переймали художники із Західної України, але з використанням національних традицій.

Архітектор Герман Мутезіус закликав до синтезу мистецтв і ремесел. Академічне гальмо першими подолали «барбізонці», а потім «імпресіоністи». Ці принципи впроваджувала Надьбанська школа Шимана Холлоші, гаслом якої було «
» (учні А. Ерделлі, Й. Бокшай, Георгій Нарбут). Мистецькі цінності були завжди на першому місці серед інших продуктів людської діяльності. Декоративні якості краси були властиві архітектурі, скульптурі і живопису, які філософ Арістотель визначив як поняття вищої якості. У Європейських школах вивчення декоративного мистецтва зводилося до копіювання схем і музейних зразків.

Як влучно охарактеризував В. Певзнер, за свідченням Ростислава Шмага, «

»
[16:32]. З настанням модерну в архітектурі утвердився культ ремесла, символічної ідеї і декоративного мотиву. Осередками модерну в Європі була Барселона (Іспанія), Амстердам (Нідерланди), Санкт-Петербург та Москва (Росія), Київ та Полтава (Україна), що стали осередками боротьби за створення національних стилів художньо-промислових та архітектурних шкіл.

Архітектор Вальтер Гропіус написав маніфест до архітекторів, скульпторів і живописців:

Він зосередив навчання на опануванні учнями ремісничого начала, знанні матеріалів і технологій при побудові форм. Поняття «викладач» – відкидалося і застосовувалося «наставництво», як співробітництво з учнями. Голий академізм був безперспективним. Майбутнє – за

конструктивізмом, раціоналізмом і формалізмом. Керівники школи підкресливали, що талант розквітає тільки тоді, коли навчиться користуватись матеріалом, як ремісник [16:34]. Архітектор Отто Вагнер проголосив: «

». Ця теза викарбувана на фасаді Сецесіону золотими літерами: «

[16:36]. Романтика індустріального дизайну школи Баухаузу торкнулась також і Київської академії мистецтв, Київської індустріально-промислової школи, Межигірського технікуму, Львівської художньо-промислової школи. Казимір Малевич проголосив ідею тотальної індустріалізації, заперечення традицій, відкидання фігуративізму та соціальна революція. У статті 1915 р. «Мистецтво дикуна і його принципи», він порівнює академію із запліснявілим погребом, у якому шмагають мистецтво... Але ніякі застінки академії не встоять проти часу, що приходить» [16:39]. У 1938 році Малевич був запрошений до КХІ з Ленінграду, для впровадження «Науки живописної хірургії», яка мала з футуризму та кубізму стати художньо – прикладним супрематичним стилем.

Ростислав Шмагало послідовно розкриває історію художньої освіти в Україні у ХІХ ст. В Галичині відкривалися художньо-промислові школи з 1875 року. Та доповнюючі школи: з двоохрічним терміном навчання та промисловий курс – 2 роки. До них належать: Сницарська школа у Риманові (Лемківщина), гончарська у Коломиї, рисувальна школа при промисловому музеї у Львові. Ці школи були зорієнтовані по стилістиці на історизм і копіювання традиційних зразків. У середніх школах було введено викладання рисунку від 2–х до 6–ти годин на тиждень, які поділялися на «геометричний» та «фаховий» класи.

Проект програми складав: малярство – 5 днів по 4 години (20 годин); рисунок – 10 годин; анатомія – 1 година; історія світового та українського мистецтва – 2 години; проектування – 3 години; креслення – перспектива – 2 години; скульптура (різьба) 2 години; психологія – 1 година; дидактика і психологія – 1 година; методика рисунка у різних стилях мистецтва – 1 година; книжкова графіка – 2 години; студійні справи – 2 години. Разом 48 годин на тиждень. Вивчення народного мистецтва засобом рисунку, моделювання в глині та дереві, заперечення натуралістичного підходу, але критичне ставлення до копіювання. У 1891 році на утриманні Галицької казни перебувало 29 фахових шкіл, у яких працювало 105 викладачів та навчалось 1000 учнів. Сума витрат на школи складала 142284 злотих. Видатний педагог і просвітицький діяч О. Барвінський проголосив гасло «

» [16:51]. Але з 1902 року по 1910 держава переорієнтовує художньо – промислові школи з фабричних підприємств на підтримку домашнього промислу. У 1920 році художньо – промислові школи, внаслідок економічної кризи, не підтримуються. Наприкінці 1930-х років у Галичині діяло 9 шкіл з кераміки і гончарства, 6 – з ковальства, 17 – з моделювання одягу, 24 – з ткацтва, килимарства, 15 – з академічного живопису, 4 – зі скульптури, 20 – з художньої обробки дерева, з них 7 – з лозоплетіння, 5 – з прикладної графіки і рисунку, 3 – школи сакрального живопису. Творців ужиткових якостей визнавали ремісниками (однак із 1925 року кращих ремісників визнавали, як справжніх митців). З 1903 року почалася боротьба за створення української академії мистецтв у Львові, потреба у якій називали «гострою» і «пекучою». Вільна академія у Львові була заснована О. Новаків-

ським та митрополитом А. Шептицьким у 1923 році та діяла до 1935 року. У Празі працювала українська студія пластичних мистецтв. При Становій академії до 1844 року рисунок та живопис викладав Львівський художник Ян Машковський – учень Віденської та Римської академій. Його вихованці – художники Ю. Коссак, А. Гротер, О. Грачинський, Ф. Тена, та його сини Марцелій і Кароль. Кароль Машковський – універсальний творець нарисної геометрії, скульптор і рисувальник зініціював заснування Державної художньої школи у Львові. З 1866 року у Львові діяла приватна скульптурна школа П. Філіппі. У школі М. Герасимовича викладалася теорія і практика рисунку з природи, акварель і олійний живопис на дереві та порцеляні.

З 1903 року там же діяла малярська школа С. Батовського, де заняття тривали щоденно з 9 до 19 години, крім вихідних (викладачі – живописець Братковський та скульптор Островський). З першого курсу навчання учні одразу рисували людину з природи. Тут навчалися Микола Івасюк, сестри Олена та Ольга Кульчицькі та Ярослава Музика. Після припинення діяльності цієї школи у 1912 році відкрита приватна школа Леонардо Підгорецького. Школа художніх промислів та декоративного мистецтва керувалася викладачами зі стін Вільної Академії принципами синтезу образотворчого та декоративного мистецтва. Вільна Академія припинила існування у 1924 році. А ще діяла приватна школа О. Новаківського. Ось його слова: «

». [16:59]

У 1886 році член австрійського парламенту, голова просвіти В. Федорович заснував чотири промислові школи: у своєму родовому селі Вікно – килимарська школа, де було 8 верстатів, по 2 учні на кожному, а у 1894 році вже навчалось 28 учнів на 20-ти верстагах. У 1882 році тридцять килимарів виготовили 642 килими. У 1915 році масток В. Федоровича підпалили відступаючі російські війська. У пожежі загинула вся колекція килимів, галерея картин, архів, бібліотека, що призвело до занепаду килимарства у Галичині.

У селі Товсте – школа колодійства, ковальства і гончарства (діяла до 1914 року). Дві школи прикладного мистецтва Марії Диндревич та Марії Вексовної, де навчали технікам батіку, гаптарства, скульптури та живопису на порцеляні. У селі Глинянах з 30-го року діяла ткацько-килимарська фабрика. Рисунок та методика викладання у Львівській художньо-промисловій школі: на першому курсі викладався контурний орнаментальний рисунок та вправи на стильове трактування форм листя. На другому курсі – рисунок рельєфного та поліхромного орнаменту – тональна поліхромія, на третьому і четвертому курсах – рисунок з природи гіпсових моделей та різні графічні техніки. Додатково ви-малюнок вести архітектонічний рисунок, відповідно ремісничого фаху.

Глинянською промислово-ткацькою школою від 1887 року керував Іван Юрайда. Проекти килимів для Глинянської майстерні виконували відомі митці, як М. Левицький, Д. Бутович, В. Дяденюк, С. Борачок, П. Холодний, Т. Гриневич і В. Бандиля, М. Ратушинський.

При Львівському промисловому музеї діяли курси рисунку поряд з навчанням ремеслам. Ідеологом програми мистецької школи для вчителів рисунку став Петро Холодний – колишній учитель Київської технічної школи та директор української гімназії з 1906 по 1917рр.

Завдяки дослідженням Р. Шагала ми отримали величезну інформацію не тільки про бурхливий розвиток художньо-промислової освіти, а й про активність шкіл народних художніх промислів у всій Україні.

Львівська художня промислова школа за період 1836–1939рр. у взаємодії з міським Промисловим музеєм скеровувала цілу систему фахових шкіл з гончарства, ткацького та килимарського, деревообробного, ковальського та інших промислів у Східній та Західній Україні, кількість яких сягала 150-ти. Цими школами була започаткована потужна мистецька традиція, яка до сьогодні дає рясні плоди. Саме цими художньо-промисловими школами був створений український національний стиль життєвого середовища, неперевершені зразки народного декоративного мистецтва, які ми маємо щастя бачити у музеях України. Особливу роль у становленні національних художніх традицій зіграла Львівська Художня Промислова школа з усією системою регіональних шкіл, що створювали неповторні самобутні стилі: «гуцульський» у Коломиї та Косові, «яворівське різьблення» у Яворові, «глинянський килим» у Глинянах. У 1925 році її очолював найталановитіший художник – педагог, колишній директор Коломийської гончарної школи Валеріан Крицінський (1852 – 1929), відомий своїми настінними розписами у Коломиї та Львівському оперному театрі. Розробник керамічних виробів та проектів килимів, а також проектів орнаментів мереживних виробів. Як педагог, він сповідав ступеневу систему як фахових так і базових дисциплін з рисунку і композиції у контексті загальноєвропейського руху «Мистецтва і ремесел». Потрібно віддати належне Австро-Угорській монархії та її Міністерству освіти, яке підтримувало, фінансувало і сприяло розвитку художніх промислів та художньої промислової освіти Буковини і Галичини. Цей рух сприяв не тільки зайнятості населення, а й підйому культури краю. З нагоди 40-річчя правління Цісаря Франца-Йосифа у 1891 році у Львові було збудовано окреме приміщення державно-промислової школи (ЛДПШ) на 306 учнів за різними спеціалізаціями. У 1893 році архітектора Зігмунда Горголевського (автора Львівського оперного театру) було призначено на посаду директора, а у 1910 році збудовано нове, більше приміщення школи, де навчалось 600 учнів. У цій школі викладали художники А. Августинович, С. Баговський, Ю. та С. Белтовські, П. Герасимович, З. Горголевський, Я. Нальборчик, С. Рейхан, Т. Рибковський, З. Розвадовський та В. Крицінський. Викладаський склад розширився до 58 викладачів. До проектування килимів залучалися видатні митці: В. Крижанівський, Р. Лісовський, П. Холодний (молодший), С. Гординський, Я. Музика, М. Бутович.

Коломия стала одним з найбільших осередків народних художніх промислів. Завдяки діяльності Коломийської художньо-промислової школи, школи деревообробного промислу, гуцульської промислової школи (гуцульське народне мистецтво) у Косові (1940 р.) було розвинено художні промисли Покуття та Гуцульщини. Вироби цих осередків виставлялися на Всесвітніх виставках у Парижі, Відні, Кракові, Чикаго, де користувалися великим попитом, конкуруючи з килимами Персії, Кавказу, Туркестану.

За визначенням газети «Діло», у грудні 1909 р., «

». [16:199, 200]

Розпочавши свою діяльність у 1910 році Косівська художньо-промислова школа діяла з 1923 року. До килимарства долучилися професійні митці М. Бутович, С. Гординський, П. Ковжун, Р. Лісовський, Я. Музика, М. Осінчук, П. Холодний, В. Крижанівський, А. Герасимович. У 1939 році школою керував М. Куриленко, але був репресований і розстріляний.

На Буковині Австро-Угорською монархією було засновано державну промислову школу у Чернівцях (1873 рік). У Вижниці діяла художньо-промислова школа сницарського профілю. З 1904 року до викладання були залучені з Косова майстри В. Девдюк, та В. Шкрібляк. У 1941–44 рр., Румунська влада зруйнувала і пограбувала все обладнання та вивезла його у чотириох вагонах в румунське місто Радауце. Там же опинилася і вся збірка виробів «гуцульської кімнати». З 1944 року школа реформована у Вижницьке училище прикладного мистецтва, згодом коледжу імені В. Шкрібляка.

Мистецька освіта на Волині. Давні культурно-мистецькі центри на Волині розташовувалися у Кременці, в Острозі і в Луцьку. У Кременецькій гімназії з 1805 року був запроваджений рисунок. Основи викладання мистецтва закладені Йозефом Пічманом «рисувальник і портретист». У 1818 році гімназія була перетворена на Ліцей, що після закриття став основою Київського Університету ім. Св. Володимира (1833 р.). у 1921 році Кременець відійшов до Польщі. Ліцей відновив свою діяльність, де окрім рисунку і живопису приділялася увага до ткацтва і килимарства. У Кременці в 1934 році відбулася виставка 10-ти митців «Краківської групи», під патронатом професора Леона Хвістка, напрямком якої було футуристичне спрямування: експресіонізму, кубізму, конструктивізму, що виглядало чужорідним на тлі загальноосвітньої навчальної програми кременецького ліцею. У Поліському воеводстві 20-х – 30-х років XIX ст. працювало 55 000 ткацьких верстатів. А у Волинському – понад 44 000 верстатів. Ніяка професійна школа не могла конкурувати з домашнім промислом. Тому школи розвивалися у напрямку містобудування.

У 1871 році успішно діяла Почаївсько-Успенська майстерня церковних речей до 1920 року. Збут виробів мав у Сербії, Болгарії, Америці: іконопис, золотошвейні вироби, різьбярство, золотарство, емальерство. Зразками служили вироби московських фабрик. У Почаївській художній школі світського типу у 1925–31рр. викладав Олександр Якимчук (вихованець Варшави та Італії), а також О. Шатківський (вихованець Львова).

Художня промислова освіта на Лівобережжі. Найбільший внесок у розвиток шкіл і майстерень зробило Полтавське Земство. Ним було збудовано Опішнянську гончарну майстерню, однак відсутність досвідчених викладачів призводило до невдач. Пробували фаянсові технології, за допомогою звергались до Строганівського училища та Коломийської гончарної школи, яка діяла з 1876 року. Коломийчани стали викладачами Миргородської і Глинської шкіл. А в Опішному зі Львова прибув Юрій Лебіщак, який позитивно вплинув на осередок. Проте недоліки технологічної якості не дозволяли опішненській кераміці конкурувати на європейському ринку.

Миргородська промислова школа ім. Гоголя заснована у 1884 році. Поетапово у школі була відпрацьована передова технологія кераміки. З Абрамцево прибув викладач П. Ваулін. Через 3 роки прибули з Коломиї С. Патковський, М. та Й. Білоскурські, німець Е. Крамер та художник О. Сластгон.

Зусилля останнього на вивчення традиційного орнаменту Полтавщини не змогли перебороти технологічного напрямку Миргородської школи. У майстернях школи за проектом архітектора М. Піконова, виготовлялись керамічні іконостаси для церков Петербурга, Буенос-Айреса (1898 р.), а 1900 р. – для Миргородського собору, який до нині зберігається в музеї керамічного технікуму. У 1907 році майстерня виготовила плитки для будинку Полтавського Земства, збудованого за проектом архітектора Василя Кричевського у стилі українського модерну.

Глинська школа працювала з 1900 р., а у 1908 році була реформована в інструкторську гончарську школу міністерства землеробства російської імперії. Керував школою кераміст А. Гофман та заступник Й. Білоскурський. З 1914 року з'явився викладач – випускник училища ім. Штігліца О. Промет. Народні традиції викладав А. Хідько і майстер С. Пучко. Є відомості про Макарів–Ярівську керамічну школу на Луганщині та гончарний осередок у селі Постава Муки, де налічувалось 169 гончарів, а у 1890–х роках з'явилися відомості про гончарний осередок у селі Олешня на Чернігівщині.

Ростислав Шмагало справедливо вважає, що професійно-технічні училища без відповідних професійних кадрів стануть розсадниками сувенірного кітчу і «матрьошечного» безкультур'я. В процесах взаємовпливів народного і професійного декоративного мистецтва перевага схиляється в бік професійного. «

». [16] Це пояснюється бажанням створення самобутнього національного стилю сучасного мистецтва та унікального архітектурно-життєвого середовища.

Школа Миколи Мурашка заснована при Київській гімназії 1866 року. А з 1876 року відокремилась у самостійний навчальний заклад – реальне училище. У 1874 році Мурашко створив приватну рисувальну школу у себе вдома – меценати (Іван та Микола Терещенки) – вихованці школи Г. Світославський, І. Іжакевич, І. Селезньов, М. Жук, П. Холодний, М. Пимоненко, С. Костенко, О. Богомазов, М. Врубель, В. Серов. У школі викладав навіть І. Труш. Творчий метод М. Мурашка ґрунтувався на вірності натурі. Однак він не вбачав необхідності художньо-промислової освіти, зауважуючи про необхідність спиратися на академічну мистецьку освіту, боячись при слові «ужиткове», або «промислове» мистецтво втрати художньої якості.

У 1897 році існував спеціальний художній клас для майстринь рукоділля Ольги та Серафими Курдюсових, а також художня ремісничка школа друкарської справи при друкарні В. Кульженка, ремісничка художня школа при ювелірній фабриці Й. Маршака. Кращих учнів він посилав за кордон на художні виставки і подальше навчання у Київському художньому училищі.

Кам'янець-Подільська художньо-промислова школа (надалі КПХПШ) заснована 1905 року зусиллями художника-передвижника В. Розвадовського. А гончарство викладав Ю. Лебішак зі Львова. Навчання було переважане сторонніми до вжиткового мистецтва предметами, що негативно впливала на технічний і мистецький рівень. З 1908 року Російська академія живопису перестала надавати субсидію художнику В. Розвадовському. І навчання в класах припинилося. З 1908 року В. Розвадовського усунули від керівництва

і вислали з Кам'янця-Подільського у Середню Азію, де він перебував аж до смерті (1943 року). У 1909 році школа було реорганізована в художньо-керамічну майстерню. Туди були запрошені випускник Строганівського училища В. Штурман та випускник Миргородської школи, викладач ліпки і живопису О. Адамович. Академія живопису відновила субсидію в сумі 1500 рублів, а Подільська губернська управа надала 2500 рублів. Міністерство торгівлі і промисловості надало 1600 рублів. Подільське Земство утримувало учнів, гуртожитки та харчування. Усім учням дозволялося продавати свої роботи, а з виручки їм належало 50% коштів. При чому 15% – на руки, а останнє – на рахунок учня, який він отримував, коли він закінчить школу. При майстерні діяли вечірні курси рисунку і живопису. На перегляді у травні – червні експонувалися 500 виробів кераміки, 800 акварелей, креслень і ліплених робіт. Вони виставлялися на Всеросійських виставках, 1914 року у Берліні, у березні 1914 року у Ліоні. Вимоги до учнів – працювати у традиціях подільської кераміки. Але Перша світова війна перервала навчання з 1915 по 1918 рік. Школа була евакуйована до Харкова, а потім в Лубни. Особливою користю позначилася діяльність випускника Петербурзького училища ім. О. Штігліца, естонця за походженням В. Гаагенмейстера (1916–1933 рр.). Він створив музей з таких видів мистецтва: живопис, скульптура, кераміка, графіка, промислове мистецтво, інструменти, матеріали та процеси, давнича діяльність. Із 136 назв мистецьких видань школи – 96 розробив В. Гаагенмейстер. З 1917 року утворилася Кам'янецька ткацько-килимарська школа Варвари Корецької, яка прибула з Петербурга, а з 1922 вона увійшла до складу Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи. Художник І. Мозалевський розширив КПХПШ на власні кошти, відкривши нові відділення з платною формою навчання. 1922 року цю школу перейменували у технікум ім. Г. Сковороди на три відділення: керамічне, текстильне, графіко-літографське. Школа мала 3 майстерні та 3 випалювальні печі. Орієнтація школи на промислові технології. Технікум з 1923 року перейменували у художньо-промислову школу, яка діяла до 1930 року, а надалі її ліквідували і перевели в село Балахно Горьківської області – в Росію. В Гаагенмейстер виїхав до Києва, і з 1935 р., очолив експериментальні майстерні народного мистецтва при Державному українському музеї на території Києво-Печерської Лаври. У 1937 році його арештували і 20 січня 1938 року – розстріляли. Тоді ж був розстріляний Отто Адамович, та 28 жовтня 1938 року К. Кримінський. За свідченням мистецтвознавців Кам'янець-Подільської школи – це єдина школа, яка має своє оригінальне обличчя. Таким чином творчий шлях школи завершив свій хронологічний ряд розвитку художньо-промислової освіти у східних областях України. Творчий процес, що увійшов у справжнє мистецьке русло було репресивно перерваний.

У 1901 році сформовано Київське художнє училище, яке існувало до 1918 року. Очоловав його архітектор В. Николаєв за стандартними програмами Петербурзької академії мистецтв. Але це училище так і не стало художньо-промисловим, як цього бажав меценат М. Терещенко. Викладання програм затверджувалося у Петербурзькій академії мистецтва, і носило російсько-імперський характер. Проте тут навчалися: Павло Кожун, Олександр Архипенко, Іван Кавалерідзе, Анатоль Петрицький та Олександра Екстер. Але ідея художньо-промислової школи не пропала. Декоративно-прикладне

мистецтво розробляло нові форми для створення життєвого середовища. У 1918 році Київське художнє училище було реформовано у художньо-індустріальну промислову школу (КХПШ), якою керував професор Ю. Михайлів, який поєднував викладацьку роботу з обов'язками Голови Всеукраїнського комітету образотворчого мистецтва, але у 1934 р. був репресований і засланий в Архангельську область.

Межигірський мистецько-керамічний технікум, директором якого був В. Седляр, викладачі О. Павленко, скульптор Є. Сагайдачний, П. Іванченко, К. Бородіна, пізніше І. Падалка, М. Косихін та О. Мизін. У 1929 році технікум перейменовано в інститут кераміки і скла, а у 1931 році він переведений до Києва і названий «Силікатний інститут», а потім згодом влився в Київський політехнічний інститут. Випускниками Межигірського технікуму стали Г. Федорова, Д. Головка, О. Черепова, П. Іванченко, М. Холодна, П. Мусієнко, О. Мизін. Даний технікум підготував 250 учнів.

У 1935 р., були організовані експериментальні майстерні народної творчості, які не ставили за мету нав'язування майстрам нових стильових критеріїв, а лише розвиток здібностей кожного майстра. Тут викладали випускники Межигірського технікуму: П. Мусієнко, І. Падалка, М. Цівчинський, П. Іванченко, М. Рокицький, С. Колос, Т. Флору та О. Грядунова. Першими учнями були М. Приймаченко, П. Власенко, І. Гончар, брати Яків та Яким Герасименки, Ф. Олексієнко, М. Тимченко, І. Скицюк, П. Лавринюк-Полив'яний. 1938 року експериментальна школа майстрів народної творчості була реорганізована у навчальний заклад – Школу майстрів народної творчості. Далі доля нашого навчального закладу відома: Київське республіканське художньо-промислове училище (1939 – 1949) – Київське училище прикладного мистецтва (1949 – 1963), яке було реформоване у Київський художньо-промисловий технікум (КХПТ), який з 1999 року був реформований у Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

КДІДПМД ім. М. Бойчука – єдиний на всю центральну, східну і південну Україну, де мешкає 35 млн. чоловік, за роки свого існування виховав більше 5000 фахівців, які створили всю славу українського національного мистецтва і художньої промисловості. Проте впродовж історії влада не дуже підтримувала національні традиції декоративного мистецтва. У 1963 р. було ліквідоване відділення декоративного мистецтва, а сам заклад був переданий у Всесоюзне підпорядкування до непрофільних закладів. Але ціною великих зусиль у 1989 році вдалося його відродити. За 25 років незалежності навчальний заклад вийшов на високий рівень підготовки фахівців. Незважаючи на успіхи у вихованні молодого покоління художників Міністерство освіти і науки України, не розуміючи ролі інституту тричі планували ліквідувати його шляхом приєднання до непрофільних навчальних закладів.

Враховуючи, що витоки цього навчального закладу пов'язані з Києво-Печерською Лаврою варто проаналізувати давні корені, які генетично тяжіли до Печерських пагорбів. Тут століттями плекалася українська художня освіта, що виховала сотні талановитих майстрів стінопису, іконопису, портретного живопису, книжкової графіки, художнього металу та емальєрства і сницарства. Творчість вихованців Лаврської іконописної школи, що в XVII – XVIIIст. входила у структуру Києво-Могилянської академії, яку активно підтримував «

». [8:247-474] Лаврські традиції іконописної школи підтримувалися кількасот років, аж до 1917 року, зберігаючи напрямок монументального, станкового та декоративного мистецтва. Зміна політичної ситуації – більшовицький переворот, та нові ідеологічні завдання переорієнтували напрямок школи із сакрального на художньо-промисловий.

Українська Народна Республіка у липні 1917 року, з ініціативи М. Грушевського, створила відділ сприяння розвитку мистецтва – музики, театру, образотворчого та декоративно-промислового мистецтва. І. Мозалевський з групою однодумців, весною 1918 року для захисту митців заснував профспілку київських художників «Мистецтво». Саме вона організувала розписи відомих луцьких касарень, здійснених М. Бойчуком та його учнями, а також організація пересувних виставок, художніх об'єднань.

У Київському художньому училищі в 1919 році викладали Ф. Красицький, Б. Іконніков, Г. Крушельницький, А. Прахова, В. Менк, Т. Барцевич, Ф. Балавенський, Т. Потрохов, М. Козік. Декретом було перетворено Київську Державну художню школу у Державну школу пластичних мистецтв, яка мала наступні відділення: художньо-малярське, скульптурне, художньо-естетично-педагогічне, художньо-промислове, підготовче. Загальноосвітні класи були відокремлені і передані до Міністерства освіти. Була знівлено вана вся система оцінювання знань, скасовані дипломи, звання, розряди, екзаменаційні класні роботи. Майстерні були відкриті цілий рік, хоч викладач працював лише у визначений час. У стилі часу було гасло: «

» [16:151]. У 1924–26 рр.

професор Ю. Михайлів реформує школу пластичних мистецтв у художньо-індустріальну промислову школу КХІПШ.

У 1913 році племінник М. Мурашка – Олександр Мурашко відкрив приватну школу, яка існувала до 1917 року. Вона стала ґрунтом, на якому була створена Українська Академія Мистецтв. Про неї мріяв Микола Мурашко, що започаткував невідворотні процеси національної мистецької школи. Віра Свенціцька вважала, що «

» [16:75].

Українська академія мистецтв заснована (УАМ) 5 грудня 1917 року. Нею було проголошено маніфест: «

» [16:146].

До УАМ було обрано 8 перших професорів: М. Бойчук – майстерня релігійного живопису, мозаїки, фрески та ікони (пізніше майстерня монументального живопису), майстерня графіки – Г. Нарбут, портрету – О. Мурашко, будівництва і народного мистецтва – В. Кричевський, інтимного пейзажу – М. Бурачек, декоративного живопису – М. Жук, історико – побутового жанру і офорту – Ф. Кричевський, декоративного пейзажу – А. Маневич. 1919 року УАМ покинули М. Бурачек і М. Жук, помер Г. Нарбут, у червні 1919 року трагічно був убитий О. Мурашко. Планувалося заснувати при УАМ музей

української старовини. У перші десятиліття існування УАМ виконувалися актуальні принципи європейського руху мистецтва і ремесла. Комплексне вивчення народного мистецтва культивувалося у майстернях архітектора В. Кричевського – майстерня індустріального мистецтва та М. Бойчука – майстерня монументального живопису, майстерня графіки С. Нелепінської-Бойчук з 1925 року, декоративного живопису – Л. Крамаренка, скульптури – Є. Сагайдачного, станкового живопису Ф. Кричевського та О. Богомазова, театральнo – декоративного мистецтва – В. Меллера, монументального живопису А. Тарана (1923 р.). З 1922 року УАМ перейменовано у Київський інститут пластичних мистецтв (КІПМ). На місце ректора Ф. Кричевського призначено Л. Крамаренка. З 1924 року відбулося злиття архітектурного інституту з КІПМ. Реорганізований навчальний заклад отримав нову назву – Київський художній інститут (КХІ). Художньо-промисловий напрямок став панівним. Головну роль відіграв новий ректор КХІ Іван Врона, який прагнув перебудувати навчальний процес для підготовки художника – інженера і монументаліста. Важливу роль грали колективні творчі замовлення для студентів, участь у виставках та конкурсах. У 1930 році в КХІ вже нараховувалось 850 учнів, 100 викладачів, та 5 факультетів: архітектурний, поліграфічний, малярський, художньо-педагогічний, художньо-промисловий, мали також деревообробне й текстильне відділення. З КХІ змушені були піти В. Татлін, К. Малевич, М. Бойчук, Ф. Кричевський. Подальшу більшовицьку політизацію Київського художнього Інституту очолив ректор С. Томах. Недалекоглядна, антиукраїнська політика змінила напрямок художньо-промислової освіти на соціалістичний реалізм, далекий від потреб життя, на лакування дійсності на тлі злиденного життя і рабської праці народу.

Під гаслом боротьби з буржуазним націоналізмом та формалізмом комуністичне керівництво освітою призвело до повного розгрому і знищення досягнень 20-х років, аж до фізичної ліквідації М. Бойчука, його учнів В. Седяра, І. Падалки, С. Нелепінської-Бойчук, І. Липківського та М. Касперовича. Всього було репресовано до 40 митців, більша частина яких була заслана до концтаборів. Київський художній інститут на десятики років став ареною боротьби за утвердження соціалістичного реалізму.

Таким чином, ми бачимо, як вибудовувалась структурована модель української художньої освіти з найдавніших часів до першої половини ХХІ ст. Надалі вже історія художньої освіти нам відома – ми в ній діємо.

Висновки. Гуманізація суспільства вимагає запровадження в середній школі (з 5 по 11 клас) навчального предмету «Культура», в якому чільне місце має зайняти розділ українського мистецтва з найдавніших часів до сьогодення.

1. Дмитрієва Н., О значенні крещення Руси для искусства. // Декоративное Искусство. – 1988. – № 6 (367). – С. 20–25.
2. Жолтовський П.М. Художнє життя в Україні в XVI-XVIIIст. – 1983. – К.: Наукова думка. – С.: 888.
3. Жолтовський П. М. Український живопис XVII – XVIIIст. – 1978. – К.: Наукова думка.
4. Жолтовський П.М. Словник – довідник художників, які працювали в Україні у XV – XVIIIст. // Матеріали етнографії та художнього промислу. – С. 189 – 232.
5. Ковальчук О. В. Мистець, педагог – новатор. // Українська Академія Мистецтв. – К.: 2002. – № 9. – С. 252 – 263.
6. Логвин Г. Н., Монументальний живопис XIV – XVIIст. // Історія українського мистецтва. II том. – 1967. – К.: Головна редакція української радянської енциклопедії УРСР.

7. Логвин Г. Пам'ятки України. – 1968. – К.: Мистецтво.
8. Радишевський Р., Володимир С. Іван Мазепа в сарматсько–роксоланському вимірі високого бароко. – 2006. – К.: центр «Просвіта». – С.: 247 – 474.
9. Свенціцька В. І. Монументальний живопис XIV – перша половина XVII ст. // Історія українського мистецтва. Птом. – 1967. – К.: Головна редакція української радянської енциклопедії. – С.: 157.
10. Свенціцька В. І. Живопис XIV – XVI ст. // Історія українського мистецтва. II том. – 1967. – К.: Головна редакція української радянської енциклопедії.
11. Сіткарьова О. В. Матеріали до настінного розпису та внутрішнього оздоблення Успенського собору / Сіткарьова О. В. // Успенський собор Києво–Печерської Лаври. – 2000. – К.: Видання Свято–Успенської Києво–Печерської Лаври – С.: 171.
12. Таранушенко С. А., Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. – 1976. – К.: Будівельник.
13. Уманцев Ф. С., Живопис кінця XVI – перша половина XVIIст. // Історія українського мистецтва. II том. – 1967. – К.: Головна редакція української радянської енциклопедії.
14. Флоренський П. Иконостас / Философия культа // Богословские труды. – 1972. – М.: Московский Патриархат. – №9 – С.: 83–148.
15. Цапенко М.П., Юрченко П.Т. Архітектура // Історія українського мистецтва. III том. – 1968. – К.: НДІТІ та ШПРА при держбуді УРСР. – С.: 13 – 125.
16. Шмагалю Р. Мистецька освіта в Україні сер. XIX – сер. XX ст. – 2005. – Л.: Українські технології.

МОНУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ ХУДОЖНЬОЇ МАЙСТЕРНІ О.М. ДЕМЧЕНКА. ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО

Постановка проблеми. Харківська художня школа одна з потужніших в Україні. Монументальна скульптура Харківщини бере свій початок від скіфських і половецьких скульптур I тис. до н.е. Перший пам'ятник у Харкові встановлений у 1898 р. З цього моменту почався період впливу Петербурзької школи мистецтв на монументальну спадщину Харкова. Вже на початку XX ст. харків'яни Б. Кратко, та Л. Блох почали створювати свої монументальні твори, але в тимчасовому матеріалі - бетоні. Більшість з них вже не існують. Творчість багатьох скульпторів радянського періоду висвітлювалась у дослідженнях М.В.Чернової, В.Д. Пуятіна та інших мистецтвознавців. Досягнення харківських монументалістів незалежної України рідко висвітлюється сучасними мистецтвознавцями. Тому є необхідність вивчення сучасних майстрів. Одним із активних митців нашого міста у галузі монументальної скульптури є О.М. Демченко. Його вкладу в українську скульптуру і присвячується запропонована стаття.

Олександр Миколайович Демченко закінчив ХІІІ (1986- 1991). Його провідними вчителями стали Л.Г. Жуковська, П.П. Юрченко. Від 1991 р О.М. Демченко працює доцентом на кафедрі скульптури ХДАДМ. Почав працювати у команді О.В. Шауліса разом із В.Д.Семенюком спочатку у якості виконавця. Після смерті О.В. Шауліса (2002) очолив приватну ливарну майстерню. У 2013р О.М. Демченко прийнятий до НСХУ.

Одним з перших самостійних творів став образ Феміди для нового корпусу Національного юридичного університету ім. Я. Мудрого (Вул. Динамівська, 4). Традиційно Феміда зображалась у хітоні, з діадемою, пов'язкою на очах, аптечні терези і змія у ніг богині. Правою рукою Феміда тримала обоюдогострий меч вістрям вниз – символ покаяння і переховування. Пов'язку, що закриває очі придумали у Давньому Римі. Цей атрибут символізував безпристрасність та об'єктивність судейського вироку. У Харкові такі статуї встановлені у палаці Правосуддя і Держпромі

(господарський суд). Харківські скульптори О. М. Шауліс, О.М. Демченко, В.Д.Семенюк для корпусу прокурорів НЮУ ім. Я.Мудрого запропонували нове трактування давньоримської скульптури і назвали його «Нова Феміда» У великому вестибюлі архітектори утворили велику круглу нішу діаметром (1,8 м), в ній і розмістили горельєф«Нова Феміда» (бронза, 1997р.) Молоді скульптори розкрити взаємозв'язок нових Законів України, діяльність її фахівців із законами природи і Всесвіту. Образ молодого правознавця у вигляді сучасної дівчини з відкритим кодексом зображено на тлі орбіт планет Сонячної системи. Молодий фахівець демонструє Закон України глядачу. Сама вона наче парує у просторі космосу і над Землею і вигляді невеликої кулі. Складки її одягу підкреслюють чарівний контур молодого дівчини і одночасно відтворюють внутрішню схвильованість юриста. Президент України Л.Д.Кучма відвідав новий корпус на відкритті нового корпусу НЮУ ім Я.Мудрого у 1997р. і схвально сприйняв узагальнений образ сучасника.

Після першого успіху молодому колективу доручено створення нового пам'ятника Я.Мудрого Арх. А.О.Антропов, В.І.Лівшиць у важких умовах дефіциту вільного простору міської забудови вирішили спочатку запроєкувати сквер в районі станції метро «Пушкінська», прийшлося навіть знести житловий будинок по вул. Петровського. Так утворився сучасний сквер – площа ім. Я.Мудрого. Навколишня забудова цього місця має дуже строкатий характер: різноповерхові, різностильні будинки. Тому було вирішено спочатку створити декоративну стіну (бетон, висота 7-3м x ширина дуги 23,5 м x товщина стіни 0, 42 м), яка б відокремлювала площу з пам'ятником від хаотичної забудови. Східчаста біла стіна своїми «абсидами», що наростають до центру наче сфокусувала погляд глядачів на єдиному пам'ятнику. Такий вдалий архітектурний прийом раніше не зустрічався у монументальній скульптурі України.

Пам'ятник Я.Мудрому (1999) вирішено було поставити для виявлення давніх витоків української юриспруденції. За часів Київської Русі новгородській князь Ярослав Мудрий дарував новгородцям перший законотворчий письмовий документ «Руську правду». У фрагментах цей документ переписаний у Новгородському літопису.

Митці вирішили відтворити образ князя на київському троні. Голова його виконана за реконструкцією скульптора М.М.Герасімова (1940). Одяг носить історично автентичний характер. Князь не просто дарує, а й наказує забути первісні звичаї родової помсти і вирішувати моральні проблеми тільки згідно із законом. В образі Ярослава наочно показаний його погляд, спрямований у майбутнє. У лівій руці князь тримає розкритий фоліант рукопису «Руської правди», права долонь стиснута в кулак. Цим підкреслена політична воля управителя Київської Русі. З тильного боку трону відтворені

язичницькі та християнські орнаменти. Князь правив на зламі двох епох: слов'янської і ранньохристиянської. Митці створили переконливий образ керівника Київської Русі.

Тепер студенти НІОУ ім. Я.Мудрого наочно бачать фундатора українського правознавця. У ХХІ ст. Харків став столицею українського правознавства.

У незалежній державі політики та громадські діячі приділять велику увагу давньому походженню української історії та культури. Одним з таких прикладів був 250-річний ювілей Севастополя. Але це тільки російська історія. Херсонесу Таврійському виповнилось 2.600 років. А це вже загальноєвропейська історія, більш давня і також автентична. На замовлення Севастопольської міськради О.М.Демченко запропоновано поставити пам'ятник нашим першовчителям християнства Кирилу і Мефодію. Вони з місіонерською місією жили півроку 861р. Проповідувати їм було важко з-за мовного бар'єру. Громадяни Херсонесу майже не розуміли латині. Ось чому вони переклали Євангеліє на слов'янську мову. Правда видати вони змогли у Моравії (863р) Для нас це була подія європейського масштабу. Україна поступово приєдналась до християнської релігії. Але венеціанці засудили місіонерів за ересь і продали їх учнів у рабство. Визнання прогресивності вчинку Кирила і Мефодія продовжувалось століттями.

Художник вирішив пам'ятник у вигляді двох постатей монахів (висота 3м) витягнутих пропорцій, які тримають в руках сувій з кирилицею. Вражають обличчя аскетів, багатозначний погляд та легкі німби над головами. Пам'ятник на високому пагорбі встановлено перед храмом у вигляді периптеру доричного ордеру. Нова релігія містилась у колишньому язичковому храмі доби античності. Пам'ятник першовчителям поставлений перед старовинною спорудою на центральній вісі храму, що гармонійно поєднує обидва об'єкти. Митець спромігся знайти оригінальне рішення, яке не поступається схожим за темою творам. Можна співставити роботу О.Демченко з відомим твором І.П.Кавалерідзе «Пам'ятник княгині Ользі» у Києві (1911) і побачити гармонійне поєднання традиції і новини монументу у Севастополі.

Глибоке розуміння української історії та сучасних тенденцій монументальної пластики допомогло О.Демченку створити оригінальний образ Т.Г. Шевченка. Першим автором скульптурної концепції молодий Тарас Шевченко був народний художник України В.А.Чепелик, який встановив пам'ятник молодому Кобзарю у Чернігові (1992). Він надав ліричне трактування образу поета. Протягом майже двох століть українського кобзаря зображали хворим і похмурым, і в цьому була значна доля правди важкої долі нескореного демократа. Але був також період розквіту таланта генія України- період «Три літа», коли молодий художник їздив по Україні, замальовував старовинні храми, козацькі могили, маєтки тощо. О. Демченко і відтворив стан творчого прозрівання Т.Шевченка у пам'ятнику для м. Дергачі Харківської області (2001). Згадаємо, що і в кріпацтві і після особистого викупу Т. Шевченко формувався у дворянському середовищі. Пам'ятник «Молодий Т. Шевченко» зображає його в елегантному костюмі під час етюдної практики. Художник сидить на лаві і, відклавши палітру, роздумує над значенням спадщини І.П.Котляревського. Лівою рукою поет тримає листок з широковідомим висловом «Будеш батько панувати, поки живуть люди. Поки

сонце в небі сяє, тебе не забудуть». У розглянутому пам'ятнику ця крилата думка є метафорою посмертної слави самого Т.Шевченка. Скульптор передав в обличчі Великого кобзаря красу молодості, просвітлений душевний стан художника і поета. Оповідна композиція дала можливість показати численні деталі побуту, але митець не тоне в дрібницях. Всі деталі підпорядковані стану духовного піднесення. Ця композиція тяжіє до декоративної пластики, що відповідає творчому задуму скульптора. Для Харківщини цей твір унікальний і немає схожих робіт.

Українська етнографічна тема знайшла своє втілення в ескізі пам'ятника незалежності України. Конкурс Харківської міськради на цей пам'ятник тривав у 2011 р. На відміну від інших конкурсантів О. Демченко запропонував поставити на площі Конституції величезну вазу висотою 7 м. серед квадратного басейну. Вазу автор сприймає як метафору України, що є невичерпним джерелом для народу. Особливість цієї пропозиції розкриває фриз скульптурних груп від свята І Купала до козака Мамає і обряду благословення наречених. Недолік цієї пропозиції у відсутності загальнонаціональних символів. Скульптор О. Демченко отримав 2-гу премію Харківської міськради.

Думаю, цей проект може прикрасити музей української давнини. Але і здійснений монумент Незалежності роботи О. Рідного і Г. Іванової викликає масу питань культурно - історичного плану.

Трагічним подіям радянської доби присвячений пам'ятник репресованим кобзарям. Ця подія давно приваблювала харківську громадськість. Але документів майже не знайдено. Відомо, що у 1930-і рр. міліція збрала у Харкові начебто на з'їзд в оперному театрі. У газетах повідомлень не було, але мешканці міст і містечок побачили відсутність кобзарів у знайомих місцях. Згідно спогадів тоді було знищено близько 337-200 кобзарів. Точні цифри знало тільки НКВС у Харківській області. На замовлення громадської організації «Спілка української молоді» (Керівник К. П.Черемський) бригада майстрів виконала і пам'ятник репресованим кобзарям. (Бронза, граніт, 1997). Один з авторів нової концепції пам'ятника – художник В.С. Бондар, який разом із К. Черемським з політичних міркувань були супротивниками традиції радянської монументальної скульптури. Це своєрідний «архетип»- варіація козацьких надгробних хрестів. Об'єкт являє собою брилу – паралелепіпед з глибокими, як рана, жолобами – променями у вигляді косоного хреста На передньому плані розмістили розтрощену кобзу. Факти нищення музичних інструментів на очах у городян неодноразово бачили мешканці міста. Співавторами несподіваного пам'ятника стали О.М. Демченко, В.Д. Семенюк, О.В. Шауліс. На відкритті пам'ятника (14. 10 1997р) К.Черемській грав на кобзі козацькі балади та жалібні пісні. Пам'ятник встановили на рівній відстані між оперним театром (по вул. Римарській), будинком НКВС, який здійснював цей злочин, і пам'ятника Т.Г. Шевченку, який оспівував історичне значення народних співців і музикантів. Визначений об'єкт культурної спадщини нагадує харків'янам про ще один злочин радянської влади. Цей пам'ятник тяжіє до стилю постмодернізм з його руйнуванням світоглядних і політичних систем, відмови від попередньої парадигми, перевагою ідеальних думок над матеріальним втіленням. Тепер брила з жолобами трактується як мистецтво. Харківський літературний музей та Обласний організаційно - методичний центр культури і мистецтва у

незалежній Україні стали осередками відновлення кобзарських співів - одного з важливих напрямків народної культури.

Значну увагу сучасне суспільство приділяє новим лідерам сучасного суспільства як в Україні, так і у світі. Одним з таких проявів є своєрідний пам'ятник діячам економічної думки в Україні, який замовив ректор Харківського національного економічного університету В.С.Пonomаренко (2013). Володимир Степанович вирішив, що одним із засновників економічної науки в Україні був чернець Києво-Печерської лаври Лука – економом доби Київської Русі. Найбільш відомим економістом ХХ ст. був С. Кузнець, який навчався Комерційному інституті під у 1916-1919рр. У Харкові він почав свою практичну і наукову діяльність, потім емігрував до Європи і далі у США. У Сполучених Штатах Америки С. Кузнець і став економістом світового рівня, лауреатом Нобелівської премії. Передбачалося обидві постаті розмістити перед головним входом в економічний університет.

О.Демченко встановив поколінні портрети перед пілонами центрального корпусу так, щоб студенти могли фотографуватись поряд із своїми відомими лідерами української економічної науки. Характеристика кожної особистості доповнювалась цитатою з особистих праць. Постаті розраховані на розглядання з близької відстані (5-15 м), щоб глядач міг побачити виразність обличчя видатних економістів і запам'ятати їх мудру думку.

Скульптор робив портрет Луки — економа за творчим уявленням. Вийшов образ аскетичного ченця в рясі з капюшоном і довгою сивою бородою. Видовженість пропорцій, вузлуваті руки, суворість погляду, живописність ліплення обумовили відтворення почуття внутрішньої схвильованості та багатого духовного життя. Думка апостола Павла, що закріплена на окремій таблиці сприймається як заповіт попередніх поколінь та як народна мудрість.

Поколінний портрет С. Кузнеця симетричний постаті Л. Економа. Він показаний доповідачем на одному з міжнародних симпозіумів. Вчений переконує колег не ефектністю жестів, що притаманно відомим ораторам, а розсудливістю своєї думки. Таке трактування було характерним реальним виступам і лекціям вченого. Погляд його спрямований не до аудиторії, а наче до себе, С. Кузнець не переконує, а наче ділиться своїм відкриттям. Лише тремтливe ліплення голови вносить імпульсивність в образ великого сучасника. Сенс реалістичного напрямку полягає у виділення характерних рис явища чи особистості. З цієї точки зору обидві статуї виконані історично достовірно. Більш переконливо сприймається емоційно піднесений образ Луки – економа, у якому гармонійно поєднані усі пластичні засоби.

Медична громадськість завжди шанувала безкорисну працю Л.Л. Гіршмана – легенди нашого міста, Колектив офтальмологічної клініки ім Гіршмана виступив замовником пам'ятника своєму фундатору. Виконання почесного завдання було доручено відомому архітектору України В.І.Лівшицю та молодому скульптору О.М. Демченку. Пам'ятник встановлено біля лікувального закладу (2009). Мудрість В.І. Лівшиця полягала у переплануванні місцевості скверу. Прямим аляями архітектор поєднав вулиці Мироносицьку і Чернишевську, і цим забезпечив огляд пам'ятника з усіх боків. Архітектор також наполягав на виробництві постаменту з цілих брил граніту. Це сприяло чіткості силуету постаменту та його довготривалості.

Науковий подвиг лікаря відтворено у скромній оповідній композиції. Скульптор відтворив кульмінаційний момент. Сліпа дівчинка вперше бачить світло і своїм відчуттям ділиться з хірургом: «Лікарю, я бачу сонце» Митець спромігся у монументальній пластиці передати хвилювання хворої дівчини в передчутті прозріння, несміливий поворот голови і стан духовної надії.

Л.Л. Гіршман очікував таку реакцію і спокійно та впевнено дивиться на свою пацієнтку. Образ офтальмолога сповнений співчуття і людяності. Створюючи психологічний портрет О.Демченко заради історичної достовірності підкреслив контраст зачіски, бороди і гладенької поверхні чола, підкреслив єврейський тип обличчя. Гармонія подвійної групи забезпечена скульптором природнім поєднанням поглядів а не штучними засобами. Нашадки і громадськість міста схвально сприйняли появу цього монументального твору, який так чудово вписаний в архітектурну забудову початку ХХ ст.

О.М.Демченко переміг у конкурсі Харківської міськради на пам'ятник В. Висоцькому (липень 2012). У 1970-і роки пісні відомого барда хвилювали ледь не всю молодь СРСР, і тільки КПРС замовчувала виступи талановитого опозиціонера, каламутника партійного спокою. Художній контраст паралелепіпеда суцільної брили (0,8 x 2,5 x 5,4 м) і бронзової скульптури (4,6 x 3 x 1,5 м) на одній точці опори. Пам'ятник наче парує у повітрі як крона дерева. Чудовий математичний і художній розрахунок В.І. Лівшиця. При огляді з усіх боків розкривається зміст життя і діяльності В. Висоцького у віршах і рельєфах. Композиція скелі життя складається з постаті з божемної постаті босоногого барда на сцені і низки рельєфів (10) та віршів (15). Після смерті кумира молодості його пісні продовжують захоплювати своєю демократичністю і щирістю мільйони співвітчизників. Тому зрозуміло природне бажання Харківської міськради встановити пам'ятник улюбленцю харків'ян. Площадка біля палацу спорту (просп. Маршала Г.К. Жукова, 2, нині Петра Григоренка) і мікрорайоні «Нові дома» була обрана у зв'язку із виступом В.С. Висоцького. у 1970-і рр. Попередні самостійні спроби поставити пам'ятник барду не знайшли підтримки у фахівців. За ескіз пам'ятника В.Висоцькому архітектор В.І. Лівшиць та скульптор О.М. Демченко отримали грамоту від ХОО Національної спілки архітекторів України.

Арх. В.І. Лівшиць знов запропонував поставити художній об'єкт з цільної брили граніту, що надавало більше можливостей творчого плану. Постамент був їм задуманий як естрада для виступів самодіяльних акторів біля пам'ятника всесвітньвідомому актору. Цим досягнуто художній контраст паралелепіпеда суцільної брили (0,8 x 2,5 x 5,4 м) і бронзової скульптури (4,6 x 3 x 1,5 м), що спирається на одну точку опори. Пам'ятник наче парує у повітрі як крона дерева. Чудовий математичний і художній розрахунок В.І.Лівшиця. При огляді з усіх боків розкривається зміст життя і діяльності В.Висоцького у віршах і рельєфах. Композиція скелі життя складається з постаті з божемної постаті босоногого барда на сцені і низки рельєфів (10) та віршів (15) Скульптор настільки проймався долею і почуттями поета, що вирішив показати його у численних рельєфах. Останні подані в ескізній манері засобами живописного ліплення. Щоб осмислити повністю діяльність В. Висоцького і ставлення скульптора до улюбленця молоді потрібно обійти пам'ятник з усіх боків і зрозуміти зміст усіх рельєфів і віршів, що забирає багато часу. Багатогранна діяльність генія розкрита майже всебічно. Це єдиний пам'ятник у місті, який відтворює усі

видатні події життя і риси характеру. Пам'ятників В.Висоцькому десятки, і тільки харківський монумент вражає конгеніальною всебічністю і новиною образної мови. Схвально сприйняли цей пам'ятник міська громада і син поета, який виступав із віршами батька на урочистому відкритті. Останнє було оформлено як всенародне свято. Ймовірно, в усій Україні не знайти іншого пам'ятника поету, який так всебічно і емоційно піднесено розкривав виразні сторони його життя і таланту. Пам'ятник виконано у стилі постмодернізм

Підчас будівництва пам'ятника В.Висоцькому головний архітектор міста С.Г. Чечельницький на замовлення харківського клубу альпіністів встановив спортивний комплекс «Вертикаль» (2013). Це металева конструкція з триярусною терасою, що обшита фанерою та страховими петлями (18x9, площа 190 кв.м) для скелелазів. Визначена споруда хоч і знаходиться на відстані 50м від пам'ятника, стала чудовою архітектурною рамою для пам'ятника В.Висоцькому. З боку проспекту П. Григоренка новий пам'ятник сприймається як перлина в оточенні спортивної споруди. Кожен глядач може згадати однойменний фільм, що кличе на підкорення гірських вершин.

Відкривали обидві споруди одночасно. Початкові альпіністи під керівництвом Г.В.Копійки показали усім харків'янам класне продовження традицій вітчизняного альпінізму. Так чудово поєднались мистецтво і спорт. Органічне поєднання пам'ятника з архітектурним середовищем підносить розглянутий комплекс до ряду кращих мистецьких комплексів країни.

Життя на Харківщині далеко не завжди таке величне як у творчості В.Висоцького. Політична боротьба та економічна конкуренція часто-густо завершується знищенням супротивника. Випускник ХНАУ ім М.С. Жуковського Я.В. Бисага організував автомобільну кампанію «Омега-автопоставка» Кампанія поступово охоплювала значну частину країни і приносила мільйонні прибутки. Конкуренти прибрали підприємця. Після трагічної смерті Я. Бисаги (2013) колеги продовжили справу засновника фірми на зло ворогам і замовили пам'ятник своєму фундатору. Пам'ятник встановлено на території головного офісу у сел. Безлюдівка-3 (2014). Меморіальний об'єкт вирішено у вигляді стели висотою 5м. З чоловічого боку розміщено широке полотно – метафора річки часу, що охоплена полум'ям мрій, справ і сподівань фірми. Архітектор досяг виразного контрасту горизонтальної спрощеної форми складу і вертикальної домінанти стели. Під стелою розміщено дзеркальний струмінь чистого прозорого джерела. Вода заповнює маленький трикутний басейн, що знаходиться в центрі широкого східчастого гранітного постаменту. Нескінчена ріка часу, невичерпне джерело планів засновника фірми. З близької відстані добре сприймається карбоване «полотно життя» з його пагорбами, скелями і проваллями, перемогами і поразками, профільний портрет Ярослава у живому русі. Під портретом вкарбоване життєве кредо Я.В. Бисаги, що стало філософією підприємства. «Суворий закон руху – успіхи і поразки. Суворий закон руху – вперед і тільки вперед. Падають-допоможи їм, але це не значить, що можна уповільнити рух, що можна перервати похід». Митець формою витвору і текстом показав позитивні риси засновника кампанії «Омега». Тому пам'ятник вийшов переконливий і оригінальний, яскравий і багатозначущий.

О.М. Демченко першим серед харківських митців встановив кінний монумент легендарному герою В'єтнаму Тхань Зонгу (карбування, 2006) у

житловому комплексі «Епоха». Билинний богатир у III тис до н.е. палицяма з бамбуку на залізному коні перемиг ворога і захистив в'єтнамський народ від загарбників. Скульптор показав героя в остаточну мить перемоги. Але перемиг він не стільки фізичною силою, а силою буддійської молитви. У величній постаті вершника висотою 4м. скульптор спирався на технічні досягнення Е.М. Фальконе і буддійські традиції. Як бачимо, в одному творі переплелись досягнення європейської та східної культур, що взагалі є однією з головних рис світової культури доби глобалізації.

Висновок. Сьогодні художник знаходиться у розквіті творчих сил. О.М. Демченко також активно працює у галузі станкової пластики (більше 20 творів), у меморіальному жанрі (10 надгробків, 10 меморіальних дошок), кабінетної скульптури, На держаний облік узято лише пам'ятник репресованим кобзарям. Митець постійно бере участь у творчих конкурсах і художніх виставках. Наприклад, в Міжнародному скульптурному триєналі у Києві (2011). Його імпульсивна пластика витримує порівняння з кращими досягненнями провідних скульпторів Харкова О.І. Рідним та С.А. Гурбановим,. У своїх роботах О.М. Демченко органічно поєднує традиції реалізму і експерименти постмодернізму. Монументальні твори О.М.Демченка неодноразово нагороджувались грамотами і відзнаками керівництва Харкова, Мелітополя і Севастополя. Його твори розкривають суттєві риси сучасного громадського і художнього життя Східної України.

1. Гетта Н.М. Скалодром и памятник В С. Высоцкому по пр. Маршала Жукова, 2. Предпроектное предложение.-Х. 2012. Архив главного архитектора Харькова .
 2. Чечельницький С. Г. Інтерв'ю «Спортивний комплекс «Вертикаль» 10. 01 2018р.
-
1. Бежина Н. Пам'яті кобзарів.// Вечірній Харків. –1990–9 квітня №83
 2. Бежина Н Ярослав Мудрий «Оселівся» біля Національної юридичної академії // Панорама №42. 12. жовтня 1999р.
 3. Библия – М.: Издание Московской патрирхии. 1993 Евангелие от Луки .Гл 1-3, 20.
 4. Бондаренко С. 1145 лет славянской азбуки // Киевские ведомости 29. 05. 2008
 5. Буряковская Л. Память или символ «бездарного времени» // Время, 3 июня 1999–С.2.
 6. Влади М. Владимир Высоцкий или Прерванный полёт М. 1985 –С. 54-, 60,84-86, 92-93, 128-129, 133-138.
 7. Воловник О.П., Воловник П.В. «Славные имена» Т. –Х.: Издательский дом ЖЗЛ 2013. –С. 133-206. Сергей Михайлович Эвель. ???
 8. Смолина С. Война до беспам'ятства // Наш город 2008. 20-26. 05 2008.
 9. Высоцкий В. С. Сочинения в 2-х томах–М. Художественная. литература 1991, Т. 1 – С.26, 103, 134-135, 158, 194, 250-251, 265- -268, 285, 310, 315, 342, 378-381. Т.2. С.78-79, 188, 223.
 10. Высоцкий В. С. в кино, театре и поэзии.–М. Художественная. литература 1991 – С. 14-25.
 11. Демиденко Г.Г. Великий князь Руси Ярослав Мудрый– Х.: Право, 2011. – С.302-304.
 - 12.Ковальська Л., Черемський К. І покликав їх Сатана до Харкова// Ранок. 1992. – №7 – С. 19-20.
 - 13.Казарин В. Под свежестью полотняных крыл...» // Наш город 2008
 - 14.Казарин В. От Кирилла и Мефодия до Одиссея //Наш город, 2008
 - 15.Кузнец С. «Экономическая система доктора Шумпетера, излагаемая и критикуемая. Пермиан М. Две фазы заинтересованности Кунца Шумпетером. –Х. ИД «ИН-ЖЕК», 2013. – С. 4-20. 20-29.
 - 16.Ланевський А. Пам'ятник Я. Мудрому// Слобода 15. 10. 1999.–С.2.
 - 17.Мархайчук Н., Тарасов В. Пам'ятник Я.Мудрому Рукопис Зводу пам'яток Харківської області 2015р.

- 18.Мархайчук Н.В, Троян А.Т. Образи - архетипи «Українського світу» в монументальній спадщині Валерія Бондаря// Візуальність в українській культурі:: статус, динаміка, контексти Матеріали III Всеукраїнської науково - практичної конференції. Черкаський художній музей Черкаси-Канів. 2013 –С. 121-125.
- 19.Монументи, пам'ятники обеліски Від всенародної любові до до всенародної ненависті – один крок ? // Пам'ятники України, №1, 2009р – С. 32-35.
- 20.Національний юридичний університет ім. Я Мудрого Редак. Колегія В.Я.Тацій, Ю.П.Бітик, А.П.Гетьман та інші. – Х.: Право, 2014 –С. 5, 49.
- 21.Провідні вчені Харківського національного економічного університету. Біографічний довідник .Під загальною ред. Проф. В.С.Пономаренко. –Х.: В.Д. «ІНЖЕК», 2012 –С. 10-11.
- 22.Тараненко М. Мудрий князь став ...харків'янином// Слобідський край. – 12.10.1999.
- 23.Сергиенко Є. «Открыт пам'ятник Ярославу Мудрому// Правда Украины. – 12.10.1999.
- 24.Томенко М.В. Україна: Історія Конституції – К. Генеза. 2015. –С. 85- 91.
- 25.Харківський кобзар Іван Іович Кучугура-Кучеренко (1878-1937).– Х.: Золоті сторінки. 2008. Упорядкування К.П.Черемський, В.Ю.Мишалов, ОО. Савчук –С.8-15, 53-56, 59, 74.
- 26.Харківський національний економічний університет. Досвід перетворень. 2000-2010 роки. – Х.: Видавничий дім «ІНЖЕК», 2010. –С. 14-19, 38-39.
- 27.Черемський К.П. Повернення традиції. З історії нищення кобзарства. –Х.: Центр Леся Курбаса, 1999. – С.8, 10, 14, 16, 21,23, 25-29, 31-54,58, 64-80.
- 28.Черемський К.П. Шлях звичаю. –Х.: Глас, 2002. С.8, 10, 13-17, 395-402.
- 29.Шудрик І.П. Третій нобелівський лауреат Харкова // Історико-краєзнавчий альманах «У милому місті моєму» –Х.: Майдан, 2017. – С.191-203.
- 30.Шульга Л В., Івах О.Д. Пам'ятний знак репресованим кобзарям, бандуристам, лірникам // Нові пам'ятники культури Харківської області . Випуск №3. –Х.: УКХОДА, ХОУНБ , 1999. – С. 5-7.

МІНІМАЛІЗМ У СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ УКРАЇНИ

В останнє десятиріччя у світовому графічному дизайні мінімалізм набув величезної популярності. Після етапу захоплення цифровими технологіями й необмеженого застосування недоступних або важко досяжних у докомп'ютерну добу ефектів (трансформацій, шарів, градієнтів тощо) настав час усвідомленого використання графічних засобів, стриманості й мінімалізму. Перевантаження композиційної площини шрифтами, зображеннями й усіяким декором зараз вже сприймається як ознака непрофесійного підходу.

В українському графічному дизайні початку ХХІ століття є багато вдалих прикладів мінімалізму в галузі знакової та інформаційної графіки, ідентифікації бренду, пакування й навіть у комерційній рекламі. Ці розробки пропонують фахівцями, які розглядають мінімалізм у контексті реалізації системи принципів юзабіліті задля забезпечення швидкого сприйняття й однозначного розуміння інформації. Намагання точно виконати поставлені завдання, досягти максимальної ефективності при залученні обмеженої кількості засобів сприяє створенню зваженого й доцільного дизайну. Очищені від усього зайвого, такі рішення сприймаються як стилістично нейтральні, завдяки чому гармонійно вписуються у будь-яке середовище, гарно співіснують з іншими дизайнерськими розробками, привертають до себе увагу поважним ставленням до композиційного простору, лаконізмом і вишуканою простотою.

Водночас, на теренах України графічний мінімалізм як тренд навряд чи може претендувати на універсальність і широке розповсюдження через низку об'єктивних причин. - , зараз, як і десятиріччя тому, левову частину з усіх прикладів графічного дизайну складають комерційні розробки, створені дизайнерами-аматорами, які не здобули фахової освіти. Випускники експрес-курсів з графічного дизайну або самоучки, що самотужки опанували декілька комп'ютерних програм традиційно обслуговують малобюджетний сектор масової поліграфічної продукції. Орієнтуючись на власне розуміння «гарного» дизайну та невибагливі смаки певного прошарку споживачів, вони прагнуть граничної достовірності зображення, переконливості й «багатого» вигляду завдяки пишному декоруванню. Звідси — мінімальний ступінь умовності й узагальнення, перевантаженість площини графічними елементами, шрифтовими гарнітурами й кольорами, зловживання усілякими зображальними засобами та просторовими ефектами.

- , причина переважання перенасичених рішень не тільки в тому, що мінімалістичні розробки є свідомим вибором лише професійних дизайнерів і доречні не в кожному випадку. Річ навіть не в тому, що гасло «красиво те, що прикрашене» (О. Черневіч) для значної кількості споживачів не втратило актуальності й сьогодні. Справжня проблема в тому, що на тяжінні до яскравих, «розкішних» прикладів побудовані естетичні смаки багатьох замовників, які, дивлячись на мінімалістичні пропозиції дизайнера, ставлять запитання, здатне завести в безвихідь навіть досвідчених фахівців: «Та тут же нічого немає! За що тут платити?». Підлаштовуючись під правило «Хто платить, той і замовляє...», дизайнери вимушені йти на компроміс і створювати рішення, побудовані на сполученні шрифтового розмаїття, фотографій, орнаментів й багато чого ще.

- , мінімалізм навряд чи може сприйматися як головний принцип під час пошуків візуально-пластичної мови для віддзеркалення національної ідентичності в українському графічному дизайні. Актуалізація цього питання спонукає фахівців спиратися на коріння, звертатися до витоків народної творчості. Дизайнери опрацьовують приклади стародавніх шрифтів та орнаментів, запозичених із книжок, вишивок, килимів, розписної кераміки, різьби по дереву. Доцільні в економічному плані та, як правило, вельми цінні в естетичному, прояви української художньої старовини мають яскраву емоційну забарвленість, поєднуючи в собі теплоту та поетицизм. Водночас емоційно нейтральний та космополітичний за своєю природою мінімалізм, напевно, не є дуже перспективним проектним підходом для експериментів у цьому напрямку.

Отже, застосування сучасних технологій, з одного боку, відкрило перед графічним дизайном необмежені можливості щодо створення й обробки зображень й шрифтів, а з іншого — спричинило проблему розумного вибору засобів для створення функціонального дизайнерського продукту. На тлі перевантаженої комерційної графіки вигідно відрізняються рішення, очищені від усього зайвого, побудовані на розумному обмеженні засобів і прийомів, необ'єднаних і достатніх для передачі інформації і донесення дизайнерської ідеї.

Але, незважаючи на переваги цього підходу, мінімалізм як тренд навряд чи має перспективи домінування в українському графічному дизайні, оскільки художні смаки значної частини як замовників, так і споживачів орієнтовані на більш насичені, декоративні рішення. Крім того, космополітичні за своєю при-

родою та нейтральні в емоційному плані, розробки мінімалістичного спрямування навряд чи можуть сприйматися як пріоритетні під час пошуків графічної мови для віддзеркалення української національної ідентичності. Більш перспективними тут уявляються стилізації різноманітних об'єктів, запозичених з української народної творчості, які є більш емоційно забарвленими.

1. Бхаскаран Л. Дизайн и время; пер. с англ. М.: АРТ-Родник, 2006. 256 с.
2. Риверз Ш. Максимализм: графический дизайн новой эпохи; пер. с англ. М.: Астрель, 2008. 160 с.
3. Чарли Б. Джонсон. Минимализм — направление в дизайне или мы просто обленились? [Электронный ресурс] Logodesigner. 20.01.12. Режим доступа: <http://logodesigner.ru/article/416.htm>.
4. Якунин А.В., Бодрунова С.С. Минимализм как современная тенденция в дизайн-проектировании: функциональный подход или эстетический принцип? Культура и цивилизация. 2016. №4. С.14–24.

2

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ОБ'ЄДНАННЯ ХАРКОВА НАПРИКІНЦІ ВІСІМДЕСЯТИХ — ПОЧАТКУ ДЕВ'ЯНОСТИХ РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Наприкінці вісімдесятих років ХХ сторіччя українське мистецьке середовище зазнає радикальних змін. Неоднозначні процеси, які поглинули левову частку українського арт-простору, були нерозривно пов'язані з крахом не тільки радянської системи, а й із зруйнуванням світосприйняття та світогляду не одного покоління співвітчизників.

У фахових дослідженнях цей період символізує «рубікон» в історії сучасного українського мистецтва, що згенерував у собі рушійні сили для подальшої еволюції складного мистецького організму. Умовною точкою відліку, що послугувала поштовхом до пробудження та активізації мистецьких сил, фахівці зазначають подію 1987 р. — Всесоюзну молодіжну виставку, на якій експонувалась робота А. Савадова та Г. Сенченка «Смуток Клеопатри».

У цей же визначний для вітчизняного мистецтва рік у Харкові постає мистецьке об'єднання «Панорама», до складу якого увійшли представники фото-кіно-образотворчого, мистецтва. Роботиучасників угруповання експонувалися у незвичному для харківської публіки виставковому просторі. Проекти поєднували в собі різні напрямки та техніки візуального мистецтва. За час свого недовгого та напрочуд продуктивного існування, об'єднанню вдалося створити міцний фундамент для подальшого розвитку мистецького нонконформістського руху Харкова.

Після завершення активної діяльності «Панорами» (1991) на мистецьку авансцену Харкова вийшло офіційно зафіксоване в 1989 році угруповання, що дістало назву «Літера-А». Зазначимо, що деякі представники новоствореного об'єднання (О. Єсунін та О. Борисов) мали безпосереднє відношення до діяльності арт-угруповання «Панорама». Визначною подією в діяльності гурту та досить новаторською для харківського глядача, стала експозиція виставки «Присвята Ван Гогу», що була вирішена у нетрадиційній манері

з елементами інсталяції та приурочена сторіччю з дня смерті відомого французького майстра.

У цей же період виникає мистецька група «Fast Reaction Group» (1993). В якості простору для творчих проєктів об'єднання організовується галерея «Up/Down», у межах якої відкрито експонувалися роботи, що апелювали до злободенних реалій життя. У своїх мистецьких експериментах учасники групи зверталися до різних напрямків актуального мистецтва: перформанс, інсталяція, відео-арт тощо. Одним із визначних проєктів гурту стала фото-серія «Якби я був німцем», яка вперше експонувалася в Німеччині в 1995 році, а її фінальним сумісним проєктом — «Караул» у Москві, що завершився інцидентом за участю правоохоронних органів. Через рік гурт припинив своє існування, але сам факт наявності на мистецькому тлі Харкова групи подібного спрямування являється досить красномовним. Адже саме на початку 1990-х років мистці отримали змогу в повній мірі актуалізувати соціальні та політичні питання, що раніше знаходилися під грифом «заборонено».

З кінця вісімдесятих років у харківському творчому осередку відбувається консолідація нової формації мистців, завдяки яким сучасне мистецьке обличчя Харкова набуло своїх характерних та неповторних рис, поєднуючи у собі, з одного боку, прихильність до традицій, з іншого — бунтівний дух та жагу до новаторства.

Отже, харківські майстри у новостворених творчих об'єднаннях одними з перших в історії вітчизняного мистецтва звернулися до новаторських методів, форм, прийомів у своїй візуальній мові. Що засвідчує позицію Харкова як провідного мистецького центру, на протигагу загальноприйнятій думці, яка відображена у дослідницьких мистецтвознавчих працях. думці в дослідницьких мистецтвознавчих працях.

· · · · · « · · · »

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ЗАСТОСУВАННЯ МЕБЛІВ ПРИ ФОРМУВАННІ ІНТЕР'ЄРІВ В СТИЛІСТИЧНОМУ НАПРЯМКУ «ВІНТАЖ»

Дизайн інтер'єру в стилістичному напрямку «вінтаж» є однією з поширених тенденцій у ХХІ ст. Задача створення або відтворення образів минулого в дизайні предметно-просторового середовища в останні десятиліття, переважно, пов'язана з темою вінтажної культури. Важливу роль при цьому відіграє наповнення інтер'єру текстилем, освітленням, побутовими предметами та декоративними елементами, які створюють відповідну настроя часу і формують конотації з певною епохою, історичним періодом або країною. Однак, найважливішу роль у цьому процесі займають меблі. Вони є основним засобом формування предметно-просторового середовища, оскільки грають функціональну, ергономічну, естетичну та культурологічну ролі.

Стилістичний напрямок «вінтаж», який прийшов у практику дизайну з інших галузей життєдіяльності людини, таких як мода, ювелірне мистецтво тощо, за своєю суттю передбачає використання аутентичних речей у новому контексті. Але сучасне життя, потреби та очікування споживачів, а

також дизайнерська практика, змінили сам підхід до даного стилістичного напрямку, яке зі сфери взаємодії з оригіналами став перетворюватись у різноманітну «гру з вінтажем». Робота в даному стилістичному напрямку відбувається у вигляді різноманітних перетворень, стилізацій та інтерпретацій, які вписуються в контекст та інструментарій постмодернізму.

Дослідження прикладів формування предметно-просторового середовища в стилістичному напрямку «вінтаж» дозволило виявити основні принципи використання меблів: 1) застосування аутентичних меблів; 2) реновація історичних меблів; 3) імітація об'єктів під оригінальні предмети меблів та створення копій аутентичних образів; 4) авторське цитування вінтажних моделей меблів. Кожен із виявлених принципів реалізується через власні прийоми.

Принцип застосування аутентичних меблів є основоположним у процесі формування предметно-просторового середовища в стилістичному напрямку «вінтаж». Він обумовлений ступенем цінності та/або рівнем збереження аутентичних меблів (артефакту). Прийоми втілення даного принципу обумовлені завданням дизайнера. Їх можна вибудувати в одну лінію по мірі деформації оригіналу, а саме: 1) використання предмету меблів в первісному вигляді, без будь-яких помітних техніко-технологічних і творчих перетворень; 2) реставрація аутентичних меблів, легке тонування і зміна колірною відтінку зі збереженням його первісної текстури і можливої імітацією штучного старіння. Використання морилки, патини і ін.

Прикладами втілення даного принципу є інтер'єри, виконані в напрямку етнокультурного вінтажу, де організація простору має свої особливості і спирається на місцеві традиції.

Більш творчий підхід при створенні вантажного інтер'єру можна спостерігати в принципі реновації історичних меблів, який втілюється за рахунок застосування наступних прийомів: 1) кардинальна зміна початкового кольору, тону меблів та/або текстури поверхні; 2) часткова або повна трансформація форми меблів за рахунок деконструкції оригінальної форми: редукування або перекомпонування існуючих об'ємів або додавання форм і деталей декору з інших об'єктів меблів або інших матеріалів. В даному випадку створюється новий об'єкт, в якому незмінно присутня та чи інша частина аутентичного вінтажного предмету.

Дослідження світових проектних пропозицій в галузі роботи з дерев'яними меблями дозволило виявити принцип імітації об'єктів під оригінальні зразки меблів, який реалізується через впровадження прийомів: 1) застосування техніки рустикаль; 2) використання морилок різних відтінків; 3) нанесення фарби, емалі, позолоти. Створення ефекту патини; 4) створення кракелюр на поверхні меблевого об'єкта; 5) обробка дерев'яної поверхні з метою виявлення фактури деревини; 6) обробка поверхонь предмета хімічними засобами.

Окреслені прийоми спрямовані на формування образу автентичного вінтажного об'єкта. Їх варіативність і можливість комбінації дозволяють дизайнерам максимально реалізувати свої концепції в сфері створення предметно-просторового середовища в стилістичному напрямку «вінтаж».

Дослідження світової дизайнерської практики дозволяє стверджувати, що якщо до процесу роботи над меблевим об'єктом підійти радикально, то штуч-

но зімітований «вінтажний» предмет вже стає декорацією. Він перетворюється на такий сценічний об'єкт, задає театралізоване предметно-просторове середовище. В даному випадку з'являються пародійні, іронічні, гротескні і інші форми, близькі до сценографії. При цьому вже не важливо, залишається предмет функціональним або несе суто декоративне навантаження. Він вже сам задає «градус» цієї гри в «вінтаж», яка може перетворюватися на фарс або інсценування. У такому випадку мова йде про принцип авторського цитування вінтажних моделей меблів, який реалізується через прийоми: 1) створення відколів на поверхні меблевого об'єкту або деформація предмета; 2) принципове фарбування відкритими, далекими від природного колористики порід дерева, кольорами; 3) нанесення додаткових декоративних фактур; 4) компіляція різнорідних елементів в єдину структуру.

Принцип авторського цитування вінтажних моделей меблів активно застосовується дизайнерами при трансформації первісного вигляду вінтажного об'єкта або при роботі в напрямку «індустріальний вінтаж», коли мова йде про гру з формою, матеріалами, композицією і їх поєднанні.

Дослідження світової дизайнерської практики і аналіз теоретичних праць дозволили виявити принципи і прийоми роботи з меблями, як з основним засобом для створення інтер'єру в стилістичному напрямку «вінтаж». Аналіз реалізованих концептуальних рішень надав можливість встановити, що при застосуванні першого і другого принципів (застосування аутентичних меблів і реновація історичних меблів) дизайнери прагнуть осучаснити старий артефакт, помістити його в нове середовище, тим самим надаючи йому нового звучання. При формуванні предметно-просторового середовища на основі третього принципу (імітація об'єктів під оригінальні зразки меблів) автори створюють образ вінтажного інтер'єру. Дизайнери намагаються надати сучасному об'єкту вид старовинних меблів. А при організації простору на основі застосування четвертого принципу (авторське цитування вантажних моделей меблів) дизайнери вступають в «гру з вінтажем», намагаючись створити певний образ, формують певну театральну гротескную мізансцену.

Аналіз проектної практики дозволяє стверджувати, що який б принцип створення вінтажного предметно-просторового середовища не використовував дизайнер, будь то використання автентичних об'єктів або штучно зістарені копії, знакова впізнаваність меблів і чітка візуальна приналежність їх до певної епохи або країни повинні бути обов'язковою умовою. Саме меблі несуть основне смислове навантаження в інтер'єрі, сформованого в стилістичному напрямку «вінтаж» і дають відправну точку для асоціативного сприйняття простору.

. . .
 , « »
 : . . ,

РЕКОНСТРУКЦІЯ ПАМ'ЯТОК САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ЇЇ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ СВІТОГЛЯДУ МОЛОДИХ МИТЦІВ

Храмове мистецтво, акумулюючи духовний зміст і світоглядні парадигми свого часу, протягом тисячоліть відіграло особливу, надзвичайно важливу

роль у розвитку культури всього людства. Здібність архітектури взагалі найефективніше впливати на серця і розум людей відзначав у своєму трактаті «Десять книг про архітектуру» ще римський архітектор і енциклопедист Марк Вітрувій Полліон (I ст. до н.е.), який не тільки узагальнив в цій праці досвід грецького і римського зодчества, але й розглянув принципи художнього сприйняття [1]. Чим більше культурних цінностей минулого зберігається в соціокультурному середовищі, тим краще людина орієнтується в історичному просторі, глибше розуміючи зв'язок поколінь і єдність культурно-історичного процесу.

На жаль, в Україні ця єдність була перервана в результаті карколомних суспільно-історичних потрясінь, що почалися з приходом до влади у 1917 р. воявоначних безбожників. Наприклад, на території однієї тільки Харківської єпархії до 1917 р. налічувалося більше тисячі православних храмів, з яких до кінця 1980-х рр. у різній мірі збереженості вціліло лише близько 150 церков [2, с. 9]. Це означає, що в переважній більшості населених пунктів від сакральної архітектури не залишилося й сліду.

В останні десятиріччя швидкі зміни у ідеологічному та духовному настрої суспільства супроводжуються не менш стрімкими змінами в архітектурному вигляді українських міст і сіл, при чому одною з найрадикальніших змін стало обширне відродження храмового зодчества. Однак, майже вікова перерва в цій галузі архітектури породила проблемну ситуацію щодо включення споруджуваних храмів у національне культурне середовище. Іншими словами, сучасне церковне будівництво відзначено втратою традицій, а сакральне мистецтво взагалі — величезною втратою пам'яток, без реконструкції котрих неможливо відтворити цілісну історію національної художньої культури.

Одною з таких пам'яток, наприклад, є архітектурний ансамбль Спасова Скита під Борками на Харківщині, спроба реконструкції якого була зроблена у 2015 р. відповідно до планів роботи кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв та держбюджетної теми «Логіко-семантичне моделювання візуального простору: соціокультурні та філософські аспекти» (№ 0112u001612, 2011 р.).

У контексті роботи доведено, що єпархіяльні архітектори та інші майстри мистецтв другої пол. XIX – поч. XX ст. були справжніми знавцями своєї справи, бо вміли споруджувати будівлі не тільки із приголомшуючим розмахом, але й і з відмінним смаком, поступово перетворюючи населені пункти Центральної та Східної України на міста з високою культурою зодчества [3, 29–35; 4, с. 34–41], при чому і в світській, і в сакральній художній культурі була присутня уся палітра архітектурних та художніх стильових напрямів, що взагалі існували в Російській імперії того часу [4, с. 21–34].

В цю картину, як одна із дуже важливих складових частин, органічно вписався архітектурний комплекс Спасова Скита під Борками на Харківщині, котрий було споруджено у 1891-1894 рр. в русько-візантійському стилі, суть якого полягала у використанні архітектурних образів і форм московського зодчества XVI – XVII ст. в їх еkleктичному поєднанні з елементами візантійської архітектури (зовнішня архітектура храму витримана у стилі московських церков XVII ст., а ось що стосується загального компонування

середньої частини, з поступовим переходом від квадрату до кола, то тут, безсумнівно, простежується вплив візантійського стилю). Споруджені в таких формах храми збагачували регіональну специфіку української архітектури.

Архітектурна ж цінність домінанти комплексу Спасова Скита — храму в ім'я Христа Спасителя Преславного Преображення — полягає у тому, що він не був, як більшість церков в русько-візантійському стилі, побудований за якимось типовим проектом, а, навпаки, будучи абсолютно оригінальною спорудою, сам надалі послужив прототипом для церков, зведених в Санкт-Петербурзі, Благовіщенську (Амурський край) та Харбині (Китай).

Встановлено, що над створенням архітектурно-художнього синтезу ансамблю Спасова Скита працювали такі видатні митці, як архітектори Р.Марфельд і В.Немкін, академік живопису В.Маковський, визнаний майстер портретного живопису І.Галкін, художник-мозаїчист О.Фролов та ін. Формування ж архітектурно-художнього середовища Преображенського храму відбувалося за наступними принципами: 1) комплексність організації архітектури як складного об'ємно-просторового об'єкта з цільністю синтетичного просторово-предметного середовища; 2) сценарний підхід, який є відображенням у організації архітектурного середовища вимог богослужіння; 3) принцип синтезу мистецтв, при якому митці прагнули до інтегрування різних видів мистецтва для створення цільного художнього простору; 4) принцип художньо-стильової єдності, який полягає в тому, що монументальні розписи та елементи облаштування створені в певному стилі або дотримуються правила неконфліктного поєднання різних стилістичних вирішень [4, с. 62–92].

Таким чином, проблема реконструкції втрачених українських церков — максимального відтворення їх первісного вигляду, організації внутрішнього простору й усього художнього середовища — сьогодні є актуальною, як ніколи. Розв'язання цієї проблеми сприятиме не лише узагальненню і поглибленню знань з історії духовно-релігійної культури України у молодих митців, а й методичному обґрунтуванню і практичним пошукам національної своєрідності сучасного українського сакрального мистецтва, що базується на діалозі регіональних шкіл.

1. Витрувий. Десять книг об архітектурі [Текст] / Пер. с лат. Ф.А. Петровского. — М.: Всесоюзная Академия архитектуры, 1936. — 332 с.
2. Парамонов А. Истоки каменной храмовой архитектуры Слободской Украины [Текст] // А.Парамонов, А.Парийский. — Х.: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2012. — 236 с.
3. Стещенко С.В. Вклад харьковских епархиальных архитекторов в развитие губернского церковного зодчества [Текст] / Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2014/2015 навч. року // Збірник статей. 15.05.2015, ХДАДМ. — Х., 2015. — 260 с.
4. Стещенко С.В. Синтез мистецтв в архітектурному ансамблі Спасова Скита під Борками на Харківщині [Текст] // Дипломна робота... рівня «магістр»: 17.00.05. — Х.: Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2015.

ПРО ЕВОЛЮЦІЮ ОБРАЗОТВОРЧИХ ЗАСОБІВ ФОТОГРАФІЇ

Недавня цифрова революція докорінно змінила техніко-технологічні основи фотографії, але вона принципово не повинна впливати на творчу складову фотографії, а тому кінцевий вигляд світлина повинен залишатися майже незмінним. Таким чином, цифрові фотографічні технології забезпечують наступність після її аналогового різновиду, та додатково надають не тільки нові можливості подальшого прогресу в технічних аспектах фотографії, але й створює нові можливості для подальшого розвитку та вдосконалення образотворчих засобів не тільки фотографії, але й найбільш її креативного відгалуження - фотографіки.

Конкретика що до втілення прийомів, способів чи шляхів цифрової реалізації аналогової трактовки образотворчих засобів може бути, зокрема, досліджена на прикладі становлення, аналізу розвитку і набутих досягнень при послідовному створенні десятих версій графічного редактора photoshop. Для перших версій редактора були розроблені програми для створення поширених технік аналогової фотографіки, наприклад, зображень без напівтонів, втілення ефекту Сабатьє (псевдосоляризація), ефекту негативного зображення, ефекту псевдорельєфу, образотворчого прийому «ізогелія» та інших, тобто було відтворено цифровий аналог цих класичних образотворчих прийомів фотографіки. Програма «фото фільтр» імітує не тільки дію кольорових фотографічних фільтрів при зйомці, але й створює можливість зміни чорно-білого зображення на монохромне зображення іншого кольору, що нагадує дію віражуючих розчинів.

Цифрова форма представлення фотографічних зображень дає можливість математичного моделювання фізико-хімічних фотографічних процесів. Крім того цифрова форма зображень надає можливість шляхом цифрової імітації [1] досягати не тільки таких можливостей, котрі були надбаннями від застосувань досягнень фізики (в т. ч. оптики) або хімії чи інших галузей науки в аналоговій фотографії, але й віднайти нові шляхи обробки фотографічних зображень. Розробники Photoshop та інших програм не тільки суттєво урізноманітнили образотворчий арсенал засобів і можливостей фотографії та фотографіки, але й втілили можливість стратегії створення «вудки» за для самостійного здобутку користувачем потрібної «риби».

При переводі фотографії на цифрові рейки для технологій втілення деяких образотворчих засобів були створені рівноцінні математичні моделі, тому їх дія залишились без змін, інші зазнали певної модернізації чи спрощення математичних моделей ефектів, тоді як деяким з них з'явилась більш-менш рівноцінна цифрова альтернатива у вигляді вже згаданої вище «цифрової імітації». На цифровому тлі виникли, особливо в фотографіці, не тільки зовсім нові засоби (образотворчі прийоми) обробки фотографічних зображень, але й можливості в їх подальшому створенні та вдосконаленні.

1. Супрун О. Д. Цифрова реалізація ФДП-методу фотографіки / Матеріально-художня культура: Збірник статей Всеукраїнської науково-практичної конференції

за підсумками роботи у 2011-2012 н.р., 16-18 травня 2012 р., ХДАДМ. - Харків, 2012. – 156 с.

ЕКОЛОГІЧНИЙ ДИЗАЙН ЯК СУЧАСНИЙ НАПРЯМОК У РІШЕННІ ІНТЕР'ЄРНОГО СЕРЕДОВИЩА

В останні десятиріччя набувають актуальності проблеми екології людини. Поштовхом до розуміння між людиною та екологією став ступінь негативного впливу людської діяльності на навколишнє середовище.

Тому екологічний дизайн ставить перед собою за мету створення оптимальних умов задовільнення людських потреб, не порушуючи при цьому рівноваги з навколишнім середовищем. У результаті цього постає потреба людини до забезпечення та збереження природи, зведення до мінімуму шкідливих впливів на навколишнє середовище. Та дотримання всіх етапів життя дизайн-об'єкту: виробництва, експлуатації, утилізації. На основі зі сказаного вище, була сформульована мета нашої роботи.

Ціль полягає у визначенні та класифікації підходів в дизайні інтер'єрного середовища, що розкривають їх екологічний вплив.

Задачі дослідження:

1. Проаналізувати поняття «екологічний дизайн».
2. Виявити провідні прийоми екологічного дизайну в інтер'єрі житлового приміщення.
3. Розглянути екологічність використання будівельних та оздоблювальних матеріалів в житловому середовищі та їх вплив на людину.

Риси екологічного спрямування та процес становлення екологічного дизайну, що зародився у другій половині ХХ століття досліджували обґрунтовуючись на аналіз теоретичних концепцій таких авторів як: О.Д.Бейлах, А.В. Бойчук, А.А.Галушка. В якості аналізу розібрали поняття «екологічний дизайн», опираючись на думку А.В. Уварова, який розглядав це поняття як вид проектної діяльності, який проявлений в предметній та просторовій творчості.

Виявлення провідних прийомів екологічного дизайну в інтер'єрі житлового приміщення вивчалось обґрунтовуючись на структурно-композиційний підхід. Який відноситься до об'ємно-планувального рішення об'єкту за різновидами композиції, наприклад, метр і ритм, кольорова гама, масштабування.

Спираючись на оцінку санітарно-гігієнічних властивостей матеріалів та виробів і розглянувши сертифікацію на відповідність нормативним вимогам, змогли проаналізувати екологічність використання будівельних та оздоблювальних матеріалів в житловому середовищі та їх вплив на людський організм.

Висновки. Розглянуто поняття «екологічний дизайн» як напрямок в дизайні, який приділяє ключову увагу захисту навколишнього середовища

на всьому протязі життєвого циклу виробу та який приділяє головну увагу в напрямку скорочення надлишкової кількості продукту.

Визначено, що екологічна безпека житлового простору залежить від якості будівельних матеріалів. Саме від якості будівельних матеріалів, які будуть використані при будівництві чи оздобленні, залежить людське здоров'я. Тому екологічно безпечними вважаються тільки ті матеріали, при яких в екосистемах не будуть відбуватися кількісні забруднення.

Мінімальні наслідків забруднення природного середовища повинні бути спрямовані архітекторами та дизайнерами при зведенні будівництва чи оздоблювання приміщення. А також дизайн повинен сприятливо впливати на людину та природне середовище і задовольняти їх органічні потреби.

ДО ПИТАННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ КРОС-КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Культура включає в себе взаємодію окремої людини з іншими людьми та з навколишнім середовищем в різних історичних, природних та соціальних умовах. Відомо, що в різних країнах існує свій культурний простір. Питання полягає в тому, як такі різні культурні простори могли б ефективно спілкуватися один з одним. Соціуму необхідна спільна мова для обміну міжкультурними знаннями.

Кросс-культурні комунікації поділяються на наступні види:

- – (наприклад, фін та японець).
- – (наприклад, японець, який користується автоматом з продажу залізничних квитків у Фінляндії).
- – (наприклад, фін на вокзалі в Японії). Навколишнє середовище може бути реальним, віртуальним (програмні засоби автоматизації) або гібридним. У цих середовищах ми стикаємося з різними ситуаціями у нашому повсякденному житті.

В залежності від сприйняття часу різні людські культури поділяються на монохронічні і поліхронічні. Поліхронічні здатні сприймати багато речей одночасно. Монохронічні — спочатку одне, потім друге, тобто послідовний порядок речей. Відчуття простору, тобто у даному випадку здатність сприймати контекст, є також різною для різних культур. Для людини з високим рівнем сприйняття візуального контексту достатньо лаконічного графічного стилю повідомлення, з мінімальною кількістю фонових деталей. Такий контекст зазвичай передбачає, що одержувач повідомлення більш-менш знайомий з предметом комунікації. Для людини з низьким рівнем сприйняття контексту доцільно використовувати більш складний стиль повідомлення, що містить докладний детальний фон. Це випадок, коли одержувач повідомлення може не обов'язково бути знайомим з предметом.

Графічний дизайн може бути адаптований до різних соціокультурних умов. Важливим питанням кросс-культурного візуального простору є нео-

днозначність трактування кольору в залежності від культури та кольорове кодування. Цікаво, що існує згода між азіатами та американцями про те, як трактуються стандарти міжнародних графічних символів (сигналів) з точки зору кольору:

- небезпека — червоний;
- дозволено іти — зелений;
- гаряче — червоний;
- стоп — червоний;
- безпечно — зелений;
- обережно — жовтий.

Глобалізаційні процеси збільшують рівень культурної ідентичності, оскільки в цих умовах зростає гордість культурною спадщиною та розвивається національна свідомість.

Культурний простір відіграє особливо важливу роль у здійсненні брендингу «місця». Питаннями культурної айдентики територіальних утворень займається нова сучасна наукова дисципліна — Place Branding (у перекладі з англійської — брендинг «місця»). Яскравим прикладом такого брендингу є розробка візуальної ідентифікації для країни-організатора Олімпійських ігор. Це потужний засіб просування культурної ідентичності засобами графічного дизайну, який адаптується до різних соціокультурних умов та вимог часу.

1

В. ШЕКСПІР У СЦЕНІЧНІЙ ВЕРСІЇ ХУДОЖНИКА П. АНДРІЯШЕВА

Ім'я Павла Андріяшева напрочуд рідко спливає у сучасній історії образотворчого та театрального мистецтва. На сьогодні трапляються поодинокі випадки відновлення відомостей про творчу спадщину художника дослідниками, істориками, культурологами: В. Чечик («Театрально-декораційне мистецтво Харкова: авангардні пошуки 1910–1920-х років», 2006; «Проекції раннього модернізму в українській сценографії початку ХХ ст.», 2013), Ю. Полякова («Художник Павло Андріяшев і харківський театр початку ХХ ст.», 2006), А. Хільковський «Про художника Павла Івановича Андріяшева», 2013), В. Завершинський «Невідомий Павло Андріяшев», 2016).

Художник мав досвід декораційної діяльності у литовському театрі, також оформлював сценічні версії творів А. Чехова, Ф. Шиллера, Є. Чирикова, Є. Журавського та ін. Проте шекспірівські постановки, робота П. Андріяшева над якими тривала протягом десятиліття, посіли особливе місце у творчості майстра та українському театрі загалом. Відомо, що у сценічній практиці театрів України того часу до п'єс В. Шекспіра зверталися край винятково. Встановлено, що у період 1906–1908 рр. П. Андріяшев працював над оформленням до «Гамлета» та «Багато галасу даремно» у Києві (Театр «Соловцов»), в період 1913–1915 рр. – оформлював виста-

ви «Венеціанський купець», «Гамлет», «Ромео і Джульєтта» у Харкові («Общедоступный театр»). Ескізи художника до них – рідкість, деякі з них зберігаються у власних колекціях та чекають на фахову атрибуцію.

Декораційна творчість митця передувала появі модернізму в українському театральній-декораційному мистецтві, була орієнтована на реалістичність зображуваних об'єктів. Загальним прийомом в роботі художника над візуальним рішенням постановок було створення писаних декорацій. До роботи над театральними ескізами залучалися акварельні етюди, натурні замальовки. Художник створював змінні декорації для кожного акту вистави. Ескізи П. Андріяшева апелюють до точного художнього відображення конкретної минулої епохи.

З огляду на театральні листи до вистави «Багато галасу даремно» (точна дата та режисер не відомі) у декораційному рішенні П. Андріяшев використав прийом «театру в театрі», механізм якого відображений на ескізі просценіуму. Споруджені на сцені додаткові театральні підмостки відсилали до часів Середньовіччя (імітація кам'яної стіни з широким арочним отвором та розміщеною у ньому завісою лубочного стилю), у містечко на острові Сицилія, де відбувалася дія шекспірівської комедії. На ескізі, означеному як «Двір Леонато», художник зобразив місце дії основної частини вистави – внутрішній двір, що являв собою мальовану архітектурну вигородку будівлі та передуючих їй колон. На малюнку художником прописані світло-тіньові нюанси. Ескіз цього не потребує, оскільки у театрі специфічне освітлення, але така сумлінність живописця стає характерною особливістю принципів роботи над декораційним оформленням вистав П. Андріяшева.

Основа візуального рішення усіх шекспірівських постановок художника типова: описово-розповідний сценографічний образ та архітектурно-перспективна декорація, усталені в театрі з XV–XVI ст. Живописні декорації поєднують зображення архітектурного та природного пейзажу (замок Ельсінор та його околиці у «Гамлеті»); двоплановість, перспектива та декораційний об'єм реалізуються за допомогою використання задників та архітектурних вигородок (імітація кам'яної кладки як для темних похмурих мурів, так і для внутрішнього замкового простору).

Митець створював перші зразки декораційного оформлення шекспірівських постановок в Україні XX століття, які вписуються у рамки традиційного історичного принципу трактовки часу і місця дії, тому не претендують на оригінальність. Проте для України того часу декораційна творчість П. Андріяшева стала міцною основою для плідної праці художника на ниві театрального мистецтва.

ФУНКЦІЇ НАУКИ І ДИЗАЙНУ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ

Особливість сучасного стану дизайну полягає перш за все в тому, що в ньому в значній мірі розвинені проєктувальні підрозділи, слабкіше — методичні та відносно нещодавно почала розвиватися наукова складова [1]. З розвитком науки розвивається й дизайн, тому є доцільним розглянути їх основні функції та роль у соціумі.

До соціальних функцій науки можемо віднести наступні:

- **Головне призначення** — пізнання природи, суспільства і людини, раціонально-теоретичне осягнення світу, відкриття його законів і закономірностей, пояснення явищ і процесів, здійснення прогностичної діяльності, тобто створення нового наукового знання;
- **Маються на увазі економічні потреби суспільства**, де наука реалізує себе у функції безпосередньої продуктивної сили, виступаючи в якості найважливішого чинника господарсько-культурного розвитку;
- **Насамперед це управління соціальними процесами**, де дані і методи науки використовуються для розробки масштабних планів і програм соціального і економічного розвитку;
- **Наука як феномен культури виконує просвітницькі цілі**, формує матеріалістичний світогляд.

Далі розглянемо функції дизайну, а саме:

- (органічне поєднання виразності і доцільності);
- (організація предметного світу і простору у цілісну систему);
- (реалізація ідеї, створення нового, розширення простору культури);
- (полягає в тому, щоб якомога чіткіше уявити конкретного споживача);
- (індивідуалізація навичок, потреб і якостей, формування моделі поведінки людей, ґрунтуючись на історії, традиціях і культурі суспільства);
- (націленість на задоволення);
- с (означення реальності, що активізує процес освоєння людиною свого предметного оточення);
- (прогноз ймовірних тенденцій предметного світу);
- (пов'язана з можливістю створити предметне середовище, показує певні соціальні цінності і вподобання);
- (врахування обставин і механізмів утилізації, «повернення» до природно-речового стану).
- (зв'язок з усіма функціями).

Як бачимо, між наукою і дизайном є певні точки перетину. Наприклад, наука виконує просвітницькі цілі, а також формує матеріалістичний



світогляд людини. Зіставлення в дизайні можемо спостерігати в визначеннях організуючої функції дизайну, творчої, гуманізуючої, соціалізуючої функції, сигніфікативної, а також в естетичній, адже зрештою організація предметного світу неможлива без гармонії. Тому цей зв'язок можна представити у вигляді схеми (Рис. 1).

Як бачимо, дизайн тісно переплітається з наукою і з практичної і з теоретичної його сторін. Останніми роками все більшої значності набуває екологічна функція дизайну. Наприклад, міжнародне трієнале еко-плаката «4th block» поєднує в собі майже всі функції дизайну, а також такі функції науки як практична, пізнавальна та культурно-світоглядна функції.

1. Щедровицкий Г. П. Наука и методология науки дизайна (Основные области теоретического исследования дизайна). [Електронний ресурс] // Веб-сайт некомерческого института развития. — Режим доступу: <http://www.fondgp.ru/gp/biblio/rus/58> (дата звернення : 13.05.2018). — Назва з екрана.
2. Социальные функции науки. [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://amp177.spb.ru/publications/4-sotsialnye-funktsii-nauki> (дата звернення : 14.05.2018). — Назва з екрана.

КОМІКС У ЦИФРОВОМУ МЕДІАПРОСТОРІ

Одночасно зі стрімким зростом глобалізації та розповсюдженням комп'ютерних технологій, дедалі популярнішим стає таке явище, як цифровий комікс. Однак, не дивлячись на двадцятирічний період існування цифрових коміксів, наукової літератури з цієї тематики не вистачає.

Метою даної роботи є систематизація загальних відомостей про комікс у цифровому медіапросторі, виявлення його основних нарративних елементів

і семіотичних особливостей, визначення різновидів за джерелом і способом відтворення.

Дослідник коміксу Уїлл Айснер (Will Eisner), описуючи комікс, використовує визначення «послідовне мистецтво». Окремо взяте зображення залишається лише «картинкою», але ставши частиною певної секвенції, воно перетворюється на комікс. Важливо, що таке визначення не залежить від стилю, якості чи теми.[1] Спираючись на дослідження Айснера, Скотт МакКлауд (Scott McCloud) сформував таке визначення коміксу: «Комікс – це зіставлені в умисній послідовності мальовані та інші зображення, призначені для передачі інформації та/або виклику естетичного відгуку в реципієнта».[2]

З розширенням можливостей комп'ютерних програм збільшується кількість допоміжних елементів, що можуть застосовуватись у створенні коміксу задля підсилення ефективності сприйняття глядачем. Разом із цим повинні зберігатися основні риси, притаманні коміксу. Як окрема форма мистецтва комікс має власну наративну структуру та принципи побудови:

Завдяки комікс дозволяє глядачу ідентифікувати себе з ролями та персонажами. «Люди у XX-му столітті не хочуть цілей, вони хочуть ролі», писав Маршал Маклюен (Marshall McLuhan). [3]

уособлює процес сприйняття цілої картини, спостерігаючи її частини, наприклад, побачивши торс персонажа, глядач знає, що у нього є ноги, які «виходять» за межі кадру.

– це простір між кадрами, в якому відбувається домислення.

дозволяє коміксу зображувати дії. Існує декілька типів переходів: між моментами, між діями, між предметами, між сценами, між аспектами та непослідовний перехід. [1]

Розмір та форма впливає на сприйняття глядачем розповіді. Так горизонтальні кадри займають більше часу, сповільнюючи оповідь, а вертикальні – прискорюють. Кадри з відсутніми рамками передають нескінченність, безмежність зображеного. [4] Необхідно зупинитися на поясненні терміну « » – це нейрологічний феномен, при якому роздратування однієї сенсорної або когнітивної системи веде до автоматичного, мимовільного відгуку іншої сенсорної системи. [5]

Отже, цифрові комікси – це загальний термін для коміксів, що були перенесені або створені в цифровому форматі. Сьогодні існує декілька підвидів цифрових коміксів, а саме: веб-комікси, які розповсюджуються через інтернет-ресурси. Відрізняються від друкованих коміксів джерелом поширення (перегляд онлайн, завантаження у різноманітних розширеннях (jpg, pdf тощо), або встановлення у вигляді додатку на девайси) та форматом. Перевага веб-коміксу у можливості подання мальованої історії одразу цілком, не поділяючи її на сторінки. Наприклад, корейські комікси вебтун (від англ. Web Cartoon) виглядають як одна непереривна стрічка з мальованою історією, яка у звичному форматі займатиме приблизно десять або більше сторінок. Така подача підсилює ефект послідовності та цілісності.

Більшість веб-коміксів відрізняються невеликим обсягом та високою частотою видання. Вони можуть складатися з двох чи більше кадрів і оновлюватись щодня. Деякі з них, маючи високий ступінь стилізації та адаптивність до різних сюжетів стають інтернет-мемами.

Також комікси можуть містити додаткові ефекти, такі як аудіо, анімацію чи багат шаровий паралакс. Все це підсилює ефект присутності.

Інтерактивність в цифрових коміксах ще більше долучає читача до розповіді. **Гіпертекстовий комікс** – різновид інтерактивного коміксу, який характеризується нелінійною подачею мальованої історії, що зумовлює велике розмаїття прочитань через варіативність порядку оповідання. Термін «гіперкомікс» виник з поєднання візуальної структури коміксів з інтерактивною наративною структурою гіпертекстової літератури. Даніель Мерлін Гудбрі (Daniel Merlin Goodbrey), який запропонував цей термін, також став першим у галузі онлайн-послідовного мистецтва. Він є одним з перших, хто експериментував з багатокурсовою наративною структурою, підкреслюючи вибір читача та взаємодію в розповіді сюжетів. [6]

Цифрові комікси мають величезний потенціал та гарні перспективи розвитку як альтернатива друкованим виданням, адже вони набагато доступніші як у виробництві, так й у споживанні. Паралельно з розвитком комп'ютерних технологій, цифрові комікси виходять за рамки звичних сторінок, даючи мистецтву послідовного оповідання новий поштовх.

1. Eisner, Will «Comics and Sequential Art», Poorhouse Press, 1985, p. 164
2. McCloud, Scott «Understanding Comics: The Invisible Art», 1993, p. 215
3. McLuhan, Marshall: «Understanding Media», New York: Anchor Books, 1983, p. 318
4. Cohn, Neil «The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images». London, UK: Bloomsbury. p. 240
5. Cytowic, Richard E; Eagleman, David M. Wednesday is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia (with an afterword by Dmitri Nabokov). — Cambridge: MIT Press, 2009
6. Williams, Eliza «Hypercomics: The Shape of Comics to Come», Creative Review, 2010.

К ПИТАННЮ ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРІВ ЗАКЛАДУ ЗДОРОВОГО ХАРЧУВАННЯ

Прихильність до здорового способу життя сприяла до появи закладів громадського харчування, що ґрунтуються на реалізації страв з екологічно чистих продуктів. При цьому величезну популярність придбала ідеологія вегетаріанства. Споживання їжі виключно рослинного походження для багатьох може здатися дивним, проте дослідження показали що вже зараз кількість вегетаріанців в Україні досить численна і надалі цей рух буде тільки набирати оберти, особливо серед молоді.

Ще в XIX столітті ідея вегетаріанства в Європі і США була долею одинаків. Саме в 1847 році в Манчестері з'явилося перше в світі «Британське Вегетаріанське співтовариство», яким вперше було введено слово «вегетаріанець». Використовуючи гру слів «vegetus» – бадьорий, свіжий і «vegetable» – овочевий, вегетаріанський клуб сформував і аргументував свою теорію про здорове харчування. Поняття мало на увазі гармонію з моральною і філософською точки зору. Перший вегетаріанський ресторан відкрився в США в 1895 році. Заклад під назвою «Vegetarian Restaurant №1»

. У наступні роки відкрилася ціла мережа подібних ресторанів в Нью-Йорку і Лос-Анджелесі. Порівнюючи «м'ясні» і «овочеві» ресторани суспільство вважало за краще обрати саме овочі.

Вегетаріанський ресторан – не просто місце, де можна смачно і корисно пообідати. Для більшості відвідувачів це стиль життя. Людина, яка приходить в вегетаріанський ресторан однозначно любить природу, він йде з метою відпочити і отримати задоволення від проведеного часу. Саме тому ресторани і кафе розташовуються саме там, де за вікном не присутні промислові будівелі або індустріальні труби. Мальовничий пейзаж, пікантність якому додадуть озера або річки якнайкраще створюють правильну атмосферу. Особливо це стосується теплої пори року, коли перевага віддається відкритим майданчикам. Гості повинні відчувати себе якомога ближче до природи.

Дизайн закладів здорового харчування поступово розвивався вибираючи в себе найкращі новинки дизайну. Екологічний стиль став підґрунтям для вирішення інтер'єру. Це стиль, який ввібрав в себе елементи найрізноманітніших дизайнерських напрямків. Його прабатьком вважається стиль кантрі – природний, сільський, простий. Підвищеної уваги еко-стиль досягнув лише в кінці двадцятого століття, коли особливо гостро постала проблема забруднення навколишнього середовища. Еко-стиль представляє собою оформлення інтер'єру тільки з використанням натуральних матеріалів. Він затребуваний не лише серед власників вегетаріанських ресторанів, так як дає відчуття комфорту і затишку, єднання людини з природою. Опинившись в подібному закладі, людина відділяється від галасливого міста. Цьому сприяє використана кольорова гамма. Природний зелений, блакитний або пастельний; спокійний тон, який вдало поєднується на контрасті з темними. І звичайно дуже багато світла. Від самого початку в інтер'єрі закладів здорового харчування використовувалися натуральні матеріали-каміння або дерево. Надалі кількість різноманітності матеріалів зростала. Стіни облицьовували природним каменем, або ж використовували пробкове покриття, або паперові шпалери без малюнка. Для кладки підлоги використовують камінь, керамічну плитку або ламінат. Меблі переважно дерев'яні, столи з масиву дерева. Ротанг став ідеальним матеріалом для плетених стільців та крісел. Ні в якому разі не можна забувати про неприйняття вегетаріанцями хутра та шкіри, тому в розробці дизайну інтер'єру ці матеріали недоречні.

Аналізуючи можна дійти до висновку, що вегетаріанство стає стилем життя чималої кількості людей. Виходячи з цього, зростає попит на заклади здорового харчування. Розвиваючись, заклади такого типу надбали свої особливості у вирішенні дизайну інтер'єру в певному стилі із застосуванням характерних матеріалів.

., 3 , . « ' »,

.....

ЕЛЕМЕНТИ ІНТЕР'ЄРУ У ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЯХ

Фразеологічні одиниці – одна із складових національної мовної картини світу, яка призначена не стільки для називання певних предметів, явищ,

ознак, скільки для їх образно-емоційних оцінок. До багатой фразеологічної спадщини українського народу відносяться прислів'я, приказки, замовлення, побажання, народні прикмети. Ці стійкі словосполучення виражають національну самобутність матеріальної культури українського народу. Саме фразеологічний фонд є одним із джерел інформації для дослідників історії української культури. Значна частина фразеологізмів етимологічно пов'язана з поселенням та житлом.

Інтер'єр є матеріальним об'єктом, який виник у результаті внутрішнього оздоблення приміщення. Планування інтер'єру – одна з найстійкіших етнографічних ознак будь-якого народу. У фразеологічних одиницях знайшли відбиток як історичні особливості планування українського житла, так і його основні складові (піч, двері, полиця, лава, скриня тощо). Так, наприклад, в інтер'єрі української хати піч – це сакральне місце, символ родинного вогнища. Саме це відбулося у сталих виразах колупати піч, дії повинній із сватанням, та танцювати від печі, що означає бачити в чому-небудь першопричину, початок.

У сучасному інтер'єрі піч замінюють імітацією, зробивши в стіні нішу форми півкола з прикритою заслінкою, або встановлюють камін. Зміна інтер'єру вплинула і на зміну мовлення – згадані фразеологізми перейшли до пасивного словникового запасу сучасних українців.

Семантика слова «двері», як і «стіни» досить прозора: вказувати на двері – виганяти когось звідки-небудь, ломитися у відчинені двері – доводити загальновідоме, не в ті двері потрапити – не те зробити, сказати, у чотирьох стінах – у самоті, ізольовано від життя, нічого не роблячи, не реагуючи ні на які події, аж стіни дрижать – дуже гучно, занадто голосно.

У художньому мовленні на сьогодні досить розповсюджені фразеологічні одиниці, утворенні у результаті образного переосмислення елементів інтер'єру селянського житла. Як-от, класти зуби на полицю – відчувати потребу, обмежувати себе в найнеобхіднішому, або **кинути під лаву** – викинути що-небудь як непотрібне, занедбати, забути. Як відомо, лави в інтер'єрі української хати відігравала незамінну роль меблів, на яких не тільки сиділи, але й спали. Лава вважалася межею світу наземного і підземного. У сучасному інтер'єрі лаву замінили дивани та крісла, більш зручні елементи побуту. Так само, як і скриню. Призначення скрині в інтер'єрі було зберігати цінності і прикраси. Порожня скриня казали про того, в кого немає достатку, а також про дівчину, яка немає посагу. Скриня стала прекрасним доповненням сучасного інтер'єру: вона виконує роль журнального столика або служить комодом для зберігання речей. Однак фразеологізми, з нею пов'язані, на жаль, рідкість у сучасному мовленні. Натомість утворились стійкі професійні фразеологізми та професіоналізми, які замінили застарілі словосполучення. Вони використовуються у повсякденному житті представниками різноманітних професійних діяльностей, зокрема, художниками та дизайнерами.

Без сумніву, фразеологічні одиниці збагачують наше мовлення, у тому числі, професійне, роблячи його колоритним, емоційним, виразним. Фразеологічним одиницям, передусім, притаманне характеризуюче начало, тобто експресивно-оцінне. І саме ця «позамовна» інформація, яку містять у собі фразеологізми, викликає постійний інтерес до історії фразеології.

1. Пальчевська О. С. Фразеологізми української мови з просторовим компонентом семантики (спроба лінгвокультурного аналізу) // Науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності «Львівський філологічний часопис». – 2017. – № 1. – С. 55 – 60.
2. Етимологічний словник української мови: В 7 т. – К. : Наукова думка, 1982. – 632 с.
3. Фразеологічний словник української мови / Уклад.: В.М. Білоноженко та ін. – К. : Наук, думка, 1993.

ОБРЯДОВА СПАДЩИНА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

З давніх давен життя українського народу тісно пов'язано із різноманітними обрядами та звичаями. Вони є і завжди були невід'ємною частиною життя народу, та переслідували його майже до наших часів. До традиційних обрядів належать ті, що пов'язані, зокрема, із біологічним циклом існування людини – народженням та смертю, а також найважливішою подією у кожній родині – одруженням. Також менш відомі – входини, вступ до дівочтва та парубоцтва, срібне та золоте весілля, пострижини. [4]

Пологові обряди

Поява нового життя завжди є радісною і важливою подією у житті кожної родини. Тому в українському розумінні було три етапи таких обрядів: передпологові, власне пологові та післяпологові.[5]. Кожен із цих пунктів був дуже важливим для життя матері та дитини. Передпологові обряди спрямовувалися на забезпечення успішного перебігу періоду вагітності та гарному самопочуттю жінки у такий важливий час.

У народі склалося багато правил та прикмет щодо того, що не повинна робити вагітна жінка, наприклад, дивитися на змії, зустрічатися із каліками, хворими та сліпими. Деякі жінки одягали високі чоловічі штани, а дехто шив спеціальний облягаючий одяг, через що діти часто народжувалися кволими. [6]

Період вагітності не тільки дуже важливий, а й важкий для життя жінки. Українці дещо перебільшували, ймовірно, із такою кількістю заборон щодо вагітної жінки, але це можна пояснити відсутністю потрібного рівня медицини. До дітей відносились дуже відповідально та з острахом, бо в ті часи часто під час пологів помирала мати або дитина. Народ сам намагався пояснити це явище, через це і захищалися обрядами та звичаями. Є і такий обряд для маленької дитини, який залишився до наших часів – пострижини. Це невеликий обряд, яким відзначають рік з народження дитини. Дитину садять на підлогу, а хрещений батько вистригає їй трохи волосся навхрест. Такий обряд теж модифікували, бо раніше волосся стригли два рази – через місяць після народження та в рік повноліття, і використовували не ножиці, а сокиру. Цей обряд прийшов до нас майже незмінним, але мало хто розуміє мотиви наших предків. Зараз родини проводять цей обряд, бо вважають, що позбавити дитину зайвого волосся ще з моменту народження – буде корисно для здоров'я малюка. Тепер цей звичай став доброю традицією, що увійшов у святкування першого Дня Народження дитини.

Весільна обрядовість

У наших предків це був дуже важливий день. З урочистістю цього свята мало що може порівнятися. Тут були задіяні всі близькі родичі та люди, що гуляли дуже гучно.

Зазвичай у цих обрядах відбивалася уся народна мораль, звичаєве право, етичні норми народу, культурні цінності, символізм, світоглядання, що вже формувалося протягом сторіч.[1] Якщо сучасна молодь захоче дізнатися глибину українських обрядів – потрібно подивитися на велич і красу весілля. Цей звичай можна назвати обличчям культурної спадщини нашого народу.

Весільні обряди теж ділилися на три етапи: передвесільний, власне весільний та післявесільний. [3]

Найвідомішим обрядом першого етапу можна назвати умовини. Чоловік, який не мав свого господарства, не міг стати нареченим та створювати родину. Тому після успішного сватання батьки хлопця обов'язково показували родичам молодят господарство свого сина: волів, коней тощо. Якщо все було справно, то цей обряд закінчувався шлюбною угодою. Також цікавим обрядом є гільце. Це верхівка вишні, груші чи яблуні, що зрубують молодята. З цієї гілки вони в'ють гільце, а вити гільце означає будувати родину, нову сім'ю. [1]

Весілля для українців було, є і буде одним з найважливіших етапів життя, бо воно пов'язане із щирим почуттям – коханням. Молодята роблять дуже відповідальний крок для свого життя, а всі звичаї та обряди навколо цієї події лише підтримують їх.

На мою думку, до наших часів дійшла урочистість і важливість цього свята, бо люди не перестали так само гучно і радісно відзначати весілля. Багато що змінилося, але найголовніше – ставлення до родини – залишилося.

Похоронна та поминальна обрядовість

Це найважчі обряди для українців. Вони спрямовані на забезпечення переходу душі у світ предків, а також, у більш рідких випадках, на охорону живих від впливу душі померлого.

Коли помирала людина, про це говорили всім родичам та односельцям, а вікна того дому, де він помер, завішувалися білими хустками. Померлих готували до поховання просто: омивали, перевдягали у новий одяг.[2] У день поховання родичі прощалися із покійником, прощали всі його провини. Коли виносили із дому труну, тричі клали її на поріг, а потім швидко закривали двері, кропили свяченою водою місце, де лежав покійник.[6] Після того, як труна опускалася на дно ями, усі знайомі кидали у могилу землю.

Спостерігаючи за поховальними обрядами українців того часу, можна сказати, що великих змін поховальна церемонія не зазнала. Різницю можна побачити в тому, що тепер люди не так бояться душі померлої людини та її впливу на подальше життя родини. Страх замінила скорбота, а поховальна церемонія нашого часу більш спрямована на прощання з близькою людиною.

Підбиваючи підсумок, я можна стверджувати, що у наших предків були дуже грамотні, красиві та важливі для них обряди. Деякі з них можна обґрунтувати відсутністю знань у деяких сферах, деякі – страхом перед Богом, а деякі – недостатнім рівнем медицини. Сьогодні зрозумілими є, у які важкі часи, порівняно з нашими, жили наші предки та чому саме значущу частину їхнього побуту займали звичаї та обряди.

Можна простежити, які обрядові елементи залишилися і на наш час, і їх чимало. Саме через знання обрядів традицій наших предків найкраще можна відчутти душу того часу, обличчя тогочасного покоління. Через них народ відтворював свою духовну культуру і характер, а сучасне покоління має таку культурну спадщину.

1. Здоровега Н.І. Нариси народної весільної обрядовості на Україні. – К, 1974.
2. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. – К, 1995.
3. Лозинський Й.І. Українське весілля. – К, 1992;
4. Кожолянко Г. Етнографія Буковини. – Чернівці
5. Звичаї та обряди [Електронний ресурс] – <http://traditions.in.ua/zvychai-ta-obriady>
6. Українські звичаї та обряди [Електронний ресурс] – <http://lib.if.ua/news/1352104342.html>

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ДИЗАЙНУ ПРЕЗЕНТАЦІЙНИХ ВИДАНЬ

В сучасному світі існує велика кількість художників, ілюстраторів та дизайнерів, які не дуже популярні, бо не мають реклами, але їх роботи заслуговують не те, щоб бути побаченими. Для покращення якості презентації творчих робіт, впізнаності та архівування робіт не самих відомих на ринку авторів, для того, щоб їх роботи не були втрачені та не залишилися лише в пам'яті вузького кола прихильників їх творчості треба приділяти увагу інформаційному наповненню дизайну. Також, задля її виконання треба використовувати техніки типографіки, композиції, кольорові рішення та ін., для більш якісного дизайну поліграфічних видань.

Сучасний поліграфічний ринок України декілька неоднозначний і для того, щоб простежити тенденції, які переважають сьогодні, необхідно було проаналізувати ряд показників дизайну, які переважають на ринку.

Більшість експертів сходяться в єдиній думці - розвиток цифрового друку буде тільки зростати [1]. Звісно ж, що дизайнерська затребуваність також.

Ще один важливий фактор, який впливає на розвиток ринку поліграфії в Україні – зростання вимог замовника щодо якості дизайну.

Було здійснено огляд поліграфічних та дизайн агентств, що займаються версткою альбомів творчих робіт таких як «Gagarin - studio» [<https://gagarinstudio.com.ua/>], «AV-dov ТМ» [<http://www.poligrafija.com.ua/>].

Після вивчення ситуації на українському ринку дизайну альбомів творчих робіт, аналогічних видань можна зробити висновок, що конкурентна база для дизайну альбомів творчих робіт є незначною, що, в свою чергу, є позитивним фактором для оцінювання ситуації на ринку дизайну

Після огляду інформації на ринку дизайну альбомів творчих робіт можна сформулювати деякі вкорінені тенденції щодо дизайну альбомів творчих робіт, такі як:

- використання звичних, стандартних шрифтових наборів, переважно гротескових;
- витримана кольорова гама, переважно чорно-білі з додаванням одного-двох кольорів в якості акценту;

- відсутність оригінального стилістичного рішення для верстки альбомів творчих робіт, переважно – хаотичне розміщення робіт на сторінці;
- нехтування графічним використанням простору на сторінці.

У 2018 році у тренді – яскраві кольори, складність та деталізація, реалізація, скетчі та рукописні ілюстрації, металеві елементи, перетин стилів у графічному дизайні. Для того, щоб дизайн альбому вийшов сучасним потрібно враховувати використання яскравих кольорів, або зображень, можливість еkleктики [4].

Також, одна з актуальних тенденцій 2018 року поліграфічних видань – дизайн креативний, образна. Хаотичний, тісно пов'язаний із реальними предметами; типографіка із негативним простором – все це дуже доречно до сучасного дизайну презентаційного альбому творчих робіт [5].

Після огляду інформації на ринці графічного дизайну можна сказати, що проектна ситуація щодо дизайну видання – альбому творчих робіт, досить перспективна. Один із основних трендів 2018 – функціональність використання, яка має бути на першому місці, вже слід за неї йде естетична функція. Після вивчення сучасних тенденцій графічного дизайну та споживчої ситуації на ринку презентаційних видань, була сформульована концепція дизайну презентаційного видання.

При створенні дизайну альбому творчих робіт планується використання широкого спектру кольорів, але витриманих у середніх тонах, враховуючи те, що роботи художника виконані, у більшій своїй кількості, дуже яскраво, тому потрібно створити гармонійне візуальне середовище для їх презентації.

Також, для проектування альбому планується взяти за основу ідею використання простору, щоб каталог міг «дихати». Також, планується урахування тенденцій 2018 року, а саме яскраві кольори, складність та деталізація. Використання складної типографіки, приділення уваги функціональності.

Шрифтове рішення буде максимально лаконічним, адже це не підручник, а альбом з зображеннями, звичайно, що нехтувати інформаційної частиною теж не можна, тому шрифт буде обрано читабельний та досить великого розміру, гротескового типу, що є тенденцією на ринку презентаційних альбомів, та тенденцією у графічному дизайні 2018, а саме – креативне використання читабельного шрифту.

1. Евсюков В.Н., Килов А.С. Основы изобретательского творчества // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2011. – № 7. – С. 70-72; URL: <https://www.applied-research.ru/ru/article/view?id=1474>
2. Винд Дж. Позиционирование / Маркетинг. Энциклопедия / под. ред. М. Бейкера – СПб. : Питер, 2002. – 1196 с. – С. 369-376.
3. Темпорал П. Эффективный бренд-менеджмент / П. Темпорал; [пер. с англ.]. – СПб. : Нева, 2003. – 320 с.
4. П. Криворучко «Методи та тренди графічного дизайну 2018 року»; Електронний ресурс: <http://merehead.com/blog-ru/new-graphic-design-trends-2018/>
5. А. Кулік «10 трендів дизайну логотипів 2018 року»; Електронний ресурс: <http://telegraf.design/10-trendov-dizai-na-logotipov-v-2018-godu/>
6. Котлер Ф., Келлер К.Л. Маркетинг. Менеджмент. [Электронный ресурс] – 12-е изд. - СПб.: Питер, 2006. – 816 с.: ил.

Belka Kate, a 3-rd year student of Fine Art faculty
Scientific revisor: Hovorun A.

FORGOTTEN NAMES IN ART

The topic of my scientific research concerns the history of Kharkiv art school creation and especially the woman whose name was Maria Rayevskaya-Ivanova. I think her persona fell into oblivion, that's why I want to correct this.

At the time of Russian Empire professional artists studied in Imperial Academy of Arts in Saint Petersburg. And I need to mention that absolutely all of them were men. Maria Rayevskaya-Ivanova was the first woman in Russian Empire who received a diploma and became a professional artist. But it is definitely not the only achievement of her.

She was born near Kharkiv in 1840 in a wealthy family which gave her a good home basic education. When she was 23 years old she went to Europe where she studied humanitarian science, art history and painting.

She stayed there for five years, and then returned to Russian Empire. Maria wanted to create her own art school but to achieve the goal she needed a diploma of Imperial Academy. So, she went to Saint Petersburg straight to Imperial Academy with some paintings on her hands in order to take the exams. The admission committee didn't believe that she was the author of those paintings, so first they requested a confirmation from Dresden to make sure that she studied there. And then there was a very serious theoretical exam but she passed it successfully and received the diploma.

Finally, in 1869 she returned to Kharkiv, borrowed 500 rubles, rented a room and opened Kharkiv art school.

According to the rules of that time people who hadn't got a lot of money were able to study for free. Rich people had to pay only 12 rubles a year while maintenance of the school cost 1500 rubles a year. Maria needed to pay a rent, wages and buy materials. There wasn't a lot of rich people at the school so Maria organized charitable evenings and collected money during them.

Together with her husband Maria constructed a new building for the school in Chernishevskaya street. Their family lived on the second floor while the school was on the first floor.

Maria invented new educational method for the school and it was considered as one of three best methods in Russian Empire. Academy of Arts awarded Maria with the title of Honorary Member of Imperial Academy.

At the first all-Russian art school exhibition Rayevskaya's art school received the second diploma ahead of even Stroganovskaya school.

Maria also wrote some books and a lot of articles based on her educational methods. Among her works are «The ABC of drawing for family and school» (1879), «Recipes of ornamental elements for technical schools», «The methods of teaching in the Kharkov private school of drawing and painting», «The programs of teaching painting in classes for artisans».

Maria wanted to help people develop their personal artistic individuality. She also participated in creating of Kharkiv Art Museum and organization of local art exhibitions. Also, she promoted the spreading of literacy and popularization of women's education. The school existed for almost 27 years and produced about

a thousand graduates. Among them were famous Ukrainian landscape painters Vasilkivskiy and Tkachenko, architect Beketov. In that school Konchalovskiy received his elementary art education. Semyradskiy, Levchenko, Danylevskiy, Uvarov as well as many other unknown artists, who identified the artistic face of Kharkiv during the next hundred years, also studied there.

In 1894 Maria started to lose her sight and wasn't able to rule the school anymore. Next year she gave the school to the authorities.

Even when she got blind she continued to take an active participation in cultural life of the city. But Maria's plans - even though she was blind - were far more ambitious: she dreamt about creating of a State College in the system of the Academy of Arts that was going to be established on the basis of the school. She kept writing to the state men, developed the statute of the future school and saw its opening.

The school was transformed into an Art College in 1912 and moved into a new building on Kasinovskaya street (which later was renamed into Mystetska street).

In the same year Maria died and was buried in Havrylivka.

In 1921 the Art and Industrial Institute were created on the basis of the School. Later the Institute was renamed into Kharkiv State Academy of Design and Arts.

There is a really small amount of information about Maria on the internet. I found only three photos of her works, the fate of the other paintings is unknown. There is no street with her name in Kharkiv, no memorial plate on the house that she built with her husband and most of the students of our Academy don't even know who she was.

In my opinion, Maria was a beautiful human being, a strong kind woman who was really passionate about what she did. I think her persona deserves more attention. She made so much for the artistic community as well as for the women's education. The roots of our academic structure go up to her educational program and basically, we all have a privilege to study in Kharkiv Art College and Kharkiv State Academy of Design and Art due to her life and deeds.

.., 4 , « »

СТИЛЬ МОДЕРН. ЗАСНОВНИКИ СТИЛЮ

На рубежі XIX–XX століть у різних галузях мистецтва панував стиль модерн. Модерн характеризувався перш за все опозиційністю традиціям і розвитком багатограних можливостей мистецтва без концентрації на якій-небудь одній зі сторін. Проте модерн відрізняється низкою характерних особливостей: інтересом до зближення різних видів мистецтв і натхненням, яке черпалося з рослинного і тваринного світу, а також лініями: динамічними, декоративними і сповненими енергією життя. Модерн, заснований на символізмі і прагненні до органічних форм, прийнято вважати на-самперед декоративним стилем, який найбільш ефектно проявився у виробах з кераміки, скла, в дизайні меблів, в афішах та ін. [2:357].

Модерн мав такі особливості: принцип динамічної рівноваги, звивисті лінії, природні мотиви, стилізація зображень, гнучкі ритми у співвідношенні ліній і простору, пастельні кольори, декоративний орнамент та ін.

Дизайнерські прийоми добре відбилися в плакатах епохи модерну. Плакат і модерн дивно «підходили» один одному [1]. Наприкінці XIX – початку XX ст. замовники вимагали, щоб плакат був зрозумілим, ясним, представляв їх продукцію з найкращого боку і міг зацікавити покупця. Плакат чуйно сприйняв всі ці вимоги і додав свій внесок у розробку універсальних принципів формоутворення нового стилю. Так, миттєво і міцно увійшла в графічну систему плаката знаменита «лінія Орга» (або «удар бича»), уподібнення змії, котра зігнулася в русі. Часто ці лінії нагадують танцюючі, хвилясті арабески, прийняті органічної енергією і життєвою силою рослин [3].

Першим майстром нового французького плаката став Жюль Шере. Він робив плакати, використовуючи кольоровий літографський друк, який почали використовувати з 1866 р. У його манері вже відчуваються перші ознаки арт-нуво: виразність лінії та плями. Поступово його плакат став набувати умовність та декоративність.

Революційний крок у мистецтві плаката також зробив французький художник Анрі Тулуз-Лотрек. Він виявляв уміння досягати образної виразності обмеженими засобами: контурною лінією і силуетом, створивши таким чином особливу, авторську мову плаката. Серед всіх паризьких плакатистів кращим представником арт-нуво з його пишними квітковими мотивами, завитками, арабесками був Альфонс Муха. Муха зробив плакат розкішним і привабливим, досяг взаємодоповнюваності лінійного малюнка і декоративного орнаменту, використавши багатий фантастичний орнамент і «золоту» фарбу.

Висновок. Епоха модерну вплинула на розвиток мистецтва XX століття, залишивши після себе світові шедеври в галузі графіки. Головним змістом періоду модерну стало прагнення до відкриття нових методів, стилів, форм, синтезу різних джерел. Представників модерну об'єднувало прагнення протиставити свою творчість еkleктизму попереднього періоду. Слід зазначити, що словосполучення «плакат модерну» з часом стало стійким і розповсюдженим, а період становлення і розвитку модерну називають «золотим віком» плакатної графіки. Модерн є актуальним також сьогодні, оскільки надихає та допомагає розвинути художній смак у художників та дизайнерів.

1. Боровский Д. А. Плакат модерна. Художественные собрания СССР: Сборник статей. М.: Советский художник, 1989. 116 с.
2. Сафронова Т. В., Соколова Г. Ю. История искусства: художники, памятники, стили. М.: Астрель: АСТ, 2006. 393 с.
3. Стерноу С. А. Арт Нуво. Дух прекрасной эпохи. Минск: Белфакс, 1997. 128 с.

ВКЛАД А.М. РОДЧЕНКО В ФОТОИСКУССТВО

Обращение группы художников в начале 1920-х гг. к экспериментам с пространственными конструкциями следует рассматривать как важнейший этап переориентации в художественных процессах формообразования с приемов внешней стилизации на приемы конструирования. Это был вклад в общий процесс формирования новой профессии [1:224].

Александр Родченко — такой же символ советской фотографии, как Владимир Маяковский — советской поэзии. Западные фотографы, начиная с основателей фотоагентства «Magnum», и заканчивая современными звездами вроде Альберта Уотсона, до сих пор используют приемы, введенные Родченко в фотографический медиум. Не будь Родченко — не было бы и современного дизайна, на который оказали огромное влияние его плакаты, коллажи и интерьеры. Он не только фотографировал и рисовал плакаты, но и занимался живописью, скульптурой, театром, и архитектурой.

Родченко был одним из самых талантливых новаторов первой половины XX века. Это человек, который стоял у истоков русского авангарда, задал новые стандарты дизайна и рекламы в СССР, он сломал все представления о плакате, графике, которые были донего, и задал новое течение [2:19]. В условиях жесткого тоталитаризма художник сумел максимально честно и объективно донести в массы свое видение окружающей его действительности. Вклад, который Родченко внес в развитие фотографии, очень значителен. Его фотопортреты поражают не только своей красотой, но и тем, что автор передал также и характеры и внутреннее состояние, тем самым создавая психологический портрет персон, которых он фотографировал.

В фотомонтажах А.М. Родченко четко был виден конструктивистский подход, то есть с помощью фотографии и дополнительных печатных элементов, художник создавал так называемую конструкцию, построенную на геометрии и логике. Монтаж превращается в какой-то стиль мышления художника, его способ передачи миропонимания и самопознания, с помощью которого обыгрывается и организуется пространство и содержание [3:183].

Особенный вклад им также был внесен в жанр фоторепортажа, поскольку именно он первым применил технику двойной экспозиции — специальный прием в фотографии и кинематографе, заключающийся в том, что один и тот же кадр экспонируется несколько раз. Сейчас этот прием используется как один из методов хронофотографии или в качестве творческого приема в фото- и киноискусстве. Художнику этот прием позволил в одном кадре совместить сразу несколько объектов и действий. Эта совершенно новая техника позволила Родченко показать миру свое видение окружающего еще более глубоко. Эта техника добавляет портретам загадочности и удивительности, поражает своей необычностью даже в XXI веке, ведь подобного эффекта без использования фоторедакторов добиться невозможно. Именно А. Родченко первым применил многократную съемку человека в действии, которая позволяет получать собирательное документально-образное представление о модели. Его методы и принципы фотографии, которые он открыл миру, актуальны до сих пор.

Отбросив все традиции павильонной съемки, художник создал свои собственные каноны, обеспечившие его работам почетное место в любом современном учебнике фотографии. Родченко использовал необычные ракурсы. Он одним из первых отошел от привычной статики в фотографии, от стандартного прямого ракурса, он фотографировал «снизу-вверх» и «сверху-вниз» [4]. В фотоработе «Трубач» ракурс настолько необычный, что характер лица сложно угадать, фоном служит небо, — эксперимент, можно сказать, доведенный до крайности, однако революционно удачный. В дальнейшем

Родченко все чаще использовал этот прием. Необычный ракурс не только позволял мастеру оригинально преподнести сюжет, но и давал возможность более глубоко раскрыть содержание, смысл кадра [5].

За свою жизнь художник успел попробовать большое количество техник, провел огромное количество экспериментов, показал богатство фотографического языка. Он привнес в фотографию идеи конструктивизма через линии и плоскости, показывая и организовывая пространство. В своих работах Родченко использовал следующие основные принципы: сложные и необычные ракурсы, создавая в кадре удивительные композиции, находил динамику в статике, ритмику в массах, за счет тона объекта или же крайне удачного выбранного ракурса, динамику расположения объектов, линии, контрасты, организацию пространства, геометрию форм. Фотоработы Родченко сочетают строгую документальность, осязаемую предметность изображения с выразительностью светотеневого решения и динамичных ракурсов. Плакаты и книги, оформленные мастером, до сих пор остаются вершиной советского графического дизайна. Он оставил большое наследие, повлиявшее на творчество многих художников и фотографов не только в СССР, но и во всем мире.

1. Ковешникова Н. Дизайн: история и теория. Москва: Омега – Л, 2007. 224 с.: ил.
2. Волков-Ланнит Л. Александр Родченко // Советское фото, № 12, 1961. С. 19–22.
3. Ляхов В. Советский рекламный плакат и рекламная графика 1933–1973. М.: Советский художник, 1977. 183 с.: ил.
4. «От товара к товарищу», Екатерина Деготь о письмах Александра Родченко. Теории и практики [Электронный ресурс] // 2016. Режим доступа к ресурсу: URL: <https://special.theoryandpractice.ru/rodchenko>
5. «В гостях у Родченко и Степановой», Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина [Электронный ресурс] // 2016. Режим доступа к ресурсу URL: http://www.arts-museum.ru/events/archive/2014/rodchenko_stepanova/index.php
6. Арамаз Акедеми. «Путеводитель по жизни Родченко» [Электронный ресурс] // 2017. Режим доступа к ресурсу: URL: <http://arzamas.academy/mag/385-rodchenko>

„З . . . « . . . » ,

.

АРХЕТИПИ ТА СИМВОЛІКА В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Постановка проблеми. Знаходження архетипів та символіки в українській культурі допомагає самовизначенню українського народу, знаходженню витоків української культури. Особливого статусу ця тема набуває у світлі теперішнього формування української державності зокрема та модерної української нації взагалі.

Аналіз останніх досліджень. В основу концепції культурних архетипів були покладені ідеї аналітичної психології К. Юнга та культурно-історичної теорії Л. С. Виготського. Концепція архетипів набула розвиток також в працях Е. Кассіра, С. Мелетинського, С. Авиринцева, К. Леві-Стросса, Л. Леві-Брюля, Е. Берна. Концепцію прасимволу висунув Освальд Шпенглер. З вітчизняних дослідників проблеми українських архетипів треба визначити С.Б.Кримського, Суковатую В., Тиховську О.М., Походенко С., Микитів Г.В.

Мета дослідження. Виявлення панівних архетипів та символів української культури. Надання характеристики архетипу України.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасна культурологія має дві наукові концепції, які відрізняються одна від одної розумінням культури та засобами її вивчення. Одна із науково-дослідницьких програм націлена на розуміння культури як на «духовний код життєдіяльності людини», «засади адаптації та самодетермінації індивіда», а інша орієнтована на те, що культура – це «складна ієрархія ідеалів та сенсів». Загальним цих підходів є те, що культура або досягається через символи, або зводиться до них.

Символ – це знак, який позначає іншу сутність. Такими знаками можуть виступати зображення, фігури, слова, об'єкти, яким людина свідомо чи підсвідомо надає значення ідей, понять чи абстракцій. Культурні символи відображають популярні у кожного народу ідеї та образи, які повторюються із століття в століття, наскрізні мотиви поведінки, типи мислення, тривалі уявлення та переживання. Сукупність таких символів та текстів формують культуру.

Архетип – це первинний культурний образ чи ідея, глибинні культурні установки колективного несвідомого, які є відображенням досвіду попередніх поколінь. До архетипів належать ті підсвідомі образи, які є тривалими у часі, зустрічаються в усіх періодах розвитку культури народу чи народів, завжди мають позитивні чи негативні характеристики, знаходять відображення в фольклорі, впливають на емоційний стан людини. Культурні архетипи уособлюють в собі символи-уявлення про людину, її місце у світі та суспільстві, нормативно-ціннісні орієнтації.

Один із провідних українських архетипів – природа. Україна наділена мальовничою природою багатою на тваринний та рослинний світ з м'яким кліматом. Українцями вона сприймається як материнське лоно, яке дає все необхідне для життя. Вона і є символом життя. Таке розуміння природи відмінне від інших культур, де природа сприймається як майстерня або храм. Образ природи ми бачимо в українському орнаменті, що витканий, вишитий або вирізьблений, і мав оберігову функцію. Це різні кола (з відкритими назовні променями, або обмеженими чи замкнутими у середину, або з дисками з дірочками посередині) – подвійна символіка сонця як запоруки життя, добра і благополуччя, так і як «жаркого» світла страшного антисвіту – хвороб, нещастя. Інший знак у вишивці – тетраскеліон або свастика – символізує рух і силу сонця. В орнаменті ми також бачимо численні символи води, вогню, повітря, рослин, а також світове дерево. В українських казках та легендах рослини, тварини розмовляють, думають та відчувають нарівні з людиною. Вони наділені різними характеристиками, по різному відносяться до людини. В багатьох творах українських митців особливе місце займає природа. Так у літопису «Слово о полку Ігоревім» природа співчуває Ігорю, намагається попередити його, допомагає йому втекти з полону. У творах Михайла Коцюбинського «Fata morgana» і «Дорогою ціною», «Андрій Соловейко» і «Ялинка», «Intermezzo» і «Маленький грішник», «Хо» і «Для загального добра» природа постає основним головним героєм. Існує багато українських авторських та народних пісень про красу рідного краю.

Другий архетип - архетип Матері. Ще одним його значенням є Земля, Україна, Жінка. В українських рушниках – це фігура жінки у довгій спідниці з піднятими угору руками – Берегиня. В Запорізький Січі основним сакральним символом стала Богородиця. В побуті становище української жінки теж завжди було відмінним від становища жінок інших культур. Українські жінки мали більше майнових прав, вони були рівними господарями зі своїм чоловіками в родинних оселях. Такі героїні зображені у творі Ольги Кобилянської «Земля» - Марійка Федорчук та Докія Чоп`як. Образ самостійної жінки ми бачимо у піснях Марусі Чурай. Жінкам присвячено чимало віршів та пісень. Живописці створили багато світлих образів українських жінок. Це і «Оксана» Х. Платонова (1988р.), і «Дівчина з соняшником» М. Брянського (1862р.), «Портрет С.М. Драгомирової» І.Репіна (1889), «Дівчина-українка» М. Рачківа (друга пол.. 19 ст.), «Дівчина з Поділля» В.Тропініна (початок 19 ст.), «Параска Сулима» невідомого художника (перша пол.. 17 ст.) тощо. Навіть відьми в українському фольклорі були не бридкими бабами, а привабними молодими чи зрілими жінками. Прикладом такого образу в літературі є гоголівські «прекрасная панночка» та Солоха.

Ще один архетип тісно пов'язаний з попередніми – це Земля. Земля українцям давала притулок, насагу. Це образ годувальниці, захисниці, початку та кінця. Володіння земельною ділянкою було сенсом життя та асоціювалося зі свободою. Така любов на межі обожнювання до своєї земельної частки показана в творах Ольги Кобилянської «Земля», Г. Косинки «На золотих богів», «За земельку». Відношення до землі в значній мірі відбивають численні прислів'я та приказки як виразники досвіду народу: «Людина без рідної землі, як соловей без гнізда», «Гріх Землю на весні бити, вона – вагітна». Земля в уявленнях народу була святинею, тому й найстрашніші прокляття такого типу: “Побила б мене свята земля”, “Щоб тебе, окаянню, земля не прийняла” .

Ще хотілося б зупинитися на таких архетипах як серце та софійність. Це визначив Сергій Борисович Кримський у своєму останньому монолозі «За межею щастя і нещастя» . Українці сприймають світ емоційно, через серце. Їм притаманні домінування емоцій та почуттів над інтелектом та волею. Кордоцентризм виявляється у прагненні жити, діяти за покликом серця, за інтуїтивним визнанням того, що є добро і зло. Перевага серця над розумом, над раціональним розрахунком визначає всі сфери буття українського народу. Все це видно в побуті та звичаях українців: їх гостинність, дружба, шлюб, міцні родинні зв'язки. Тому найбільш плідною на письменників та поетів була українська література у добу романтизму та сентименталізму. Скільки емоцій та пристрасті, лірики у творах І. Котляревського «Енеїда», Г. Квітки-Основ'яненко «Маруся», поеми Т. Шевченка «Гайдамаки», Євгена Гребінки «Сонце та Хмари», творах Миколи Костомарова, Віктора Забіли. Які самобутні, емоційно забарвлені картини художниці Марії Приймаченко, що творила в дусі народного примітивізму. Ці архетипи як ніде проявилися у творчості Григорія Сковороди, в його «філософії серця». У Сковороди пізнання істини (Софії) – це перш за все пізнання самого себе. Бог для нього – практично сама природа. З цим архетипом пов'язана увага українців до особистості.

Висновок. Українська культура як самодостатня окрема культура базується на своїй системі архетипів. Під впливом цих символів сформувалася і розвивається досі національна культура. Поряд з панівними архетипами існують і інші архетипи, не менш значущі, такі як архетип долі, домівки, козака, Запорізької Січи тощо. Ці культурні символи пов'язані з уявленням українців про людину, довколишній світ та ставлення до нього. Наявність архетипів надають культурі національних рис. Провідним архетипом України є устремління до універсального буття через розуміння свого близького ідеалу життя. Ідеї українцями приймаються почуттями особистості. Звідси українська доброзичливість м'якість, ліричність, пісенність, певний індивідуалізм, недовіра до влади, життєвий матеріалізм при зберіганні елементів «побутового» містицизму, обожнювання землі, емоційна близькість до природи.

... 3 , . « »

ПРОЦЕС ВИГОТОВЛЕННЯ ЛЛЯНОЇ ТКАНИНИ ТА ЇЇ ЗАСТОСУВАННЯ

Історія появи лляної тканини в побуті людей має давнє походження. Як відзначають історики, одомашнення відбулося ще в Шумері, Персії та Стародавньому Єгипті та був одним з найдавнішим з культурних рослин Азії та Європи. У 7 столітті до нашої ери на цій тканині була написана «Лляна книга» давніх етрусків. На Русі дуже суворо відносились до тих, хто крав льон, і навіть існував закон з приводу цього. Таке відношення до льону було не дивним, адже ця тканина має дуже багато переваг поряд з іншими видами тканин. Перш за все, ця тканина одна з небагатьох, що виробляється повністю з натуральної сировини, а ще вважається безвідходним матеріалом. Споживчі властивості лляних тканин й виробів з них справді унікальні – натуральність і екологічність поєднуються з високою теплопровідністю, повітропроникністю, гігроскопічністю. Лляні тканини мають навіть лікувальні властивості. Поряд з цим вони мають високу зносостійкість і міцність, що вельми важливо для окремих видів тканин, особливо технічного призначення. Унікальність льону така, що з нього однаково можна робити і найтонше батистове полотно, і міцну парусину для брезенту, пожежні рукави і навіть канати. Льон володіє найціннішими, справді унікальними гігієнічними властивостями, наприклад, високою повітропроникністю і здатністю відводити тепло і вологу. Льон хороший для жителів як південних, так і північних районів. У спекотну погоду у людини в одязі з льону температура у шкіри на 3-4 градуси нижче, ніж в одязі з бавовняних або шовкових тканин (не кажучи вже про синтетику). Доведено вченими, що використання одягу з льону попереджає цілий ряд захворювань, бо льон володіє досить рідкісними бактеріологічними властивостями – ні грибок, ні бактерії на ньому не уживаються [3:с.168].

Для виготовлення лляних тканин підприємства використовують льоноволокно, що виробляють з льону-довгунцю. Посіви льону-довгунцю зосереджені у Житомирській, Чернігівській, Сумській областях. Крім того, у виробництві застосовують хімічні нитки, бавовняну пряжу. Найбільші

підприємства на Україні: ТОВ «Лінен оф Десна» (м. Глухів Сум. обл.), ПрАТ «Новоград-Волинський льонозавод», ПАТ «Старосамбірський» Льонокомбінат» (Львів. обл.), «Харківський канатний завод», приватне підприємство «Ярослав» (Київ). Процес виробництва має 2 виробничі цикли: вирощування і збирання льону та переробка льоносировини. Параметри якості льонопродукції визначаються на кожній стадії виробництва. Основною особливістю продукції льонарства є те, що під час зберігання, навіть за сприятливих умов, суспільна корисність її поступово знижується. Сучасні сорти льону-довгунцю дають змогу отримувати підприємствам льонотресту номером 1,5–2,0, однак у процесі післязбиральної доробки якість сировини погіршується до номера 1,0 і нижче. Впровадження високоврожайних сортів льону та інноваційних технологій виробництва і первинної переробки льонопродукції сприяє підвищенню її якості.

На відміну від вирощування лляної культури, процес виготовлення з неї волокон, а потім і тканини не стільки складний, скільки трудомісткий. Ось лише основні етапи:

- Рослини збирають і за допомогою комбайнів переробляють їх в солому;
- Потім, соломі на 2-3 тижні розстеляють на полі, щоб вона наситилася рососою, і з неї можна було відокремити волокнисту частину (тресту);
- Вимочену в росі соломі збирають, висушують, мнуть і смикають, розділяючи на волокна на тресту та Кострицю (тверду внутрішню частину);
- Тресту вичісують і формують з неї стрічку, а вже з стрічки отримують слабо скручену тонку нитку, яка називається рівницею;
- З рівниці методом полотняного плетіння тчуть тканину;
- Готові полотна відбілюють і фарбують в різні кольори або залишають незабарвленими [1:с.69-70].

Льон-довгунець цінний і тим, що отримана з нього сировина є безвідходною. Так наприклад, з вичесаного льону отримують текстиль високої якості, а з залишився очеса виходить груба лляна тканина (мішковина і рогожка), з якої шиють мішки, інші відходи використовуються в будівництві і виробництві меблів[4].

Сьогодні майже всі види лляної тканини виготовляються машинним способом, але серед шанувальників етнічного стилю особливо цінуються домоткані полотна, виконані народними майстрами вручну. Дизайнери зі світовим ім'ям відводять цієї тканині цілі колекції. Сукні та сорочки, блузи та спідниці, сумки з лляної тканини чудово поєднуються з джинсою, вовною, трикотажем, шовком або шифоном і, звичайно ж, бавовною. Виготовляють з льону і верх для взуття, а також підкладкову тканину. У чистому вигляді, майже без домішок льон застосовується в основному для виготовлення скатертин. Вважається він і одним з кращих варіантів для пошиття постільної білизни. Правда, в цьому випадку для отримання більш м'якого полотна його змішують з бавовною. Завжди популярні лляні штори. Вони чудово вписуються в будь-які житлові та офісні, а не тільки кухонні інтер'єри. Особливо гарні вони тим, що здатні протистояти впливу сонячних променів і перенести безліч прань.

Яким би міцним і довговічним не було лляне полотно треба знати кілька простих правил: Незабарвлені і вибілені вироби можна прати при високих температурах до 90°C, а при необхідності, кип'ятити. Максимальна температура прання для забарвленого льону 60°C. Не слід використовувати

засоби для відбілювання. Під впливом агресивних окислювачів пігменти волокон льону можуть змінитися. Сушити лляні тканини і вироби в розправленому вигляді, не допускаючи додаткового зминання. Прасування треба проводити, коли тканина ще злегка волога або використовувати функцію відпарювання. І саме головне-зберігати льяне і домашній текстиль в пакетах з бавовняної тканини або паперу[5].

Отже, виробництво льону та використання є дуже актуальним в сучасному світі. Адже ця тканина комфортна в носці, натуральна, приємна на дотик, в плані естетизму гарно виглядає, а скільки користі для оточуючих. Дуже добре поєднується з іншими тканинами, що в інтер'єрі, що в одязі. Ця тканина безпечна для здоров'я людей, а це саме головне в наш час, і доступна абсолютно для кожного, кого цікавить екологічність матеріалів в повсякденності. Усе, що потрібно знати, як правильно доглядати за льяною тканиною, в іншому не має абсолютно ніяких складностей.

1. Голобородько П. А., Ситник В. П., Баранник В. Г. Льонарство та коноплярство: проблеми і перспективи // Селекція, технологія вироб-ва та первин. переробки льону і конопель: Глухів, 2000. – С. 69-70.
2. Карпець І. П., Скорченко А. Ф., Чурсіна Л. А. та ін. Виробництво льоноволокна та його використання. К., 2002. – 136 с.
3. Кругла Н. А., Вергунов В. А. Історія розвитку льонарства в Україні: Навч. посіб. Хн. 2002. – 168 с.
4. Науменко І. П. Лляна промисловість [Електронний ресурс] / Енциклопедія сучасної України // esu.com.ua -2016- Режим доступу к ст.: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=55941
5. Що за тканина льон: як роблять і види лляної тканини [Електронний ресурс] // dompostroy.com.ua – 2018 – Режим доступу к ст.: <http://dompostroy.com.ua/shcho-za-tkanynu-lon-iak-robljat-i-vydy-llianykh-tkanyn.html#i-3>

.., 4 , . « »

КИНОАФИШИ 1940-50 ГОДОВ В ЖАНРЕ НУАР

Вторая мировая война, а затем и т. наз. «холодная» война негативно воздействовали на социальную, политическую и экономическую жизнь США. Выходом страха, пессимизма, разочарования, цинизма и недоверия стал кинематографический жанр — нуар [1]. Несмотря на узкие рамки нуаровой стилистики, «чёрный фильм» был достаточно разнообразен в своих лучших образцах. Роберт Оттосон в предисловии к «Справочнику по американскому нуару, 1940–1950» указывает, что появление картины Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» (1940) является одним из главных факторов, предопределивших рождение этого жанра. С нуаром перекликаются многие фильмы Альфреда Хичкока. А также первый пример «чистого» жанра — детектив Джона Хьюстона «Мальтийский сокол» (1941). Именно этот фильм ввёл в американское кино тип жёсткого, циничного героя и образ расчётливой, корыстной женщины, раз за разом предающей его. И то и другое резко контрастировало с жизнерадостными голливудскими героями довоенного времени.

Как вид плаката, кинематографическая афиша должна передавать художественные и концептуальные особенности киноленты. Таким образом,

чтобы понять, откуда взялись именно такие параметры афиши, нам нужно выделит особенности кинематографа, основы для этих афиш. «Принято выделять следующие составляющие элементы «стиля» нуар:

- Основная часть сцен снята в полумгле.
- Лица героев часто отражаются в зеркалах. Пространство постоянно разрывается потоками света.
- Атмосфера безысходности и обречённости.
- Урбанистические городские пейзажи показаны с неприятной и непривычной обычным прохожим стороны.

Важную роль играет нелинейная хронология событий, погружающая кинозрителей в путаную хронологию в высшей степени стилизованного мира» [2:36].

Нуару ближе по духу планомерное, методичное нагнетание напряжения от диалога к диалогу (саспенс). В отличие от фильмов, которые были в то время черно-белыми, афиши к ним старались делать в реалистичных цветах, ведь активное использование цветной фотографии в плакате началось лишь в конце 1950-х годов.

«Нуарные» афиши сюжетны, порой даже иллюстративны. Зачастую они показывают какой-то момент из фильма, например, отношения между главными героями. Сильный контраст между светом и тенью, жесткая трактовка изображения способствовали созданию определенной атмосферы. Что касается композиции киноафиш, то они были весьма разнообразны. Тем не менее, можно выделить некоторые общие черты. Композициям киноафиш в жанре нуар свойственен динамизм, игра с масштабами элементов, сюжетов и героев. Что же касается шрифтовой части, то в ходу был гротеск самых разнообразных гарнитур. В одной афише было нормой использовать не менее трех различных начертаний. Чаще всего шрифт, которым было написано название, являлся акцентным и имел характер, связанный с сюжетом фильма. Так начертание названия фильма «Plaugirl» указывает на то, что главная героиня выступала на сцене, т.к. он декорирован изображением лампочек, как и зеркала в гримерках на Бродвее. Смысловое содержание типографической части обычно разделялось на несколько блоков: название, звезды фильма, второстепенные, но важные актеры, и кто где представляет сей фильм. Графическое значение этих блоков шло по ниспадающей, т.е. менялся размер, акцентность и читабельность шрифта.

:

1. Петрученко М. Холодная война [Электронный ресурс] / Максим Петрученко. – 2007. – Режим доступа до ресурса: <http://www.coldwar.ru/>.
2. Гюнтер М. Липкий как ужас или речь пьяницы / Макс Гюнтер // Черная Маска. – 2011. – №16. – С. 36.

• ”

,

.

.

•

•

.

.

.

ДИЗАЙН ВИСТАВКОВИХ МОДУЛІВ В КОНТЕКСТІ ПСИХОГЕОМЕТРІЇ

В процесі розробки концепції магістерської роботи за темою “Принципи формування дизайну виставкових модулів для вищих навчальних закладів”, був вивчений відповідний науково-теоретичний матеріал, який став

підґрунтям для створення уніфікованих типів виставкового обладнання. В дизайн-розробці враховувалися питання сприйняття споживачем виставкових форм з точки зору психогометрії.

Психогометрія як система склалася в США. Автор цієї системи Сьюзен Деллінгер – фахівець із соціально-психологічної підготовки управлінських кадрів. Психогометрія – система аналізу типології особистості на основі спостереження за поведінкою людини і віддає перевагу вибору людиною будь-якої геометричної фігури. Точність діагностики за допомогою психогометричного методу досягає 85%. Випробуваному пропонується бланк із зображенням п'яти основних геометричних фігур: квадрат, трикутник, коло, прямокутник, зигзаг.

Психогометрія – унікальна практична система аналізу особистості, яка дозволяє:

1. Миттєво визначити форму або тип (хоча тут є і відмінності) особистості індивіда.
2. Дати детальну характеристику особистих якостей і особливостей поведінки будь-якої людини на повсякденній, зрозумілій кожному мові.
3. Скласти сценарій поведінки для кожної форми особистості в типових ситуаціях.

Розташувавши представлені геометричні фігури в порядку їх переваги, по фігурі, вміщеній на перше місце, можна визначити основні домінуючі особливості особистості і поведінки. Яка б фігура не була поміщена на перше місце, це – основна фігура і суб'єктивна форма. Решта чотири фігури – це своєрідні модулятори, які можуть забарвлювати провідну систему поведінки.

Квадрат. Головна риса цього типу – організованість в поєднанні з працьовитістю, завзятістю, терпінням і твердістю, а також пунктуальністю, охайністю і практичністю. Така людина всі свої справи прагне зробити максимально добре і ефективно. А оскільки вміє управляти собою і організовувати інших, то часто займає керівні посади. При цьому, людина-квадрат відрізняється консерватизмом, суворим дотриманням правил і норм, і, відповідно, відсутністю спонтанності та креативності.

Трикутник – це природжений лідер. Такі люди дуже впевнені в собі і діяльні. Вони не люблять сидіти на місці, прагнучи завжди перебувати в гущі подій. Це дуже цілеспрямований тип, який має яскраво виражену установку на успіх.

Коло. Основна цінність для цього типу – люди і спілкування з ними. Це вкрай контактний і доброзичливий тип, який прагне завжди займати позицію миротворця в будь-якому конфлікті. Людина-коло є також прекрасним слухачем, якому завжди можна «поплакатися в жилетку».

Зигзаг – це вкрай імпульсивна і творча особистість, схильна до різких змін настрою, бажань, рішень. Вона відноситься до інтуїтивних типів, вважаючи за краще мислити образами і спиратися на раптові прозріння, начисто позбавлені будь-якої логіки. Послідовність і прямий шлях чужі йому за самою своєю природою. Він не стане зациклюватися на деталях і довго копати вглиб, вважаючи за краще відщипувати по шматочку інформації в різних місцях, яка поступово, сама собою складається в цілісну картину.

Паралельно з дослідженнями психогометрії було виявлено закономірності сприйняття людиною геометричних форм, які використовуються в архітектурі та дизайні.



В алфавіт цього різновиду мови (конструктора-комбінатора) входять три елементи з відповідними смисловими значеннями, але вони мають уніфікаційний зв'язок через свої основні параметри:

- коло – це фігура, яка замикає на собі інші фігури у всіх комбінаціях, намагаючись їх як би утримати, не допустити розпадання композиції на окремі елементи;
- трикутник – фігура з сильно вираженим напрямком положень на площині і така, що є активною на спрямованість всієї комбінації фігур;
- прямокутник – відносно спокійна фігура, але її відмінності у співвідношеннях сторін дозволяють чітко виявляти, направляти і утримувати композиційну структуру фігур, стримуючи при цьому активність кола і, особливо, трикутника.

1. Алексеев А.А., Громова Л.А. Психогеометрия для менеджеров. «Знание» РСФСР, 1991.
2. Грашин А.А. Методология дизайн-проектирования элементов предметной среды. Дизайн унифицированных и агрегатированных объектов. Издательство: Архитектура-С, 2004 г., 232 с.
3. Психодиагностика. Психогеометрический тест Сьюзен Деллингер: новое видение: [Електроний ресурс], Режим доступу: http://www.medicinform.net/psycho/psych_spec39.htm

.., 5 , . « »

КОЦИ (ХАРКІВСЬКІ КИЛИМИ)

Гуляючи по вулиці Коцарській, можна помітити, що таблички на будинках навпроти один одного часто позначають цю вулицю то як Коцарську, то як Кацарську — і завжди українською мовою. Таку ж плутанину можна зустріти і на електронних картах. Як же правильно? Правильно — Коцарська.

Справа в тому, що протягом XVIII — XIX ст. на даній вулиці жили ремісники, що виготовляли односторонні килими з довгим ворсом — коци, звідки і пішла назва вулиці. Це слово зустрічається ще в літописах часів Київської Русі.

У кожного ремісника в будинку стояли два або три верстата, на яких працювали переважно жінки. На вулиці було близько 50 дворів, які займалися цим ремеслом і кожен двір виготовляв близько одного килима в день. Щорічно в місті виготовлялося до 20 тисяч коців.

Килими з Коцарської вулиці розходилися «на експорт» по всіх прилеглих губерніях, більшу частину їх вивозили для продажу на Дон, у північні губернії, а також за кордон.

Харківські килими – коци, за міжнародною класифікацією, належать до тонкорунних вовняних довговорсових односторонніх килимів з похилим ворсом 10 см. В світі немає жодних аналогів за довжиною ворсу. Зазвичай довговорсові килими мають ворс не більше, ніж три сантиметри, наприклад, у киргизьких джультірсів. Сировина, з якої робили коци, — тонкорунна вовна. Овець такої породи на землях, які нині підпорядковані Харківській області, розводили ще в період Золотої Орди.

Слобожанські коци поєднали в собі традиції Сходу і Заходу. Завдяки фарбуванню пряжі природними барвниками вони мали оригінальну кольорову палітру. Рослини культивувалися спеціально для великого мануфактурного виробництва. Морена давала червоний колір. З цієї рослини отримували також темн-коричневий, чорний кольори, але з додаванням різних хімічних елементів. Синій колір отримували із вайди — медоносною червонокнижною рослини.

Незвичне також формування ворсу. Нитки основи — прядені, вовняні, а сам ворс — не прядений. Для цього використовувалася «гребінна стрічка», з якої роблять нитки. Це оброблена, гарно вичесана, але не кручена вовна. Інакше довжину ворсу в 10 см зберегти не вдасться — вовна просто обсіплеться. Розмір коца становить 280x185 см. Традиційно не фабричні килими подібного розміру шивалися посередині. Харківські коци були цільнотканними. Тобто над таким виробом за одним великим верстатом могло відразу працювати декілька осіб. Коци виготовлялися на вертикальних верстатах, мали орнаментальні геометричні композиції. Рослинні мотиви через довгий ворс виходили розпливчасті.

Техніка ткацтва коців полягала у в'язанні вузлів. На вовняних вертикально натягнутих нитках основи зі шматочків різнокольорової пряжі горизонтальними рядами в'язали вузли. Кожний вузол захоплював дві нитки основи, при цьому назовні висмикувалися кінці вузла й утворювали ворс на лицьовій стороні килима.

Загалом килимами в оселі можуть вкривати підлогу чи стіни для збереження тепла. Але настільки «волохатий» коц для підлоги не використовували. Він також був не зручний для сидіння — довгий ворс швидко звальється. Ймовірно, коци використовували для утеплення стін у домі. Як правило, на землях сучасної України килими на стіни не вішали, окрім степової та східної частини. Ця традиція прийшла до нас із народами Степової Азії. Своїм корінням вона сягає часів Золотої Орди, половців, коли кочові народи таким чином утеплювали і прикрашали стіни свого переносного житла.

Коцарство було економічно вигідним промислом. Тому згодом в Харкові утворюється квартал, де жили і працювали майстри-коцарі. Нині це стара частина міста, від Привокзальної площі до Благовіщенського собору. Налічувалось декілька сотень коцарських господарств, деякі з них мали по 8-12 робітниць. Фарбування вимагало фізичної сили, тому це була робота для чоловіків. В кінці XIX ст. промисел перемістився на тодішні передмістя Харкова (Москалівку, Новоселівку, Панасівку, Заїківку). В 1879 році в місті працювало 75 коцарок, з них лише 25 — цілий рік, а решта — тільки взимку.

Найпотужнішим виробництвом коців було наприкінці XVIII — на початку XIX ст. Їх продавали на ярмарках, навіть замовляли до імператорського двору — переважно для попони коням, цінуючи вишуканість виробу.

Технологія виготовлення коца була втрачена десь в 70-х роках XIX століття. На початок XX століття, коли готувався XII археологічний з'їзд, майстринь-коцарок в Харкові уже не було. 1814 року в Харкові було виготовлено лише 26 тисяч коців.

Занепад коцарства пояснюється подорожчанням матеріалів та скороченням поголів'я овець, пасовища яких перетнули залізниці, активним розвитком фабричного виробництва килимів.

В фондах Харківського історичного музею зберігається лише два зразки слобожанських коців, один із них експонується. Коц в експозиції музею куплений за 250 крб. у харків'янки Є. О. Коломійцевої в лютому 1960 року датується початком XIX ст.

В даний час в Харкові також працює коцарська майстерня, де є можливість навчитися ткати ці килими.

Харків має неабияку велику текстильну історію, тому її слід вивчати, щоб пізнати самого себе, надолужувати втрачені знання, та популяризувати традиційні килими - коци, які з часом можуть стати регіональним туристичним брендом нашого міста.

1. Багалій Д.І. Історія Слобідської України / Д. І. Багалій. – Харків: Основа, 1991. – 256 с. : іл.
2. Юрченко О. Академік Дмитро Іванович Багалій і Слобідська Україна // Прапор. – 1988. – № 6.
3. Маслов М.П. Питома вага і місце селянських промислів у господарській структурі Харківської губернії// Збірник наукових праць ХДПУ ім. Сковороди.- Харків: Основа, 1997.- с. 60
4. Ефименко А. Старинная одежда и принадлежности домашнего быта слобожан// Южная Русь: очерки, исследования, заметки. В 2х т.- т. 2.- Санкт-Петербург: Типография «Екатерингофское Печатное Дело», 1905.- с. 408
5. Багалей Д.И. Краткий исторический очерк торговли (преимущественно ярмарочной) в Харьковском крае в 17-18 вв.// Харьковский сборник, 1888.- Вып. 2.- с. 172.

і . .,3 , . « »

ГУЦУЛЬСЬКЕ РІЗЬБЯРСТВО

с : і , і , ,

Гуцульське різьблення – це яскравий і самобутній феномен національної культури України, який розвинувся на території східних Карпат, охопивши частину Прикарпаття, Буковини та Закарпаття.

Чарівна, казкова карпатська природа, давні вірування, високі естетичні смаки гуцулів сприяли розвитку їх особливого світогляду і багатой фантазії, які знайшли втілення у пам'ятках народного мистецтва, зокрема художнього дерева. Різьбярі завдяки таланту і працездатності досягли високої майстерності в обробці різноманітних місцевих порід дерева, вони опанували різні види деревообробних технологій: теслярства, токарства, столярства, бондарства та художнього різьблення. Саме різьблення належить

до найдавніших і найвиразніших технік декорування виробів із дерева і заслуговує на особливу увагу [1, с.14].

З давніх-давен різьблене оздоблення побутових предметів було пов'язане із символікою язичницького культу. Вирізаючи на поверхні дерев'яної посудини певний магічний знак, наші предки вірили, що це захистить уміщене в ній від псування, а знак, зображений над вікном чи входом, відгородить від біди житло. З часом християнська релігія почала витісняти язичество і основним «оберегом» став хрестик (крижик). Різноманітно поєднуючись, найпростіші різьблені елементи склали геометричний орнамент. У художній обробці деревини Гуцульщини найповніше збереглися і дійшли до наших днів кращі традиції народного мистецтва минулого. Так, майже не змінилися окремі давні мотиви плоского різьблення на дереві, які були поширені по всій Україні. Традиція оздоблювати різьбою дерев'яні побутові предмети сягає Київської Русі. На духовний світ і естетичні уявлення гуцулів величезний вплив мала природа Карпат. Гуцули здавна були скотарями, тож чабани вирізали на палицях зарубки, оздоблювали нескладним різьбленим узором ціпки, з якими ходили в горах, сопілки, посуд для масла та сиру тощо [2 с.61].

Одним з найдавніших способів оздоблення дерев'яних виробів вважається плоске різьблення, що виконувалося сокирою чи ножом. На Гуцульщині його називають: «сухим» або «чистим». Елементами такого різьблення є прості геометричні фігури, утворені поєднанням горизонтальних, вертикальних та скісних ліній. У неглибокі лінії — заглиблення — іноді втирають вугільний пил або сажу з льняною олією, що надає рисунку графічної виразності, чіткості, наближаючи його до гравюри. Тоненькі лінії, що утворюють діагональну або прямокутну дрібну, легеньку сітку на поверхні деревини, дають уявлення про такі найдавніші орнаментальні мотиви, як «січені зубці», «зубці з головами», «головкате», «огірочки», «бесаги», «кривулька», «медівники», «бані», «п'явки», «душ» та ін. У деяких елементах основою рисунка є «кільчасте письмо», але в більшості орнаментів воно використовується як фон, на якому лінії сітки паралельні лініям малюнка [3].

На Гуцульщині здавна із різноманітних геометричних елементів створилися усталені орнаментальні мотиви. До найдавніших належать ті, що складаються з форм прямокутника, квадрата, трикутника, вони називаються: «журавлі», «зубчики», «моршінка», «завиваник», «ширинка», «копанці», «крижики», «глибока різьба», «сікачці», «очкате», «віконця». Основна частина цих орнаментальних мотивів має стрічкову композиційну будову.

До іншої групи можна віднести орнаментальні мотиви, що утворюються за допомогою півкола еліпса, а саме: «гадючки», «дужки», «копитця», «плайи», «жолобки», «парканець», «ряска-сльози». Окрему групу становлять мотиви, які мають у своїй основі коло, поєднане з квадратом або прямокутником: «соняшник», «сонечко», «віночки», «пацьорки», «калачики», «зорки», «кучері», «ружа», «грибки». Ці найскладніші мотиви живають для створення центральної частини композиції.

Протягом тривалого часу на Гуцульщині з покоління у покоління передавалися різні види техніки плоского різьблення, елементи орнаментів, принципи побудови орнаментальних композицій, способи виготовлення інструментів для їх виконання. Багатий і різноманітний комплекс різної

складності елементів різьблення на дереві та інкрустації. З них народні умільці складають орнаментальні мотиви, стрункі композиції. Майже немає орнаментальних мотивів, які втрачають своє значення і забуті різьблярами. Зрідка з'являються нові, узгоджуючись із традиційними, саме тому нові елементи входять в орнаменти органічно [4, с.68].

Величина орнаменту завжди повинна відповідати формі та розміру виробу. Невеликий виріб не оздоблюють великим орнаментом і навпаки. Разом із тим орнамент повинен відповідати матеріалу і способу його обробки: те, що добре в різьбленні, може бути непридатним для інкрустації. Композиція орнаменту залежить від творчої фантазії, ініціативи та уміння митця, його художнього чуття. Усі вони відрізняються за формою, призначенням, а це зумовлює і певні особливості декоративної композиції. У давнину по краях її часто робили написи. Композиційною основою орнаментальних мотивів є ритм і симетрія. При цьому симетрія частіше проявляється в основних мотивах, а ритм у смугах узору, що складаються з повторення чи чергування елементів. Такі смуги мають в оформленні виробу другорядне значення. Симетричність основних мотивів підкреслює форму виробу, сприяє цілісності її сприймання. Проте треба зазначити, що в гуцульському різьбленні точність симетрії нерідко порушується. Для митця важливо зберегти рівновагу елементів, які можуть відрізнятись за формою. Та це не знижує художньої виразності орнаменту. Сполучення матеріалів різного кольору в інкрустації посилює ритмічність та емоціональність усього орнаменту. Завдання кольору — надати образу емоційний тон, викликаючи в глядача той чи той настрій. Яскраві, теплі кольори викликають настрій радості, холодні, а також темні, сірі — смуток, нудьгу. Сприймання кольору залежить від співвідношення кольору тла й орнаменту. Якщо тло світле, майстер підбирає темніший орнамент, і навпаки, для темного тла підбирає світліший узор. Натуральний колір деревини різних порід створює м'який колорит, який вдало доповнює блиск перламутру й кольорового металу. «Гра» світла і тіні створює своєрідний колористичний ефект, близький колориту вишивок. Важливу роль у гуцульському мистецтві різьблення на дереві та інкрустації відіграє також лінія. У контурному різьбленні лінія служить основним засобом зображення. Народний майстер вдається до узагальнення, створюючи лінійно-силуетні зображення в межах можливостей матеріалу і способів його обробки. У сучасному гуцульському різьбленні з допомогою контурного зображення автори створюють сюжетні картини на тонованій дерев'яній поверхні (темно-коричневому чи чорному фоні) [2, с.62].

Отже, різьблення по дереву — вид декоративно-прикладного мистецтва, один з видів художньої обробки дерева поряд з випилюванням, токарною обробкою. Бувши глибоко традиційним, мистецтво гуцульського різьблення та інкрустації відгукується по-своєму на все нове. Це робить мистецтво гуцулів живим, визначає його місце в сучасній художній культурі.

У різьбярстві, як і в інших способах прикрашати дерев'яні вироби на Гуцульщині, знаходять вияв не тільки естетичні смаки, вироблені й опробовані даним середовищем, споконвічне прагнення людини до краси, а й трансформовані світопоглядові моменти. Художня обробка дерева є невід'ємним компонентом народного мистецтва цього краю.

Такі твори народного мистецтва у наш час потребують уваги й охорони. Якщо їх не берегти, то може поступово зникнути це джерело неповторної краси.

1. Романова Т. О. Мережива гуцульського різьблення / Тамара Олексіївна Романова. // Українська культура. – 2005. – №5. – С. 14–15.
2. Скільський Д. М. Різьбярство Гуцульщини / Дмитро Миколайович Скільський // Народне мистецтво. – 2001. – С. 60–62.
3. Деревообробка [Електронний ресурс] // Kharkovderevo. – 2011. – Режим доступу до ресурсу: <https://kharkovderevo.livejournal.com/1854.html>.
4. Адамчук В. Є. Азбука геометричного різьблення та виготовлення простих виробів з геометричним декором / В. Є. Адамчук. // Сільська школа України. – 2006. – №13. – С. 67–96.

. . . 4

МАСТЕР УКРАИНСКОЙ ГРАФИКИ ГЕОРГИЙ НАРБУТ

Творчество Георгия Нарбута — яркая станица в украинском искусстве. Его по праву называют одним из крупнейших графиков современности. Прожив всего 34 года, он сумел сделать фундаментальный вклад в развитие украинского искусства и дизайна. Начав свое творчество под влиянием художников популярного в начале XX века объединения «Мир искусства», к которому принадлежали звезды первой величины А. Бенуа, М. Добужинский, Н. Рерих, О. Остроумова-Лебедева, И. Билибин и другие художники, Нарбут вырос до уровня глубоко оригинального мастера, который создал целую школу своих последователей в области графического дизайна и искусства книги.

С детства Г. Нарбут вырезал вытынанки, любил рисовать орнаменты, цветы, копировать буквы из старых книг. Еще обучаясь в Глуховской гимназии, он заинтересовался книжной иллюстрацией, рисунками И. Билибина к детским книжкам, увлекся геральдикой. После окончания гимназии, Гоергий с братом Владимиром едет в Петербург, где под руководством своего кумира И. Билибина начинает активные творческие поиски [1, с. 36].

Нарбут создал собственный «нарбутовский» стиль, который в течение длительного времени разрабатывался, совершенствовался и переосмысливался многими его последователями. В своих иллюстрациях и обложках к книгам и журналам он щедро использует мотивы крестьянской набивки, вышивки, полтавских ковров, опошнянской керамики, народной картины «Казак Мамай». Создавая на их почве свой стиль, Нарбут одновременно закладывает начало поискам национального стиля всей украинской книжной графики в лице своих продолжателей — А. Середы, Л. Хижинського, М. Кирнарського, П. Ковжуна, А. Страхова и др. На обложках журналов «Искусство», «Заря», «Солнце труда», в оформлении сборника стихов своего брата Владимира Нарбута, он рисует фигуры казаков-бандуристов, стилизованные цветы, детали украинского народного орнамента и объединяет их четкой графической логикой в единое гармоничное целое [6, с. 1].

Выдающимся достижением Нарбута и всей украинской графики является его «Украинская азбука», в которой художник достиг предельной просто-

ты и одновременно изысканности композиции, рисунка и цвета. В решении букв алфавита Нарбут объединил достижения как украинской рукописной и печатной книги, так и достижения западно-европейских мастеров шрифта. Нарбутовская «Украинская азбука» и по сей день остается непревзойденной благодаря высокому мастерству художника и глубокому пониманию им шрифтового искусства [3, с. 144].

Постигнув вершины книжной графики, Нарбут удивительно тонко решал экслибрисы — книжные знаки, в которых добивался убедительного воплощения характера библиотеки, личных качеств ее владельца. Он также был пионером возрождения в Украине своеобразного искусства графического силуэта и достиг в этом виде творчества достойной удивления утонченности. Велика роль Георгия как одного из основателей Украинской Академии искусств, первого высшего учебного художественного заведения в Украине, открытого в декабре 1917 года. Он был ректором и профессором Академии, в то весьма трудное время сумел организовать учебный процесс, наладить издательское дело. Вместе с Михаилом Бойчуком 5 декабря 1919 обратился в Совет Академии с настоятельным требованием реорганизовать учебный процесс на почве древних родных традиций [3, с. 150-151].

В годы Украинской Народной Республики он пытался внедрить прикладную графику и графику малых форм в промышленность, занимался созданием украинских игральных карт, эскизов украинских денежных знаков, ценных бумаг, почтовых марок, военных мундиров Украинской армии, новой украинской геральдики. Он даже делал эскизы этикеток, оформления упаковок, и непременно стремился придать национальные черты этим малым формам графики через тактичное использование элементов украинского декоративно-прикладного искусства.

Г. Нарбут стал для многих поколений украинских графиков ориентиром и духовным наставником в выработке своего стиля. Он первым оценил ту прелесть, которая заключается в отклонениях от норм академического рисунка, понял, что подобные «ошибки» с лихвой компенсируются «линейной музыкой», эмоциональной выразительностью рисунка, пусть даже и отступающего от законов пластической анатомии. Он научился рисовать в «парусном» стиле, компоновать узоры, не копируя их с определенных образцов, но сохраняя принципы народной эстетики. Вот почему его графика не только по отдельным мотивам, а по всему духу своему близка украинской традиции. Помимо прочего, мастер продемонстрировал своим коллегам и ученикам безукоризненный вкус, высочайшую графическую культуру. Он выработал несколько стилей, создал образцы шрифтов, из которых один получил название «нарбутовского» и по сей день применяется графиками. Обложки Нарбута неоднократно использовались издателями, изменявшими текст, формат, но оставлявшими его рисунки. Книжки, оформленные и иллюстрированные Нарбутом, переиздавались в разное время, приобретая таким образом значение классики.

:

1. Библиологические вести. Номер посвящено Георгию Нарбуту. Киев : Київ-Друк, 1926. №3 (12). 100 с.
2. Белецкий П.О. Георгий Нарбут. Альбом. Киев : Искусство, 1983. 118 с.
3. Белецкий П. Георгий Иванович Нарбут. Л. : Искусство, 1985. 240 с.

4. Нарбут-Линкевич В.П. Георгий Нарбут. Неизвестные страницы личной жизни. Черкаси : Издательство Чабаненко Ю.А., 2010. 148 с.
5. Георгий Нарбут в коллекции Харьковского художественного музея. Харьков, 1973. 49 с.
6. Черкаська Г. Георгій Нарбут. Три десятиріччя [Електронний ресурс] // 30 березня 2016. Режим доступа к ресурсу: [http:// www.uamodna.com/articles/georgiy-narbutry-desyatyrichya/](http://www.uamodna.com/articles/georgiy-narbutry-desyatyrichya/)

ВИЗУАЛІЗАЦІЯ ПОНЬЯТЬ ЗАСОБАМИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Науково-технічний прогрес, вплив глобалізації, створення нових зв'язків для економічних відносин, прискорення темпу життя, всі ці події які відбулися в кінці ХХ ст. стали причиною появи в Україні безлічі різноманітних феноменів: інформатизації та віртуалізації українського суспільства – в цих умовах «повідомлення» отримали значення товару, а їх кількість заповонила середовище людини. З огляду на це, з'явилося ціле покоління людей, що мислить візуальними образами: мілленіали, так називають соціологи покоління, що народилося після 1990-х років. Станом на 2018 рік мілленіали складають майже половину працездатного населення України, вони мислять образами, за рахунок нівелювання тексту надається перевага знакам – емодзі й іншим, які дозволяють одним зображенням передати безліч речей від самотності до планів на майбутнє.

Поза тим, приблизно 80% всіх людей світу сприймають і організовують своє мислення за допомогою зорових образів. Люди з такою «картою реальності» в технології нейролінгвістичного програмування мають назву візуали. Якщо говорити про людей з іншими типами сприйняття, то їх значно менше. Це вказує на те, що сьогодні для донесення певних ідей у суспільство має перевагу зображення (візуалізація) над вербальними засобами передачі інформації [4]. В цьому випадку, графічний дизайн як універсальна мова ХХІ століття виконує роль певного інструменту для візуалізації та проектування повідомлень у сфері візуальних комунікацій. За даними словника термінів дизайну найбільш важлива сторона графічного дизайну – візуалізація змісту висловлення, засоби вираження якого можуть бути різними – від реального зображення об'єктів до словесних знаків, де сенс несе не тільки слово, але і його форма. [3,13].

Отже, візуалізацію можна розглядати як «надання видимого зображення предметам, явищам, процесам, які недоступні для безпосереднього спостереження» [1]. У сучасному світі майже 70% осередків суспільного простору візуалізовані, тобто мається на увазі, що починаючи від листівки промоутера на вулиці до банерів з закликом до певних дій – все наповнено інформаційними повідомленнями, слід зауважити, що вказані носії інформації є сферою діяльності графічного дизайну. Однак, на питання: за рахунок чого відбувається трансформація вербальної інформації у невербальну є декілька відповідей. Одна з них – це використання певного кодування, іншими словами певних символів та знаків, що зберігають закладене в них інформаційне навантаження. Інший спосіб – це створення візуального тексту, який

характеризується обов'язковою наявністю адресата та приймача повідомлення. Проте обидва способи неможливі без побудови візуального образу – ідеально-чуттєвого предметного уявлення змісту та ідеї, що виникає в процесі формування задуму, проектування і сприйняття певного предмету.

Суспільство перебуває в візуальній епосі, де візуалізація є засобом пізнання світу. Велике значення в міжлюдському спілкуванні набувають образи, вони унаочнюють те, що є складним для сприйняття [4].

Щодо засобів графічного дизайну за допомогою яких можливе явище візуалізації слід вказати на те, що їх класифікація відбувається в залежності від об'єкта проектування та вибору носія для донесення повідомлення: фірмовий знак, буклет, плакат, пакування й інші. Загалом у візуалізації частіше використовуються засоби та властивості композиції, серед яких: об'єм, простір, пропорції, масштаб, контраст, нюанс, ритм й інші. Серед прийомів надання змісту певному образу, також слід вказати: метонімію, синонімію, метафору й інші [2]. Всі вони складають систему побудови візуального образу.

Отже, візуалізацію слід розглядати, як деяку якість зримого світу, вона виникає, в умовах синтезу культури, на початку побудови нової картини світу, де «візуальне» розглядається як інтелектуальна практика, замість суто зорової здатності. Майже все навколо, що зроблено руками людини й зримо представлено в образах, а значить візуально зафіксовано.

У зв'язку з входом світового суспільства, зокрема України в інформаційну епоху, де інтелект та знання набувають значення товару, відбувається віртуалізація соціальних комунікацій в сферах діяльності людини – масовість і домінацію «кліпового мислення» як специфічної моделі сприйняття інформації, тобто переважно сприймається те, що не потребує значних інтелектуальних затрат для осмислення- використання образу, побудова якого відбувається за рахунок прийомів та засобів графічного дизайну.

1. Великий глумачний словник (ВТС) сучасної української мови [Електронний ресурс] // словopedia. – 2007. – Режим доступу до ресурсу: <http://slovopedia.org.ua/40/53410/261347.html>.
2. Лесняк В.И. Графический дизайн (основы профессии) / Владимир Иванович Лесняк, 2011. – 416 с.
3. Основные термины дизайна. Краткий справочник-словарь [уклад. Л.А.. Кузьмичев та ін.] – М.:ВНИИТЭ, 1989. – 89 с.
4. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования: учебник/ пер. с польск. Н.В. Морозовой, авт. вступ. ст. Н.Е. Покровский / Петр Штомпка. – Москва: Логос, 2007. – 168 с.

., 3 , . « »

СИМВОЛІЧНІСТЬ ТА СЕМАНТИКА ЗНАКІВ ПИСАНКИ

Писанки розписували ще наші прашури, вони відображали в них свої погляди, вірування, саме яйце-писанка було символом зародження життя. Воно символізувало сонце і весну. Яйце відвертало від людей лихі сили, а добрі – об'єднувало разом, зміцнювало їх. Наші предки вірили, що писанки мають

магічну силу, і тому дарували їх одне одному на свята. Це вірування збереглося і до наших днів. Традиція писати писанки сягає своїм корінням в сиву давнину, коли людина була неподільною з природою. В ті часи все навколо було живим і вмilo розмовляти. Щоб вижити серед могутніх стихій, потрібно було мати чисте серце, як гірські води, а руку міцну, як гілля дуба, а ще знати дивовижну мову Всесвіту. Згодом виникли символи, неначе букви тієї чарівної мови. Зображуючи їх на стінах печер, посуді та одязі, люди зверталися до сонця, вітру, води, землі. З часом ті послання почали писати на пташиному яйці. Чому саме яйці? Мабуть, тому, що прадавніх людей вражала поява з неживого предмета нового життя. І так, не знаючи астрономії, наші предки перетворили кругле яйце в мініатюрну модель Землі і Всесвіту [1, с. 10–13].

Найстаріший орнамент на писанках подекуди зберігається ще й досі. Він переважно геометричний: трикутники, спіралі, кола, сорокаклинці. Все це – знаки ритуалів або священні числа. [2, с.263]

Для створення писанки здавна використовували три стихії: вогонь, воду і віск. Вода для писання писанок бралася не абияка, а спеціальна. До сходу сонця слід було прокинутися і з трьох джерел набрати воду, злити в один посуд і нести додому, ні з ким не заговорюючи, ні на кого не дивлячись і не обертаючись. Додавалося до принесеної води трохи освяченої і, за додержання цих умов, вода вважалася дуже сильною, живою. Саме на такій воді варили фарби, якими розмальовували яйця.

Вогонь, що є обов'язковою складовою при написанні писанки, вважали святим творінням бога Сонця. Через Вогонь на писанку переносилося тепло і світло Сонця. Він, вірили, був виявом сонячного бога на Землі, послом неба на Землі. У деяких народів Вогонь став головним богом і мав неабияку очищаючу силу. Недаремно в церквах, де збирається на покаєння багато грішного люду, горять свічки – живий, святий вогонь яких очищає душі людські.

Бджолиний віск був обов'язковим компонентом при розписі яйця. Легенди особливим ореолом оточують бджолу, до якої в Україні надається епітет «свята». Бджолу називають «божою мушкою», що носила свій віск від самого сонця. Віск та мед використовується в багатьох святкових обрядових стравах (кутя, коливо). У поєднанні з трьома чинниками: водою, вогнем і бджолиним воском, цілий ряд магічних символів надавав писанці велику силу оберегу. Ці магічні символи дуже давні. Деякі, наприклад, спіралі, зустрічаються на єгипетській кераміці ще з V тисячоліття до н.е. Тому і сьогодні при розмальовуванні писанок використовуються космічні орнаменти:

Спіраль – знак вегетативної і органічної плодючості, і як знак Сонця, є володарем часу. Спіраль символізує сонце. Сонце – це небесний вогонь, про який люди в різні часи мали своє уявлення, але завжди шанували і возвеличували. Його уявляли як отвір, крізь який видно справжнє яскраве небо, як іскру, що невідомо як тримається на небі, як Око Боже, свічу, що носять ангели, як велике колесо, яке можна дістати навіть рукою, коли воно опускається на землю ввечері. Схід Сонця оживляє, пробуджує увесь світ, дає тепло, світло і силу всьому живому. Навесні Сонце знищувало холод, ламало крижані мости, відмикало своїм промінням (золотими ключами) небо і землю, випускало птахів з вирію, зелену траву, яру пшеницю.

Сонце – дуже поширений знак на писанках. Використовується як символ

світла і життя. На писанках Сонце позначається знаками у вигляді кола, кола з крапками, кола з хрестом усередині, кола з променями, а також у вигляді шести – та восьмипроменевих розеток, зірок.

Писанки із зображенням Сонця часто носять назви «рожі», «ружі», що можуть бути повними, простими, половинчастими, сторчовими, шолудивими. Під назвою «зірки» також зустрічаємо зображення Сонця як найяскравішої зірки.

Колесо являється знаком єднання найвищого спокою із напруженою силою – є вершиною досконалості, образом Вічності Божої і уявленням того безсмертя, яке у природі виражене повторенням відродження життя. Знак колеса прийшов до нас з часів язичництва.

Сигма – знак змії. Ще на зразках трипільської кераміки цей знак є одним із найпоширеніших, він зображений на посуді, на фігурках Рожаниць. Ще з палеоліту бог землі уявлявся в образі підземного змія. Навесні щороку цей змій у вигляді блискавки піднімається вгору, до неба, і, поєднуючись з богинею неба, запліднює її. Небо родить дощем, зрошуючи земну рослинність. Отже, символ змії є і символом води, грому-блискавки. Змій є охоронцем домашнього вогнища, а також володарем незліченних підземних скарбів, якими, за легендою, він щедро обдаровує того, хто йому сподобається. Половину «сигми» можна розглядати як спіраль, яка є схематичним зображенням еволюції Всесвіту, а також рухом Сонця, знаком плодючості.

Зірка – знак неба, визначення порядку небесних тіл і підтвердження сонячного божества.

Свастика – знак святого вогню і сонця.

Блискавка – небесний вогонь, одночасно караючий і освячуючий; це поява сонячної сили і провісник божественного; до чого вона доторкається, те стає освяченим. У християнстві – це блиск Божої Ласки.

Церква-Вежа – символ святої гори, вершина якої сягає небес. Вона також є знаком прагнення до висот. Церква і дзвіниця в християнстві – це символ прагнення людей до вічності.

Граблі – символ дощу, верхньої і нижньої води, яка вийшла із неба і землі. В Старому Завіті дощ є прообразом обіцяного Спасителя; в Новому Завіті – символом ласки і благ вісті науки святого Євангелія.

Хрест – чотириріг як символ Всесвіту – є знаком чотирьох сторін світу, чотирьох вітрів, чотирьох під року і чотирьох темпераментів. У християнстві хрест – це святий знак відкуп, яким церква все починає, благословляє і освячує. Тому належить йому перше місце серед християнських символів.

Баранячі ріжки – відродження рослинного світу. [3, с. 38-46]

Досить поширеними і сьогодні при оформленні писанок є геометричні орнаменти. Так, трикутник є поширеним символом на писанках.

Таким чином, писанкарство має коло символічних предметів, що застосовувався для висловлення певних етичних понять, матеріалізуючи їх у конкретному втіленні. Але на сьогоднішній день значення багатьох з них забулося.

:

1. Антків Я. Українська писанка / Я. Антків, В. Ярош // Сонаяшник 1991. – № 3. – С.10–13.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографіч. нарис / О. Воропай. – К. : Оберіг, 1993. – 590 с.

3. Білоус О. Школа писанкарства: Символіка в писанкарстві. Як написати писанку. Писанки в побуті / О. Білоус, З. Стащук // Мистецтво та освіта. – 1997. – № 1. – С.38–46.

.., 4 , . « »

БАУХАУЗ ТА «НОВА ТИПОГРАФІКА»

Шрифти висловлюють дух свого часу. Я хочу загострити увагу саме на «новій типографіці» Баухаузу, їх особливих геометричних гротесках, які актуальні і сьогодні. В Баухаузі найголовнішим було допомогти студентам розширити межі мислення, прийти до внутрішньої свободи [3]. Протягом перших років у Веймарі не тільки була закладена основа школи і сформульовані типи завдань, а й розроблений сам підхід, принцип навчання — акцент на геометрії. Методичні розробки в галузі художнього сприйняття, кольорознавства, формоутворення стали основою для багатьох теоретичних робіт, які не втратили наукову цінність і досі [1:36]. Після переїзду Баухаузу до м. Дессау на цокольному поверсі нової будівлі з'явилися друкувальний і набірний цехи, якими керував Герберт Байєр, а також так звана рекламна майстерня під його ж керівництвом [3].

Ласло Мохой-Надь був запрошений Вальтером Гропіусом як «майстер форм» у 1923 році. З його приходом з'явився конструктивізм і новий спосіб мислення. Згідно з новими ідеями, живопис і скульптура теж повинні були розглядатися з точки зору речей, бо «мистецтво заради мистецтва не має сенсу» [2:5]. Мохой-Надь як друкар декларував, що в комунікаційному середовищі повинна бути забезпечена «ясність повідомлення в найбільш виразній формі». Чіткість без прикрас і ясна артикуляція, виділення кольором і поєднання тексту і фотографій — тепер це норма [2:1]. Значна роль Мохой-Надя не тільки як практика, що розробив численні видання: книги, плакати, документацію Баухаузу, але й як теоретика, який визначив основні позиції функціональної типографіки, сформульовані ним ще 1923 року.

Між 1925 і 1930 роками шрифти стали «будувати», що дало імпульс розвитку геометричних гротесків [4]. 1925 року в спецвипуску німецького журналу «Типографські відомості» була опублікована стаття Яна Чіхольда, в якій він описав свої погляди на «нову типографіку». Чіхольд писав: «В якості основного шрифту повинен використовуватися гротеск в будь-яких своїх проявах» [5]. У ті роки дизайнери прагнули створювати шрифти, ґрунтуючись на базових геометричних формах, які не тільки задовольняли б потреби «нової типографіки», а й візуально відповідали духу часу.

Переважна більшість ідей Баухаузу була заснована на елементарних геометричних принципах, яких дотримувався й Герберт Байєр. Саме він спроектував напис для фасаду нової будівлі Баухаузу, а в 1925 році займався розробкою «універсального» алфавіту, відомого як *Universalschrift*. Байєр намагався за допомогою циркуля й лінійки створити шрифт, у якого не було поділу на великі та малі знаки.

По-справжньому популярними геометричні гротески стали саме тоді, коли викладачі Баухаузу почали використовувати їх у навчанні. У 1926 році були опубліковані ескізи трафаретного шрифту, заснованого на модульній

сітці і побудованого з квадратів, трикутників, кіл і їх сегментів. Автором цієї розробки був Йозеф Альберс.

Висновок: Ідеї, співзвучні цінностям Баухаузу, стали невід'ємною частиною прогресивного світу, в тому числі в процесах освіти. Як студентка кафедри графічного дизайну я вивчаю різні типографічні прийоми і можу впевнено сказати, що характерні ознаки типографіки Баухаузу актуальні і сьогодні. Асиметричне розташування композиції, контрастне варіювання келля шрифтового набору, використання гротескових шрифтів та фотографії у типографічних композиціях, простота форми характеризують не тільки типографіку Баухаузу, але й сучасні тенденції.

1. Сбітнева Н.Ф. Історія графічного дизайну: навчальний посібник. Харків: ХДАДМ, 2014. 224 с.
2. Александров Н.Н. Издания, типографика и модулятор Л. Мохоль-Надя. Москва : Академия Тринитаризма. 2016. №77. С. 1–22.
3. Юкечев Е., Минасова А. Интервью с профессором Гердом Фляйшманом [Електронний ресурс] // Шрифт. 2017. Режим доступу до ресурсу: <https://typejournal.ru/articles/An-Interview-with-Professor-Gerd-Fleischmann>.
4. Фердинанд У., Юкечев Е., Минасова А. Краткая история геометрических гротесков в немецкой культуре [Електронний ресурс] // Шрифт. 2017. Режим доступу до ресурсу: <https://typejournal.ru/articles/A-Brief-History-of-Geometric-Sans>.
5. Tschichold J. Elementare Typographie / Tschichold // Leipzig : Typog0rafische Mitteilungen, 1925. (Sonderheft).

... 3 , . « »

ПРО ЩО РОЗКАЖУТЬ УКРАЇНСЬКІ КИЛИМИ?

Історія килимарства на території сучасної України своїм корінням сягає сивої давнини. Археологічні знахідки свідчать про те, що мешканці грецьких колоній Північного Причорномор'я й скіфи в своєму побуті користувалися візерунковими тканинами, які можна назвати першими килимами. В побуті східних слов'ян ткацьке ремесло й килимарське мистецтво відіграло значну роль. Також килими широко використовувались в княжу добу. Окрім того, що їх виготовляли на місці, килими привозили з сусідніх країн, так само як й інші коштовні тканини та одяг. В другій половині X-XII століття, коли Київська Русь досягла найвищого економічного, політичного та культурного розвитку килимарство набуло особливо значного поширення на її теренах [2, с.5].

Давньоруські килими виготовлялись в килимовій техніці, яка є найстарішою ткацькою технікою. Зображення килимів на фресках Кирилівської церкви в Києві свідчать про те, що прикрашали їх простим геометричним орнаментом [5, с.10].

Використовуючи знаки-символи в оздобленні килимових виробів, наші предки вважали, що можуть вплинути на навколишній світ та своє життя. Сукупність точок та ліній, простих геометричних фігур набували сакрального та оберегового значення. [1, с.5]

Ткацтво, за визначенням українських учених Я. Запаса, Р. Захарчук-Чугая, М. Станкевича, – це сукупність виробничих процесів виготовлення тканини на ткацькому верстаті шляхом переплетення взаємно перпендикулярних текстильних ниток [4].

Процес виготовлення килима був дуже складною і кропіткою працею. Фарбування вовни було першим і дуже важливим етапом у виробництві килима. У XVIII ст. використовували лише природні барвники, які видобували з місцевих рослин. Ці фарби надавали вовні приємні, м'які відтінки кольорів і відрізнялися своєю стійкістю.

Існувало два види ткацьких верстатів: вертикальні та горизонтальні. На вертикальних верстатах, які на Центральній Україні називали «кросна», а в західних областях «разбой», виготовляли гладкі двосторонні і ворсові килими.

Гребінцева техніка ткання дозволяє зображувати рослинні мотиви майже не змінюючи їх природних форм. Фон часто здається хвилястим через те, що нитки для цього підбиралися з невеликою різницею в тоні. [5, с.25] Кросна використовували на Центральній та Лівобережній Україні, Східному Поділлі у районах поширення килимів з рослинними мотивами.

Візерунок килима виконувався за зразком, а частіше взагалі по пам'яті. Народний майстер міг вільно варіювати традиційні мотиви і, навіть працюючи за зразком, рідко повністю дотримувався оригіналу, тим самим створюючи щоразу оригінальний килим.

Художні мотиви виробів, їх кольорова гама, фактурність визначаються традиціями певного регіону, його природними особливостями. Місцеві традиції в свою чергу засновані на родинному досвіді та художніх уявленнях, адже майстерність килимарства передавалась від покоління до покоління.

Семантичні засоби – важливий і характерний змістовий компонент українського килимарства. У найдавніших геометричних килимах закладена інформація праслов'янських язичницьких уявлень, система оберегової символіки. Знаковими елементами є: пряма лінія – земля, хвиляста лінія – вода, ромб – поле, ромб з однією чи кількома крапками – засіяне поле, ромб з розгалуженнями – родюче поле.

Як зауважує С. Нечипоренко, «українські килими – це в основному гладкі безворсові килими з двобічним рисунком» [3, с.343]. У стародавніх зразках килимів основа часто була вовняною, пізніше – льняною чи конопляною. Основа сучасних килимів найчастіше бавовняна. Колір малюнка досягається утковими нитками.

Найпоширеніші символи на килимах з рослинною орнаментикою: Древо Життя – символічна модель будови Всесвіту (підземне царство, космос); вазон з квітами символізує врожай, добробут, заможність; птах – небесний посланець, оберіг родинного кола, два птахи один проти одного – символ дружби, кохання і єднання; соняшник – знак сонця, добра, тепла, калина – символ кохання; виноград – радість родинного щастя; квітковий віночок символізує сімейну злагоду і любов. Безліч квіткових мотивів на тлі одного килима передає пишність, красу природи, її цвітіння.

Однак не лише власне символи, а й кольори на виробі мали велике значення. Здавна колір займав значне місце у формуванні системи народних уявлень, культури та світосприйняття.

Традиційним для української культури є поєднання червоного, білого та чорного кольорів. Червоний колір виступає символом краси, роду, здоров'я, радості, добробуту, любові. Білий був символом світла, добра та чистоти. Чорний асоціювався з мороком, смертю, злими силами, вбираючи в себе інформацію та енергію. Також він є символом землі та багатства. Інші поєднання кольорів мали наступні значення: червоний та блакитний означав вірність та кохання, жовтий колір із червоним — недовіри, білий з червоним ставав символом нагороди та поваги.

У XVII–XVIII ст. у багатьох районах сформувалися власні місцеві особливості орнаментів, композиційної будови та кольорової гами килимів.

В оздобленні килимів XVIII ст. переважає рослинний орнамент. Особливо він був поширений на Лівобережній та Центральній Україні.

Килими з геометричним орнаментом ткали по всій Україні, але найбільшого поширення вони набули в західних областях. Незважаючи на подібність композицій, вироби кожного центру відзначаються своїми характерними особливостями.

Килими Правобережної України мають дещо інший характер мотивів та композиційного рішення. Квіти, листя і стеблини, що їх з'єднують, помітно розтягуються в сторони, значно здрібнюються. З'являються рослини у вигляді деревця з симетрично розміщеними гілками, інколи посаженого у вазони. Ці зміни набувають все більш чіткого виразу в міру просування на південний захід у бік Поділля.[5, с.27] Основними кольорами є чорний, коричневий, червоний, білий і жовтий. Тло здебільшого чорне і темно-коричневе, рідше червоне.

В оздобленні виробів Східної Волині переважав рослинний орнамент, Західної — геометричний. Був досить поширеним рослинний горизонтальний килим вазонного типу, в якому дуже стилізовані рослинні мотиви часто поєднані з геометричними.

Головним центром розвитку українського килимарства XIX — початку XX ст. було Поділля. У подільському килимі представлені два види орнаменту — рослинний і геометричний, але переважав останній.

Найцікавішими і найбільш високохудожніми на Східному Поділлі були килими вазонного типу. Вони зустрічаються також на території Східної Волині, південно-західної Київщини, Збаражчини і Буковини. Свого класичного вигляду на території України вони набули саме на Поділлі.

У горизонтальних килимах вазонного типу Східного Поділля незвичної форми набувають не тільки рослини, але й вазони, які інколи перетворюються на орнаментальний мотив. Композиція в цих килимах горизонтальна. На площині розміщуються в ряд три, п'ять, шість чи сім вазонів з рослинами.

У західному напрямку геометричні мотиви значно збагачуються, доповнюються новими елементами, також ускладнюється їх композиційна побудова. Змінюється й кольорове забарвлення килимів: від теплих коричневих, жовтуватих-зелених і сірих на сході до холодних рожевих і синіх на заході.

Підсумовуючи, можна зазначити, що незважаючи на характерні відмінності візерунків та кольорових рішень килимів різних областей України, всі вони наділялися сакральним змістом та виконували функції оберегів. Прості геометричні фігури, крапки та лінії, квіти та інші рослинні мотиви

на килимах набували різноманітних значень, залежно від їх географічного походження. Розуміючи значення символів та кольорів на візерунках можна не лише дізнатись про те, що саме народні майстри закладали в свої твори, а й скласти уявлення про світосприйняття наших пращурів.

1. Пещанський В. Давні килими України — Львів : З друк. вид. спілки "Діло", 1925. — 13, [3] с., [29] арк.іл. Пещанський В. Давні килими України / В. Пещанський. — Львів: Діло, 1925. — 29 с.
2. Запаско Я. П. Українське народне килимарство / Я. П. Запаско. — Київ: Мистецтво, 1973. — 112 с.
3. Нечипоренко С. Г. Декоративні тканини та килими України / С. Г. Нечипоренко. — Київ, 2005. — 432 с.
4. Запаско Я.П. Декоративно-ужиткове мистецтво. (Словник). Т.2. / Я.П.Запаско, І.В.Голод, В.І. Білик, Я.О. Кравченко, С.П. Лупій, В.Ф. Любченко, І.А. Мельник, О.О.Черновський, Р.Т. Шмагайло. — Львів: Афіша, 2000. — 400 с., — 279 іл.
5. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / П.Жолтовський, Ю. Лашук, О. Чарновський, Я. Запаско. — Львів: Видавництво Львівського університету, 1968. — 190 с.

ДЭВИД КАРСОН

Дэвид Карсон — американский дизайнер и арт-директор, который до сих пор является одной из ярчайших фигур в мире графического дизайна. Карсон стал известным благодаря его инновационному журнальному дизайну и использованию экспериментальной типографики. Он полностью изменил представление большинства потребителей о том, что графический дизайн — это в первую очередь визуальная коммуникация [2:167]. Несмотря на то, что по образованию Карсон социолог, после посещения мастер-класса по дизайну в Аризонском университете он решил сменить профессию. Его работы, абсолютно меняющие представление о графическом дизайне 1990-х являются подтверждением тому, что он сделал правильный выбор.

Свою дизайнерскую карьеру Дэвид Карсон начал в журналах о спорте «Transworld Skateboarding» и «Beach Culture». В работе над изданиями он начал использовать сложнейшую фотографику и неординарные сочетания шрифтов, совмещать разные пространственные планы, формируя многомерное, словно открывающееся вовне пространство, будоражащее воображение зрителя [1]. Каждый разворот журнала становился индивидуальным и неповторимым объектом дизайна. В «Beach Culture» Карсон использовал абсолютно новые, радикальные и не свойственные тому времени приемы типографики. Страницы, информация на которых становилось второстепенной, можно было рассматривать как произведения искусства. Пространство листа будто становилось безграничным, а шрифт и изображение, несмотря на радикальные и резкие приемы сочетания, кажутся единым целым.

Самый оглушительный успех дизайнеру принесла работа над журналом «Ray Gun» (1992-1995), который был посвящен альтернативной музыкаль-

ной культуре и образу жизни в стиле гранж. «Ray Gun» не имел сетки, формулы или формата, музыка и отдельные статьи как бы диктовали направление дизайнера или макета [1]. Здесь он нарушал все возможные правила типографики: буквы наезжают одна на другую, светлый текст по темному фону, темный текст по темному фону, текст, сползающий с одной страницы на другую, горизонтальные строки поперек вертикальных колонок без отбивок, разбросанные повсюду перевернутые фотографии.

Несмотря на, казалось бы, совершенный беспорядок строк, букв и изображений в композиции, в общем картинка создает впечатление единства и гармонии. На каждом развороте Дэвид Карсон вел будто бы некую игру с читателем. Верстка напоминала живописные холсты, на которые послойно наносились буквы, строки и изображения. Композиционные решения, основанные на центробежной активности отдельных элементов, выразительная эквилибристика буквоформ создавали ощущение «пластического безвесия» [3]. В результате образовался хаотичный, абстрактный стиль журнала, который порой невозможно было прочитать, но развороты имели оригинальный вид и создавали неизгладимое впечатление.

В 1995 году вышла книга Карсона «The End of Print», принесшая ее автору поистине всемирную славу. В этой книге дизайнер окончательно заявил о конце печатной культуры. «The End of Print» стала манифестом графического дизайна 90-х, сделав Карсона героем культуры того времени. Как полагает Л. Блэкуэлл, соавтор книги, в названии «The End of Print» можно усмотреть не столько авторский жест и констатацию того, что эпоха бумажной книги неотвратимо движется к своему завершению, сколько намерение Карсона продемонстрировать некие пределы художественного эксперимента, подводящего зрителя к самой грани, к границе реализуемого с помощью современных технологий [1].

Выдержавшая переиздание и переведенная на пять языков, самая популярная в мире книга о графическом дизайне «The End of Print» существенно расширена и дополнена новыми материалами в третьем издании, которое вышло в свет в лондонском издательстве «Laurence King Publishers» в мае 2016 года. Этот факт неоспоримо свидетельствует в пользу сохраняющейся актуальности бумажной печатной культуры.

Выводы. Инновационный дизайн Дэвида Карсона однозначно сыграл огромную роль в развитии типографики того времени, дал огромный толчок к усовершенствованию и прогрессу данного направления и послужил примером и своеобразной школой того, как можно создавать что-то новое и удивительное, не следуя при этом устоявшимся канонам. Возможно, тот факт, что Карсон не имел профессионального образования и не знал, как нужно делать «правильно», как раз и сыграл значимую роль в его подходе и видении дизайна. Незнание сеток, правил и формул привело его к созданию чего-то абсолютно уникального. Карсон утверждал, что он просто делал то, что считает правильным. Он всегда добивался того, чтобы его работа передавала ощущения и эмоции зрителю на визуальном уровне и чтобы настроение написанного всегда эмоционально соответствовало общей задумке типографики.

1. Серов С., Вашук О. Паганини типографики [Електронний ресурс]. Режим доступа: <http://blog.romashin-design.com>, свободный. Загол. с экрана. Язык рус.
2. Сбітнева Н. Історія графічного дизайну: навчальний посібник. Харків: ХДАДМ, 2014. 224 с.: іл.
3. Стороженко В.А. Дэвид Карсон – типографика постмодернизма // Студенческий научный форум–2017 [Електронний ресурс]. Режим доступа: <https://www.scienceforum.ru/2017/2491/28678>, свободный. Загол. с экрана. Язык рус.
4. Лаптев В. Типографика: порядок и хаос. М.: Аватар, 2008. 216 с.

УКРАЇНСЬКИЙ МОВЛЕННЄВИЙ ЕТИКЕТ

Українству споконвіку притаманні такі риси – доброзичливість, чутливість, гуманізм, етична культура – це виробило розвинуту систему мовленнєвого етикету – умовних стереотипів спілкування, в підґрунті яких – прагнення до порозуміння, злагоди, гречності. Загальноукраїнські правила і норми мовленнєвого етикету поширені на всіх теренах, де проживають українці.

Як відомо, суспільство виробляє певні стандартизовані норми соціальної поведінки (у тому числі і мовленнєвої), які визначаються уявленнями про шаблони поведінки у конкретній ситуації [5]. Щоб функціонувати як єдине ціле, як складна соціальна система, суспільство має встановити такі рамки поведінки індивідів, у яких ця поведінка стає одноманітною, стабільною, такою, що повторюється. Саме такими рамками й є етикет — система правил зовнішньої культури людини, її поведінки, пристойності, гарного тону тощо. У суспільстві він функціонує у двох основних формах поведінки: мовленнєвої і немовленнєвої. Як правило, ці форми поведінки тісно між собою пов'язані і взаємозалежні [1].

З точки зору національної специфіки мовленнєвого етикету варто сказати, що структура його склалася у кожній нації на її власній народній основі під впливом різного роду психологічних, соціально-політичних, культурологічних факторів.

Мовленнєвий етикет, як соціально-лінгвістичне явище детермінований з функціонального боку, тобто в основі його виділення лежать спеціалізовані функції. Формановська Н. І. нараховує їх близько шести.

1. Перша з них контактна (фатична) функція — встановлення, збереження чи закріплення, підтримуваних зв'язків і стосунків, індивідуальних чи соціально-масових. Поняття «контактна функція» однаково стосується усіх тематичних груп одиниць мовленнєвого етикету, бо навіть прощаючись, ми встановлюємо можливість подальшого контакту.
2. Функція ввічливості (конотативна) — пов'язана з проявами ввічливого поводження членів колективу один з одним.
3. Регулююча функція (регулятивна) — теж стосується усіх проявів мовленнєвого етикету, бо вибір певної форми при встановленні контакту регулює характер стосунків адресата і адресанта.
4. Функція впливу (імперативна, волонтеративна) - передбачає реакцію співбесідника — вербальну, жестову, діяльнісну.

5. Функція звертальна (апелятивна) — тісно пов'язана з імперативною, бо привернути увагу, означає здійснити вплив на співбесідника.
6. Емоційно-експресивна (емотивна) функція — є факультативною функцією, оскільки вона властива не усім одиницям мовленнєвого етикету [2].

Вибір стандарту мовленнєвої поведінки, етикетних формул залежить від соціальних якостей (статусу, віку, освіти) адресата мовлення у їх стосунку із якостями автора висловлювання, і від характеру взаємин між комунікантами, ступеня їх знайомства і близькості та інших конкретних ситуацій мовлення.

З плином часу і передовсім у єдиних мовно-літературних процесах останнього півстоліття сформувалися ті мовленнєві правила, що закріпилися у свідомості українського народу як галицизми (хоч при їхній поширеності в Україні вважати їх лише західноукраїнським явищем було б недоречністю, перебільшенням).

Привертає увагу нинішня повсюдна активізація на західноукраїнських землях ледве не заборонених за часів тоталітаризму звертань пан, пані, панове. Якщо на сході України їхнє вживання закріпилося переважно в офіційно-діловій сфері (це звертання до іноземних гостей, високопоставлених урядовців, учасників зборів і засідань і под.), то на заході нашої держави ці звертання знову стали побутовими, загальноприйнятими.[3]

При прощанні можна сказати До побачення! Прощайте! Бувайте!, а в колі близьких, добре знайомих співрозмовників ці слова заміняють більш інтимним і дружнім Па-па! На запитання Як ся маєш? (Як життя? Як справи?) нерідко у відповідь чути Може бути (у значенні «аби не було гірше»). На підтвердження чогось можна сказати так, але повсюдно звучить і побутове ну! При запереченні наявності чогось нерідко вдаються до полонізованого ніц (немає нічого): – Чи є в тебе гроші? – Ніц!

При вибаченні найчастіше вживається форма перепрошую; загальноприйняті слова вибачте, вибачайте в побуті обмежені. Основним словом подяки є дякую і численні підсилені форми типу гарно дякую, файно дякую, красно (красенько) дякую, дуже дякую.

Як на сході, так і на заході близькі знайомі з різної нагоди (на релігійне свято, іменини, день народження, при зустрічі) зичать одне одному добра, щастя, здоров'я. Формули цих побажань, як правило, загальноприйняті: Дай, Боже! Дай, Боже, щастя і здоров'я! (нерідко в діалектному вигляді – Щастя і здоровля!) і под.[4] Часткою на позначення наказової форми побажання звичайно виступає най: – Най Бог боронить (хоронить)! Порівняйте: «Най нам Біг хоронить кожного доброго чоловіка...» (В. Стефаник).

Добрі побажання нерідко супроводжуються фразеологізованим висловом «бо ви (ми) того варті». До речі, він не зафіксований ні в 11-томному «Словнику української мови», ні в «Фразеологічному словнику української мови» (в 2-х книгах). Очевидно, вислів є діалектним, хоч його вживання не є територіально обмеженим. Останнім часом він, зокрема, звучить в передачах телебачення, радіо тощо.

Мовленнєва практика сьогодення підтверджує: все цінне, що нагромаджено в усіх регіонах нашої незалежної держави, є загальним надбанням і може бути використано в подальшому розвії рідної мови.

Отже, етикет формує взагалі людину, культуру та націю. Він є важливим чинником зміцнення державності, забезпечення культурного розвитку. Етикет, як мова – духовний скарб кожної країни. До речі, недарма саме «скарб», тому що формування етикету в кожній країні такий індивідуальний, своєрідний та неповторний. Він може послужити як закон, потім правила і, нарешті, перероджується в традиції, якими так люблять користуватися люди та передавати їх з покоління в покоління. А все для чого? Щоб зберегти і продовжувати свою культуру.

1. Миронюк О. Історія українського мовного етикету. Звертаня. К., 2006.
2. Формановська Н. Мовний етикет і культура спілкування. М., 1989.
3. Шевченко Л.Ю., Різун В.В., Лисенко Ю.В. Сучасна українська мова: Довідник. – К., 1996.
4. Сучасна українська мова / За ред. О.Д.Пономарева. – К., 1997.
5. Стельмахович М. Г. Мовний етикет // Культура слова. — К., 1981. — вип. 20.

ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН ЯК СУЧАСНА ФОРМА ВИРАЖЕННЯ ЕСТЕТИКИ В КУЛЬТУРІ

Дизайн в культурі сьогодення є частиною розвитку соціального, технічного та економічного рівня, що задовольняє потреби естетизації навколишнього простору. Поняття «дизайн» сьогодні — це творча діяльність з визначення і створення гармонійних якостей предметно-просторового середовища життєдіяльності людини [1]. Графічний дизайн увібрав себе сукупність видів та форм, які впливають на різні сфери людської діяльності. Саме дизайн стає складовою частиною в естетико-культурних проєктах.

У 1969 році, на Міжнародному семінарі дизайнерів у Бельгії, було прийнято таке визначення дизайну: «Дизайн — це творча діяльність, метою якої є виявлення формальних якостей промислових виробів. Ці якості, головним чином, — структурні та функціональні взаємозв'язки, які перетворюють вироби в єдине ціле як з точки зору споживача, так і з точки зору виробника. Дизайн прагне охопити всі аспекти навколишнього щодо людини середовища, які обумовлені промисловим виробництвом» [2].

У сфері дизайну формується культурологічний підхід, який розглядає дизайн-діяльність як продукт розвитку людської культури. Графічний дизайн є різностороннім продуктом: продуктом культури, фактором, який сформований культурою, а також інструментом, яким формує нашу культуру. Разом з графічним дизайном таку місію та відповідальність мають: індустріальний дизайн, комп'ютерний дизайн, арт дизайн, дизайн одягу, архітектура. Зважаючи на велику різницю означених областей дизайну, їх поєднує проєктна, функціональна, технічна та візуальна складові, відчуття форми, уміння мислити за аналогією та асоціацією, образне мислення й інтуїція. Такі автори як М. Колесніков, В. Лозовий вважають, що результатом дизайнерської діяльності є не тільки предметне середовище, що перетворюється за законами, а й сама розвинута людська творча уява [3].

Саме така форма як графічний дизайн демонструє естетико-культурний вплив на людину. Він є змістовою умовою інновації і частиною нашого предметного оточення. Сьогодні дизайнерська діяльність потрібна тому що зростає потреба естетично наситити життя людей. Графічний дизайн слід розглядати як специфічний вид естетичної діяльності, який пов'язаний з технічними та соціокультурними перетвореннями.

Висновки. Нині дизайн є помітним явищем української культури, спрямованим на естетичну організацію й гармонізацію усіх сфер життєдіяльності людини. Він націлений на відтворення предметно-просторових структур, пов'язаних із глибинною традицією. Подальший розвиток національної культури та економіки потребує активізації вітчизняного дизайну, бо він віддзеркалює естетичний і науково-технічний рівень суспільства, втілений у товарах вжитку. Дизайн зв'язує в єдиний вузол духовну й матеріальну, науково-технічну й технологічну, гуманітарну й індустріальну культуру. Він — фокус їхнього оперетинання, і тим самим забезпечує культурну цілісність сучасного світу.

1. Воронов Н.В. Суть дизайна / Н.В. Воронов. М. : Грантъ, 2002. – 24 с.
2. Минервин Г.Б. Архитектоника промышленных форм / Г. Б. Минервин. – М.: ВНИИТЭ, 1971. – Вып. 1. – 180 с.
3. Колесніков М.П. Естетика: навч. посібн. / М.П. Колесніков, О.В. Колеснікова, В.О. Лозовой та ін. – К. :ЮрінкомІнтер, 2005. – 208 с.

ДИЗАЙН ГРАФІЧНОЇ СЕРІЇ ПЛАКАТІВ ДО ДНЯ НАРОДЖЕННЯ Г.СКОВОРОДИ

Тема «графічної серії плакатів до дня народження Г.Сковороди» – ця тема виникла із потреби в популяризації Української культури для молоді.

Задача цього проекту зацікавити підлітків, студентів до вивчення своєї ж культурної спадщини, бо українська література – це освітній центр с різнобарвною історією. Завданням графічного комплексу є збереження та розвиток культури, інтелектуальний розвиток підлітків, а також – вивчення накопичених суспільством культурних і моральних цінностей і культурно – мистецьке самовираження.

Виставка до дня народження Г.Сковороди – це можливість впізнати і зануритися в українську культурну спадщину. Даний захід є відкритим для усіх українців та іноземців. Цей захід є особливою можливістю не тільки вивчити або дізнатися цікаві факти про Україну та її культурно – соціальне життя, а ще повчити молодь, тому що Г. Сковорода був не тільки письменником та байкарем, а й видатним Філософом.

Для Харкова ця виставка має величезне соціально – культурне значення. Ця виставка дає можливість гостям зануритися в ту атмосферу епохи в той

соціально культурний стан, у якому жив та творив Г. Сковорода, але інформацію подано сучасною мовою графічного дизайну. За допомогою сучасних графічних методів виконання плакатів у глядача присутні відчуття, що він частина всього процесу і відчуття повного занурення в історію через атмосферу виставки.

Виставка до дня народження Г.Сковороди буде проводитися 3-13 грудня 2018 р. в ХНПУ імені Г.Сковороди. Так як проект соціальний, потрапити на виставку зможуть всі бажаючі. А також всі бажаючі зможуть відправити на конкурсний відбір свої плакати, вони будуть висіти разом з роботами дизайнерів, котрі розробляли плакати саме на цей проект.

Офіційний замовник – організація «Просвіта».

На етапі відбору джерел інформації були розглянуті прямі та не прямі аналоги: приклади виставок як в Україні, так і за кордоном у термін 2017-2018 років. Для проекту було вибрано три байки: «Бджола та Шершень», «Олениця та Кабан», «Вовк та Собака». Всі ці байки були взяті з циклу «Байки Харківські» [3].

В цій серії плакатів використовується такий тренд, як геометричні форми, він був дуже популярним в 2017 році, але і зараз його популярність не зменшилась. Його використовують як граф-дизайнери, так і веб-дизайнери. Найчастіше можна зустріти використання геометричних форм у логотипах, банерах, ілюстраціях, патернах упаковки, навіть в патернах на одязі. Ця тенденція може бути застосована різноманітно: як самостійний графічний елемент, як фон, чи як ілюстраційна техніка [1].

Після проведення аналізу аналогів виставок плакатів Українських діячів, було виявлено такі слабкі сторони, як: банальні рішення, не достатня креативність, відсутність ілюстрованих плакатів, котрим посвячені байки, відсутність простоти та лаконічності.

Для проектування дизайну плакатів було сформовано три концепції:

1. «Патріотичне виховання молоді». Прагнення до творчості притаманне кожній людині воно визначено нам самою природою не зважаючи не від роду діяльності та рівня освіченості та соціального статусу. Творчість безпосередньо пов'язана з почуттям прекрасного, яке залежить від культури суспільства в цілому;

Цей проект присвячений виставці Г. Сковороди, його творчості, котра спалахнула всю літературу своїм філософським баченням реальності. Г. Сковорода став перлиною барокової української літератури другої половини XVII ст.

Мета цього проекту в даній концепції. Виховання сильної України її духовної і матеріальні цінності. Отже цей проект спрямований виховання молоді заради нашого майбутнього.

2. «Культурна спадщина України». Засоби графічного дизайну дають змогу виділятися привернути увагу на собі свою самостійністю, що відповідно тенденціям у графічному мистецтві. Метою є популяризація та розвиток якісного естетичного продукту у формі ілюстрації, плакатів що зможуть на міжнародному рівні представляти країну.

Було прийнято рішення розробити чотири плакати в трьох — цитати Г.Сковороди, а в четвертому розмішуйтеся облік самого Г Сковороди. Обрано цитати: «Що може бути солодше за те, коли любить і прагне до тебе добра душа?», «Надмірно породжує пересит, пересит — нудьгу, нудьга ж —

душевну тугу, а хто хворіє на се, того не назвеш здоровим», «Любов виникає з любові; коли хочу, щоб мене любили, я сам перший люблю».

3. «Молодь майбутнього». Молоде покоління залишилося без надійних соціальних орієнтирів. Руйнація традиційних форм соціалізації підвищила особисту відповідальність молоді за свою долю, поставивши її перед необхідністю вибору, виявила неготовність більшість з них включитися в нові суспільні відносини.

Вибір життєвого шляху став визначатися не здібностями й інтересів молоді людини, а конкретними обставинами. За допомогою створення серії графічних плакатів в стилі «комікс» ідея відповідальності може стати більш привабливою. Отже, виховання молоді залежить від культури соціуму, в котрому вони знаходяться.

Отже, дизайн плакатів до дня народження Г.Сковороди буде відрізнятися від аналогів тим, що байки будуть не тестовим блоком, як це роблять за звичай, а проілюстровані строки Г.Сковороди ніби оживають. Глядач, котрий буде дивитися на ці історії, йому ніби в перший раз розповідають ці історії. Розроблені три різні байки, але завдяки графічній мові, вони будуть взаємодіяти один із одним. Серія плакатів виконана в стилі «комікс», ця стилістика не є очікуваною для глядача. Було прийнято рішення обрати композицію в стилі «комікс» ділити по кадрам, перший кадр найважливіший, він відкриває і задає атмосферу всієї історії.

Ескізи рішення були оцінені представниками фокус групи; до складу фокус групи ввійшли українці з вищою технічною освітою. При тестуванні виявлено: ілюстрації асоціюються з байками Г.Сковороди; було знайдено баланс між трьома байками, кольорова гамма пастельна, також два шрифти, котрі задіяні в цих байках, будуть гармонійно взаємодіяти.

1. Артем Толстых: «Самый главный тренд — правильный дизайн» [Электронный ресурс]: режим доступа <http://telegraf.design/artem-tolstyh-samyj> — Загл. с экрана. — Язык рус.
2. Райгородский Д.Я. Психология и психоанализ рекламы. [Электронный ресурс]: режим доступа <https://www.twirpx.com/file/402053/>, свободный. — Загл. с экрана. — Язык рус.
3. Сковорода Г. Байки Харківські (2011). [Электронный ресурс]: режим доступа <http://scovoroda.info/stories.php> свободный. — Загл. с экрана. — Язык рус.

..,4 , . « »

БРАТЬЯ СТЕНБЕРГИ: МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

Творчество братьев Стенберг не устаревает, до сих пор оно вызывает живой интерес у зрителей как образец графического искусства начала XX века. Братья активно участвовали в революционном агитпропе, оформляли массовые празднества внесли выдающийся вклад в авангардную сценографию, работая для Камерного театра.

В 1912–1917 годах братья учились в Строгановском художественно-промышленном училище в Москве, осваивая различные техники декоративно-

прикладного искусства. В 1917 году занимались на курсах военной инженерии, познакомились с принципами строительства мостов и других инженерных сооружений. Братья Стенберги работали в так называемой «мастерской без руководителя». Здесь и произошёл в их творчестве переход от абстрагированных композиций на плоскости к пространственным конструкциям.

Более всего Стенберги известны как мастера плаката, создавшие свой неповторимый стиль плакатного искусства. В 1924 г. они стали штатными плакатистами «Совкино» и менее чем за 10 лет выпустили около трёхсот плакатов к советским и зарубежным кинофильмам С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Д. Вертова, Ч. Чаплина и других режиссеров. Именно в плакате, по выражению А. Эфроса, «они не знали себе равных». «Стенберги не считали плакат иллюстрацией к фильму. В их плакатах идёт блистательная игра неожиданных сюжетных столкновений, изобразительных парадоксов. Многие из киноплакатов Стенбергов воспринимаются как классика графики», — писал С. Хан-Магомедов [3]. В конце 20-х гг. в Москве почти повсюду можно было увидеть киноплакаты с подписью «2 Стенберг 2». Стенберги обладали богатейшими знаниями в области литографии. Поскольку типографская технология в то время не позволяла качественно воспроизводить фотографии или кадры из кинофильмов, братья изобрели способ имитации фотоснимков.

В 1930–1933 гг. братья преподавали в Московском архитектурно-строительном институте на кафедре рисунка и проектирования. Менее известно о работах Стенбергов в архитектуре и об их влиянии на архитекторов-современников. Стенберги участвовали в конкурсе проектов Дворца Советов, где их предложение было отмечено премией. Кроме того, они воплощали в графике проекты разных архитекторов, таких как братья Веснины, Н. Ладовский, Н. Колли и А. Мордвинов [1].

В 1933 г. Георгий Стенберг погиб в автокатастрофе. Владимир Стенберг считал, что авария была устроена сотрудниками карательных органов, поскольку братья позволяли себе слишком много свободы. Георгия хотели припугнуть, но все закончилось трагически. После смерти брата, с 1935 г. Владимир Стенберг работал художником на Всесоюзной сельско-хозяйственной выставке. В. Стенбергу, помимо оформления Красной площади и ЦПКиО, принадлежало торжественно-праздничное оформление почти всех важнейших событий в жизни страны, отмечавшихся в столице в 1930-е годы [2].

Выводы. Братья Стенберг начинали свое творчество как конструктивисты, но затем отошли от него и выработали свой собственный оригинальный стиль. Складывается ощущение, что их плакаты — фотомонтажи. Но на самом деле это рисованные изображения. Стенберги выполнили около 300 киноплакатов. Именно в их работах можно заметить много прямых совпадений с ар-деко. Творчество Стенбергов на очень высоком художественном уровне воплощало желания массового зрителя увидеть дух нового времени; с другой стороны, это было что-то более понятное, чем авангардные треугольники и зигзаги. Молодые художники применяли при этом самые различные приемы оформления.

1. Бибикина И.М. Оформление массовых народных празднеств // Советское декоративное искусство. — М.: Искусство, 1989. С. 185–197.

2. Немиро О.В. Праздничный город. Искусство оформления праздников. История и современность. Л.: Художник РСФСР, 1987.
3. Хан-Магомедов С.О. Владимир и Георгий Стенберги. — М.: Фонд «Русский авангард», 2008.

., 3 , . « », ,

ШЛЯХИ ВИРІШЕННЯ ІНТЕР'ЄРІВ РЕСТОРАНІВ ЯПОНСЬКОЇ КУХНІ

Японія – країна Висхідного сонця, батьківщина мінімалізму, царство драконів і самураїв, а також країна, де готують самі смачні суші. Японська кулінарна традиція різоче відрізняється не тільки від європейських, а й від сусідніх – азіатських. Кухня цієї країни виявляє тонку повагу до дарів природи. Місцеві кухарі прагнуть зберегти первинний смак і зовнішній вигляд продуктів, щоб риба або овочі в приготованому вигляді залишалися самі собою. Складна кулінарна обробка та різноманітні соуси з давніх-давен притаманні японському рафінованому смаку. Вишукана простота, первозданність і гармонія смаку, естетична насолода – це основа основ східної кухні.

Проектування ресторану японської кухні є надзвичайно складним та цікавим, тому що цей заклад має особливе функціональне призначення – споживання їжі та культурно – розважальний процес, він розрахований на тривале перебування в них відвідувачів. У зв'язку з цим все більшого значення набуває організація предметно-просторового середовища цього закладу. Проектуючи заклади громадського харчування слід враховувати технічні і санітарні норми що до їх обладнання, функціональні, економічні та естетичні чинники, а також психологічні відчуття відвідувачів. Велике значення у інтер'єрі ресторану відіграє правильне врахування масштабності, матеріалів та їх поєднання, форм, кольорового рішення, аксесуарів, декорації, композиційного розміщення великих і малих площин. Проте одним з найголовніших завдань є забезпечення зручності та цілісності функціонального процесу тощо.

Архітектура і дизайн ресторану, що проектується – виконуються в дусі сучасного японського мінімалізму, який характеризується гармонією простору і лаконізмом деталей. Тому в інтер'єрі є спроба уникнути надмірностей — як декоративних, так і речових. Крім того, в східному стилі доцільно використання розсувних перегородок, екранів та ширм – вони не тільки дозволяють раціонально розмежувати простір, але і забезпечать комфорт відвідувачам.

При проектуванні японського ресторану, потрібно приділити особливу увагу кольоровій палітрі. Переважні нейтральні і природні тони: білий, бежевий, зелений, пісочний, червоний – колір сонця можна використати як акцентний.

Матеріали в японському інтер'єрі повинні бути тільки натуральними. Часто використовується: льон, бамбук, джут, ротанг.

Світло в японському інтер'єрі – це невід'ємна деталь композиції. М'яке нерівне світло в японському інтер'єрі ресторану — високе мистецтво, те саме стосується живопису та графіки. Воно концентрує увагу на історії бу-

динку і підтримує філософську чарівність простоти, перевагу внутрішньої витонченості речей їх зовнішній пишності. Світло тут природне і спонтанне, його можна одержати, якщо запалити звичайні лампи розжарювання, поміщені в паперові абажури.

Прикрасити стіни можна авторськими фотографіями, країни Висхідного сонця, або гравюрами з відповідною тематикою, доречними будуть також вишивки по шовку, притаманні японський стилістиці.

„ , 6 , . « »

СПЕКТРАЛІЗМ ОЛЕКСАНДРА БОГОМАЗОВА (НА ПРИКЛАДІ КАРТИНИ «ПИЛЯРІ»)

Олександр Богомазову випало жити і працювати в непростий час – в епоху народження інноваційних теорій, нових поглядів на життя і мистецтво. Українське мистецтво в 1920-і рр. було тісно пов'язано з авангардними течіями в живопису. Олександр Богомазов прийняв революційні події з надією на краще майбутнє України і охоче приєднався до розвою нового радянського мистецтва. Згідно з державним замовленням, характер робітничого класу, його здібності, його завзятість і цілеспрямованість повинні були розкриватись у праці, що об'єднує людей, виховує в дусі революційної ідеї.

Наприкінці 1920-х років Олександр Богомазов працює над циклом живописних композицій «Пиларі», що складався з трьох картин. Перша і друга картина серії зберігаються в Національному художньому музеї України (Київ). Акварелі до триптиху знаходяться в музеї Соломона Гугенхейма (3 одиниці) та музеї Сучасного мистецтва (3 одиниці) в Нью-Йорку (США) [1, 78].

У мистецтвознавчій літературі існують розбіжності в назвах полотен циклу та їх датуванні. На першій картині художник зображує пиларів, які ще не працюють, а тільки готують свій робочий інструмент до праці (Іл.1). У другому полотні представлений власне процес праці – розпил колод (Іл.2). Перше полотно відомо під назвами «Пиларі на відпочинку», «Правлять пили», «Правка пил». Друга картина в різних джерелах зустрічається під назвами – «Праця пильщиків», «Праця пиларів», «Робота пиларів» (початковий авторський варіант російською «Распилка бревен») [1, 78].

Картини «Пиларі» Олександра Богомазова віддзеркалюють історико-культурні і соціальні перетворення нової доби, увявлення про естетичний ідеал 1920-х років (Іл.1). З метою більш глибокого розкриття соціальної тематики, мистець знаходить новаторські художні та композиційні прийоми. Перша картина серії була представлена на грандіозній Всеукраїнській виставці, що відкрилась 5 лютого 1928 року в новому будинку Академії Наук.

У полотнах циклу «Пиларі» втілення на практиці принципів нового мистецтва проходило через філософське ствердження про фізичну і духовну красу робітників, поетизації їх праці. Зображені сцени сповнені руху, емоційності. З винятковою майстерністю художником передається атмосфера спекотного літнього дня. В декоративності робіт Богомазова відчувуються традиції народного мистецтва, що дозволяє автору одухотворити найбуденніші сюжети, втілити красу повсякденного життя. Такі



1. . . .
1927–1928



2. . . .
1929

риси помітні вже в першій роботі серії. Робітники зосереджено працюють, схиливши голову на плечі. Усталені пози передані конструктивно. Так, до композиції додається зображення розпилених колод, складених у складну кубічну конструкцію. Важливу емоційну роль в картині відіграє також колорит, побудований на гармонійному поєднанні спектральних кольорів. У цей час художник надає кольоровому рішення важливого змістовного навантаження.

Велике полотно «Пилярі» представляє вершинний зразок «кольоропису», або спектралізму, цілковитого торжества гармонії форми, зведених до площинних насичених плям. Мистець щедро користується червоним кольором, який буквально заливає все тло полотна. О. Богомазов підкреслює збуджуючу напружену силу зображеної події.

Друга картина серії «Пилярі» була представлена художником на другій Всеукраїнській художній виставці Наркомпроса УСССР, що була відкрита з 9 червня 1929 року в Одесі і проходила до 3 липня (Іл.2). Як і перша картина на цю тему вона отримала схвальні відгуки у пресі [2, 2].

Основним засобом підвищеної експресії і динамізму другої картини з серії «Пилярі» стає двохпланове зображення. Художник вводить зображення пильщиків, яких розміщує зверху на лісопильних козлах. Введення спеціальних підмостків для зручного розпилювання колод підсилює ідейно-тематичний зміст події, що стає символом оновлення праці пилярів.

У порівнянні з першою картиною, у другій – художник посилює активність руху фігур, динамічність і ракурсність зображення. Якщо в першому зображенні був представлений підготовчий момент праці пильщиків – правка пилок, то в другому – перед нами головна сцена події, в якій кожний робітник стає лише деталлю в єдності усього робітничого організму. Саме тому, художник менше виокремлює характеристику кожного пиляра,



. 3. . . .
 «
 ».
 1928 – 1930

узагальнює індивідуальні риси до їх знакового символічного сприйняття.

Третя картина з серії «Пиллярі» – «Накат стовбура на козли» повинна була стати апофеозом колективної праці (Іл.3). На жаль, Богомазов не встиг втілити задумане на полотні. З червня 1930 року життя талановитого майстра трагічно обірвалося від тяжкої хвороби.

В останніх роботах Богомазова відбилися теоретичні і практичні напрацювання художника за весь життєвий і творчий шлях. Бадьорість, напруженість та чіткість динамічної ритміки фігур пиллярів, на думку художника, повинна була так вплинути на глядача, щоб заразити його енергією та заохотити до праці.

1. Драгомірова Л. Українські дескриптивні стандарти: стратегія і тактика впровадження // Студії з архівної справи та документознавства. – К., 2004. – Т. 13. – С. 78.
2. Єфімович С. Друга Всеукраїнська художня виставка // Пролетарська правда. – 3.07.29. – С.2, 4]

Horbachova V., 1st year student of magistracy, spec. «Theory and History of Art»
 Scientific revisor: Hovorun A. V.

THE MEANING OF CONTEMPORARY ART FOR CHILDREN

Children are creative by nature and they respond to contemporary art with great enthusiasm. They can also easily relate to modern art because they are focused more on the process of creation than on the final product, and they understand that the outcome is very often a result of their inner journey, which can take them to unexpected places.

Children enjoy being exposed to contemporary art as they very easily get inspired with the things they see or experience. They immediately wish to explore their own creativity and engage in a creative process. Whether it's an art exhibition, a visit to a museum, a visual project they experience, children usually like to explore the methods, techniques, materials or resources used by the artists.

Contemporary art may be surprising and shocking, especially when it looks like it doesn't require much artistic skills or special techniques mastered. Children will easily notice it and will often find similarities between what they see at exhibitions and their own creations. This is a perfect confidence booster and if supported by teachers will help children develop the right kind of self-esteem. If an artist becomes famous and admired by painting a single red dot on a canvas, why can't I? – this is a sample conclusion that many children arrive to after visiting a contemporary art exhibition, and this is exactly what you want them to figure out.

This very fact itself might be a sufficient confidence booster, and supporting this belief might help children develop motivation to try to fulfil their potential, master their skills and make better use of their talents. Eventually, such motivation might turn into dedication and strong belief to pursue their own path in life.

Taking children to museums or art exhibitions offers them a chance to experience art seen by others as masterpieces worth attention, and while exploring they can find out whether they feel similar about the things they see and experience. In museums or outdoor/indoor exhibitions there is usually plenty of space to wander around and the whole trip may even seem like a quest.

In fact, you can turn your visit into a quest and ask your children to find the weirdest, the most beautiful, the scariest, or the ugliest pieces of art. It is important to ask your children about their private opinions while working with contemporary art as this way you show them that opinions can be subjective and people have the right to have different viewpoints. Also, asking children about their views about modern art exhibits makes them feel important and shows them that the fact that one masterpiece has been considered beautiful does not mean everybody has to share the same view.

Another great way to expose your children to modern art is to introduce everyday objects to show them that creative ideas and designs can be turned into unique objects that we use in our daily life. Exhibitions inspire children to use their imagination and explore their creativity. They usually get so inspired after a museum visit that they will want to start working on their own art projects immediately. You can support this by offering space and resources and by making sure there is no time or goal pressure.

Another great method is to prepare a set of treasure boxes filled with safe bric-a-brac, and encourage your children to use them to create their own modern art exhibits which can be later admired and interpreted by the whole group. Modern art can inspire children to look for new ways of self expression. As educators you need to approach it with great flexibility and allow yourself to be taken on a magical journey by your children.

They will show you what tools and contexts they need to create their own masterpieces, and will invite you to join them on the way. Doing so will take you into the world of never-ending creations which might or might not have any special meaning or purpose from the children's perspective. What makes the journey meaningful, however, is the fact that they can express themselves freely and by doing so learn more about themselves and the world.

Bibliography:

1. Mihaly Csikszentmihalyi (1996) *Creativity: The Work and Lives of 91 Eminent People*. HarperCollins.

2. Jensen, E. (2001). *Arts with the brain in mind*. Alexandria, VA: Association for Supervision and Curriculum Development.

Horbachova V., 1st year student of magistracy, spec. «Theory and History of Art»
Scientific revisor: Hovorun A. V.

G. TAGORE – FIRST ABSTRACT INDIAN ARTIST IN XX CENTURY

Gaganendranath Tagore (1867-1938), one of the brilliant artists and cultural activists of his time was unabashedly open to various kinds of artistic influences and sources throughout his life. Following the chronological sequence it is evident that Gaganendranath moved with great élan from one mode of pictorial style to another in different phases of his career eschewing any singular stylistic consistency but exploring a range of variables cutting across culture and time. The specific contexts of his art at various points of time also provided him with the necessary logic for each stylistic framework.

Despite a certain kind of continuity in the early phase when he was producing the portraits and figure sketches, it exist the so-called Cubist phase is one such group of paintings done during the period from 1921 to 1925 leading to a highly complex and personal imageries of the late paintings before he was unfortunately debilitated by cerebral paralysis.

Gaganendranath's Cubist paintings have been a major issue for a number of writers who debated over the validity of such an influence on an Indian artist in the time of nationalist art movement catching the imagination of some of the leading artists of the time including Gaganendranath's younger brother Abanindranath Tagore. They were also moved by patriotic zeal and they were anxious that Indian art should receive the due recognition. Gaganendranath's scathing criticism of the British colonial rule through the witty cartoons also testifies his patriotic zeal. Yet, his responses to Cubist paintings (mainly through monochrome reproductions in the beginning) are not completely unexpected since he has always been interested in the intellectual developments of the modern West and kept himself informed on a regular basis. What is interesting is to take a note of how others were reacting to this.

When the first series of cubistic paintings by Gaganendranath were reproduced in Rupam in 1922, it seemed that he had seized the 'modernist moment' to realize his artistic vision through Cubism. Stella Kramrisch in the accompanying article significantly titled as *An Indian Cubist* gives credit to Gaganendranath for introducing Cubism in India albeit a different dimension. According to her, French Cubism "... dislocated the solid volume and rebuilt it as a continuum of movement and change." In Gaganendranath's paintings on the other hand, she noticed a dissolution and fragmentation of the dynamic character of objects and not of the static.

Kramrisch argued that despite the influence of such a 'foreign' form Gaganendranath had internalized the peculiar cultural experience of India by turning the interpenetrating order of vertical and horizontal units into an expressive 'three-dimensional context or emotional pattern'. Though she thought that 'Indian Cubism is a paradox', she justified the case by arguing how Gaganendranath was successfully reinventing Cubism by evoking and tracing similar formal tendencies evident in the phantasmagoria of rocks and mountains in Ajanta painting.

For Kramrisch it was both the cultural experience and the traditional vestiges

that validated Gaganendranath's brand of Cubism. This was in tune with her assertion that even though Cubism was a European discovery, its formalist simplicity was neither unique nor significantly different from the objectives of other forms of non-illusionist art. However, she cautioned that Gaganendranath's dynamic diagonal compositions tended to set up a contradiction between the 'flowing life and lyricism of Indian art' and the 'geometric rationality' of Cubism.

Beside an indifference to the formal implications of Analytical Cubism, Gaganendranath Tagore was effectively representing a decontextualizing tendency much favoured by many important artists of the modernist project. It is said that Cubism was a passing phase in Indian art and Gaganendranath had no follower as such.

Bibliography:

1. Ratan Parimoo, 'Gaganendranath: Painter and Personality', Art etc. news & views, vol.3, No.11, Kolkata, July 2011
2. Stella Kramrisch, An Indian Cubist, Rupam, vol.xi, Calcutta, July 1922.

АНАЛІЗ СТАНУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО АРТ-РИНКУ

Аналіз стану сучасного українського арт-ринку – справа нелегка, адже вимагає від дослідника всебічного охоплення й критичного підходу. Очевидно, що як об'єкт дослідження арт-ринок є міждисциплінарним і комплексним. Спочатку під цим терміном розуміли економічні операції з предметами, які мають художню цінність (твори образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва). Надалі ним послуговувалися і для означення мистецького продукту загалом або інших культурних послуг (наприклад, галерейних чи музейних). Отже, визначаємо арт-ринок як соціально-економічний і культурно-історичний феномен і механізм, що являє собою систему товарного обігу творів мистецтва [3]. Тобто коли ми говоримо про арт-ринок, то включаємо в його поле як економічні, так і культурні чинники.

У просторі арт-ринку діють митці, що виробляють твори, і колекціонери, які їх купують, але цим простір арт-ринку не обмежується. Англійський мистецтвознавець Брендон Тейлор у своїй праці «Актуальне мистецтво 1970–2005», описуючи шлях розвитку сучасного мистецтва в усіх можливих його формах, наголошує важливість людського чинника в контексті функціонування сучасного арт-ринку.

Якщо говорити мовою цифр, то бачимо таке: за оцінками експертів, обсяги відкритих торгів національного ринку мистецтв (аукціонна торгівля) 2011 р. досягли 4,3 млн доларів. На аукціонну торгівлю припадає не більше ніж 10 % обсягу ринку, решта 90 % – це приватні дилери та галереї. Але щодо світу в цілому маємо зовсім інші цифри. Загальний оборот арт-ринку Китаю становить 4,72 млрд доларів, у США – 2,72 млрд доларів, а у Великій Британії – 2,24 млрд доларів [2]. У порівнянні зі скромними на такому тлі українськими показниками цифри просто вражають. Особливо, якщо враховувати, що ці гроші пропонуються за споживання, по суті своїй, нематеріальних речей. Варто поглянути на ситуацію на українському ринку «зсередини», як її характеризують безпосередні учасники процесу, серед яких засновниця відомої

мистецької фундації «Stedley Art Foundation» (SAF) Стелла Беньямінова.

«Головна проблема нашого арт-ринку в тому, що його немає», – безапеляційно заявляє Стелла Беньямінова [1]. Справді, як було вже згадано, в Європі це системний, безперервний розвиток, тоді як Україна в 1990-х опинилась у ситуації, коли почали з'являтися галереї, був інтерес до мистецтва, але не було досвіду будувати стосунки між художниками та їхніми поціновувачами. «У Європі діє ціла система: арт-дилер бере художника і просуває його. Критика, публіцистика, виставки, світові журнали. А в нас – провінційний рівень» [1]. Галереї Нині в Україні працює близько 150 галерей, а на відкритому ринку продаються твори понад двох тисяч художників. І це досить незначні цифри в порівнянні з досягненнями європейських країн. До того ж український арт-ринок має достатньо проблем і з економічним обміном класичних видів мистецтва, не кажучи вже про сучасний процес трансформації і переходу до постмодерних художніх форм, як-от медіарт, перформанс та інсталяція.

Арт-дилер Ігор Абрамович постійно підтримує не лише художників, а й арт-критиків, на власні кошти видає книги з мистецтвознавства. Так, нещодавно за його сприяння з'явилася книга Галини Скляренко «Сучасне українське мистецтво. Портрети художників».

Заслуговує на увагу й діяльність Ігоря Воронова – власника однієї з найбільших у Східній Європі колекцій скульптури й живопису. Він відомий як один з найщедріших меценатів сучасної України, зокрема своєю підтримкою проєктів «ART KYIV Contemporary» в Національному культурно-мистецькому та музейному комплексі «Мистецький арсенал». Хоча в інтерв'ю меценат зізнався, що колекціонування для нього – тільки хобі. «Як інвестиції я це взагалі не розглядаю, – розповів він. – Можна вкладати гроші в золото, діаманти, але не у твори мистецтва. Для цього треба бути абсолютною цинічною людиною» [3].

У розпіарених галереях зазвичай не буває провальних виставок, їх відвідує постійна публіка, пов'язана дружніми й діловими стосунками. Здебільшого картини купують люди заможні, які системно не займаються колекціонуванням мистецтва.

Журналістка Анна Антіпова, посилаючись на слова анонімної молодої художниці, озвучує думку, що «знаменитим можна стати тільки завдяки піару. Талант – так, але є ще мода. Картини Євгенії Гапчинської, наприклад, коштують шалених грошей. Мати роботу цього автора – модно. Хоча невидгалливий сюжет і персонажі викликають неоднозначну оцінку фахівців. Але народ купує!» [1]. Проблема, яку зачіпає А. Антіпова, значно ширша, ніж складнощі молодих митців у виході на арт-ринок України. Як засвідчує практика, більшість людей, які купують картини, швидше зацікавляться популярним ім'ям, перевага віддається відверто кічовому продукту. Безпроблемне мистецтво, що за основу часто має гумористичні або напівпристойні сюжети й очевидно розраховане на те, щоб слугувати декором, – це кіч. Але художники, які, безумовно, ознайомлені з кращими взірцями як вітчизняного, так і світового мистецтва, продовжують продукувати «іграшкові» твори, орієнтуючись саме на низові потреби споживача.

1. Герасимова А. Мистецтво торгу: топ-лоти аукціонів 2016 року / Герасимова А. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://cultprostrir.ua/uk/post/pidsumki-ukrayinskikh-i-svitovikh-art-aukcioniw>
2. Павліченко Н. Художній ринок Києва (кінець XIX – початок XXI століть): особливості функціонування та типологічні характеристики / Павліченко Н. – Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата культурології / Міністерство освіти і науки України Національний Університет «Києво-Могилянська академія». – К., 2017. – 254 с. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2017/02/20170314-dysertatsiyapavlichenko.pdf>
3. Топух Е. Коммерческое искусство: Как развивается арт-рынок Украины / Топух Е. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dengi.ua/business/286779-Kommercheskoe-iskusstvo--Kak-razvivaetsja-artrynok-Ukrainy>

. . . 1 . . . « . . . »

ВАСУДЕО ГАЙТОНДЕ: ІНДІЙСЬКИЙ АБСТРАКЦИОНІЗМ ХХ СТ.

Вплив абстрактних картин Васудео С. Гайтонде взагалі на сучасне і сучасне індійське мистецтво важко переоцінити. Його мінімалістичні пейзажі, що нагадують стилістично В. Кандинського, М. Ротко та К. Малевича, були сміливим проривом в історії мистецтва Індії, враховуючи те, що критик Гейта Капур писав: «...сучасність тяжіє до збільшення іконографічних ресурсів». Творчість Гайтонде також знайшла відображення у митців наступного покоління, особливо у виражальних засобах Насріна Мохамеді, який удосконалив мінімалізм вчителя до особливо запеклих, чистих жестів.

В. Гайтонде не був публічною особою. Він рідко давав інтерв'ю, майже нічого не писав про мистецтво і створював лише п'ять або шість картин на рік. Надзвичайно мало відомо про його особисте життя. Відомо лише декілька точних деталей: він отримав диплом від Школи мистецтв сера Джемсетжі Джіджібхоу у 1948 р. та зайняв перше місце на виставці «Молоді азійські митці» в Токіо у 1957 році. Є очевидним, що саме американські абстрактні експресіоністи зробили значний вплив на його художнє бачення: у 1964 році він був нагороджений грантом Рокфеллерської фундації і кілька років провів у Нью-Йорку, де знаходився під враженням від М. Ротко. У 1971 році його нагородили Падма Шрі — однією із найвищих цивільних нагород в Індії.

Живопис митця базується на лінії Клеє, ліричних кольорах та фантастичних образах символістів. Наприкінці 1950-х років В. Гайтонде починає працювати у сфері нефігуративного мистецтва, або, як він його називав — нерепрезентативному мистецтві. Через деякий час він починає розкривати у роботах динамізм космічного простору через колір.

Пізніше, в середині 1960-х років, В. Гайтонде звернеться до методики припинення та балансування форм у власних монохромних дослідженнях з дзен-каліграфії та абстракції. Подібні роботи демонструють нове відкриття простору в художній творчості та впенненості у власних експериментах з формою, кольором і масштабом. В. Гайтонде застосовував тонкі шари фарби в різних відтінках, щоб створити легку прозорість, лєсирування, а також використовує вперше палітровий ніж, щоб надати більший об'єм окремим частинам роботи.

Деякі мистецтвознавці відмічають, що В. Гайтонде однаково вільно володів принципами європейського модернізму, абстракції, а також принципами китайського та японського живопису і каліграфією. Виваженість та рівновага, які митець здобув, оволодівши художніми засадами з інших країн, дозволило йому постійно відбудовувати складні композиції, нашаровувати їх і поєднувати. Завдяки простим об'ємам В. Гайтонде будував багатомірність, розмиваючи та обмежуючи рамки полотна.

1. Partha Mitter *The Triumph of Modernism. India's Artists and the Avant-garde, 1922-47* [Текст] / Partha Mitter. – London: Reaction Books Ltd, 2007. – 272 p., il.
2. Sandhini Poddar S. *Gaitonde: Painting as Process* [Текст] / Sandhini Poddar. — New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation and DelMonico Books, an imprint of Prestel Publishing, — 2014. — 168 p., ill.

ВПЛИВ ІННОВАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ НА ДИЗАЙН

Роботи, вбудовані сенсори, плоскі дисплеї та інші «нові» технології до недавнього часу були лише уявою фантастів. У наш час ми вже не дивуємося ні електронним помічникам, провідними приборам, ні експериментів зі штучним інтелектом. Наближаючи майбутнє, ми маємо сьогодні зростаюче число роботів і похідних від них у різних областях: від військової техніки до побутових приладів, від найпростіших мікросхем до систем, здатних самостійно розвиватися.

Експерти з робототехніки стверджують, що до 2050 року роботи стануть частиною нашого суспільства. Відомий дизайнер Карім Рашид вважає, що сьогодні ми стаємо технологічними гібридами, так як 70% нашого тіла можна замінити на пластик і метал. Так, що вік андроїдів вже не за горами.

Єдиною перешкодою для того, щоб роботи увійшли в суспільство, є ставлення до них людей. «Люди візьмуть машини, коли будуть рости пліч-о-пліч з ними», – говорить доктор Френк Поллік, розробник інтерактивних систем. Так, в суспільстві повинні відбуватися процеси, спрямовані на майбутнє, що змінюють свідомість людей, ставлячи їх на новий щабель сприйняття «техніки» і свого «розумного» оточення.

Дизайн в зв'язку з цим виступає як якийсь провідник людини до сучасного інноваційного світу. Інновація ж тут не є окремо взятим механізмом або машиною, швидше за це динамічний процес, що набирає сьогодні все більших обертів.

Але існує проблема: на перший погляд, через 20-30 років необхідність в дизайні відпаде сама собою. Прикладом може служити концепція «розумного» (електронного) будинку, де все кнопки замінені на голосові команди, предметне наповнення мінімізовано: немає меблів в стандартному її розумінні і все гранично функціонально.

Отже, дизайн не зникає, він лише переходить на інший рівень, стаючи впровадженим в інноваційний процес, і вже не сприймається як «красива штучка». Дизайнер сьогодні зміцнює функціональне початок і грає важливу

роль в застосуванні технологій. Під впливом інтеграції дизайну в посилений науково-технічний прогрес з'являються нові стилі і напрямки, що змінюють уявлення про звичному нам оточенні.

Оскільки основним завданням дизайну залишається пошук нового – нових форм, естетики, то основними цілями сучасного дизайну можуть бути: переструктурування простору культури, створення нових цінностей через оновлення всього оточення людини.

Сьогодні можна спостерігати тенденцію до проектування не розрізнених предметів, а процесів життя людини, згідно з його оточення. Життєвий простір вдосконалюється до його технологічного і естетичного межі, набуваючи тим самим риси футуристичності.

Спочатку ж джерелом всіх нових технологій є військові розробки. Але з часом вони переходять в розряд побутових і успішно реалізуються дизайном. А однією з передових тенденцій майбутнього є нано-полотно, яке буде використовуватися не тільки у військовому і космічному обмундируванні, але і в повсякденному одязі. Далі слід цілий ланцюжок «магічних» перетворень, адже для нового виду одягу (з «розумною» тканини) потрібен новий спосіб чистки, зберігання.

Таким чином, інноваційний процес нескінченний в своїх революційних розробках, а проектування одного інноваційного об'єкта вимагатиме створення комплексу, пов'язаних в єдине функціональне, технічне і смислове ціле, об'єктів.

У сучасному розумінні об'єктами дизайн-проектування не є вироби, а потреби. З розвитком нових технологій з'явилася потреба у формуванні навколо людини більш інтелектуального і наукоємного простору. Але чим складніше технічне оточення людини, тим непомітніше в ньому стає дизайн в його формотворне контексті. Форми об'єктів інноваційного дизайну часто прості і лаконічні. У вигляді присутня якась біоморфного і за рахунок цього – натхненність, дуга пластика з'єднується з технологічними роз'ємами, створюючи образ технічно досконалого організму.

Так, дивлячись на сучасне простір, можна відзначити тенденцію до тотальної технізації середовища, мікро-мініатюризації предметних елементів і їх інтерактивності, до розвитку вбудованих систем і з'єднанню декількох об'єктів в один технічно складний. Мобільність і здатність до трансформації стали визначальними характеристиками в проектуванні предметів майбутнього.

Людський фактор в даному процесі дизайну стає основним, річ виступає вже не як футуристична фантазія, але як об'єкт, або система об'єктів, яка змінює спосіб життя людини і за рахунок нових технологій робить її більш комфортною.

Таким чином, сучасні тенденції в формоутворенні об'єктів майбутнього схиляються до досконалої технічної структури, свого роду кібернетичного організму, здатному функціонувати майже без участі людини, у якого є власна внутрішня філософія, своя «всесвіт», що переноситься на життя сучасного індивіда, а «майстер» – дизайнер гармонійно поєднує технології нового століття, художню красу і доцільність. Якими б не були технології, дизайнер був і залишається «улавлителем» тенденцій, він може брати участь у вирішенні тисяч проблем і передбачити необхідне, працюючи

над досягненням гармонії між людиною і його новим оточенням, гармонії людини з самим собою в його новому образі – образі майбутнього.

1. Кларк П. Дизайн – М.: Аст\Астрель, 2003. – 144 с.
2. Рябушина А. Футурология жителя за кордоном 60-70х рр. – М.: ВНДІТЕ, 1973.-146 с.
3. Журнал «Ja Louise», № 43, листопад 2005. – 192 с.
4. Журнал «Що нового в науці і техніці», №10, жовтень 2004. – 112 с.
5. Журнал «ЛЕ», № 20, грудень-січень 2005. – 96 с.

УКРАЇНЬСЬКА ВИШИВКА – МОВА СПІЛКУВАННЯ МІЖ МИНУЛИМ ТА МАЙБУТНІМ

Для нашого покоління вишивання сприймається як художнє оздоблення тканини, один з декоративних прийомів, який може бути використаний як в домашньому текстилі, так і в одязі. Українці сприймають речі, прикрашені народною вишивкою, як один з символів державності та прояв національної самоідефікації, але все одно ми розуміємо, що з часів наших предків більшість знань про вишивку як культурний феномен було втрачено. Ми знаємо про те, що кожен з символів орнаменту мав свою відзнаку за призначенням, сенсом чи територіальним походженням, але нам не завжди важливо, що саме «означає» те чи інше вишивання на сорочці, що ми придбали в магазині, отримали від бабусі чи вишили самі своїми руками. Нам важко уявити, що наші предки нерідко були змушені витягати нитки з візерунку, якщо значення його символів не підходило до мети його носія, і це було вкрай важливо, бо, в першу чергу, для наших предків вишиванка – це оберіг. Прикрашали вишивкою жіночі та чоловічі сорочки, верхній одяг -кожухи, сувої, юпки, головні убори – намітки, шапочки, хустки [1, с.448].

Майже для кожного ритуалу у побуті України повинна була бути своя вишиванка: її дарували малюку при народженні, дівчині – на весілля, а та, в свою чергу, вишивала сорочку для свого обранця тощо. Будь-які прикрашені вишивкою речі передавалися із покоління в покоління, з роду в рід, береглися як реліквія, бо являли собою унікальний текст, збірку легенд та вірувань народу.

З праці Погожевої А. П. “Антропоморфна пластика Трипілля” [4, с. 144], можна зробити висновки, що на наших землях вишивкою прикрашали одяг ще скіфи, про це свідчать записи Геродоту, а також знайдені на Черкащині срібні скіфські бляшки з фігурами людей, що були датовані VI ст. н.е., одягнених і частково одягнених фігурок, на яких зображено різновиди плечового і поясного одягу, зачіски, головні убори, взуття, прикраси, які існували у ранніх землеробів.

Для українців значення мала не тільки форма кожного елемента орнаменту, але і кольори, і матеріали, і час, яких витрачався на створення нової сорочки. Наприклад, тканина частіше була льняна або конопляна, рідше використовувалася бавовна. Щодо ниток, було все дуже суворо: нитка могла бути лише з вовни або шовку, бо вважалося, що ці матеріали мають здатність

акумулювати інформацію і пам'ять про власника, а також поглинати негатив. Бавовною не вишивали, вона порівнювалася до пуху та не сприймалася надійним оберігом [5]. Складною була технологія вибілювання тканини сорочки: традиційно цей процес відбувався близько трьох років. Полотно мочили та залишали лежати на землі під сонцем, щоб воно пройшло крізь чотири стихії: вогонь, воду, землю та повітря.

Орнаменти між собою поділялися на три категорії: геометричні, рослинні та зооморфні. Геометричні орнаменти притаманні всім регіонам України, включають у себе такі елементи, як ромби, хрести, кружальця, кривульки, зірки, «сварги» (свастики), «баранячі роги», «гребінчики», «кучері», «сосонки», «перерви» та прямі лінії. Щодо простих форм, то у духовній традиції квадрат символізує Матерію, а коло як символ досконалості – Дух. Проміжною ланкою між ними є восьмигранник, або восьмикутник [3, с.51-52]. Геометричні візерунки мають міфологічне значення і безпосередньо пов'язані з космологічною символікою та язичницькими віруваннями.

В основі рослинного орнаменту лежить культ поклоніння матері-природі. Найпоширеніший символ у всіх регіонах – це «дерево життя», який уособлював у собі схему Всесвіту, структуру спільноти та роду та вважався втіленням мудрості та сенсу всього живого на землі. Взагалі можна донескінчення міркувати над філософським змістом цього складного елемента вишивки, який komponує в собі і рослинні елементи, і геометрію й іноді звірів, що зображаються на гілках дерева або під ним. Крім цього, на вишиванках не рідко можна побачити мотиви виноградної лози як символу добробуту або барвінка – символу кохання та молодості.

Зооморфні вишивки зображують тотемічних стилізованих тварин нашого краю або міфічних химер. Крім традиційних форм, інколи вишивальниці використовували індивідуальні мотиви, які були пов'язані зі специфікою життя певної особи, наприклад, вовчі зуби, риба, ячя луска, волове око тощо.

Велике значення має і колір: червоний, що вважається найрозповсюдженішим у всіх регіонах України символізує любов та життєву радість, чорний – родючу землю, білий (яким часто вишивали мережки з прорізами) – Божий світ, чистоту та Бога, синій – очищуючу воду або небо, золотий та жовтий – нічні світила, багатство, золото, пшеницю, мед, інколи розлуку, зелений – колір весни та молодості. Вишивання чорним по білому – то «Божественна графіка», що показує, як створювався світ, червоним по білому – то єднання Праматері і Бога-Батька або, пізніше, Богородиці та Духу Святого. Притаманне майже всім регіонам України шиття білим по білому, найчастіше називається Полтавською вишивкою, є однією з найскладніших. Біла сорочка вишита білими нитками завжди була святковим вбранням, а одягали її як жінки, так і чоловіки. Сорочку з такою вишивкою створювали декількома техніками, а саме виготовлення потребувало багато часу. Характерними техніками полтавської вишивки є лиштва, лічильна гладь, зерновий вивід, солов'їні вічка, мережка тощо [2].

Отже, можемо зробити висновок, що кожен з елементів вишивки, техніка та колір мав декілька значень в залежності від регіону або часових меж. Та головне залишається незмінним: наші бабусі, вишиваючи, співали

або нашіптували закляття-обереги, вірячи у силу кожного хрестика та кожного стежка. Вони дарували вишиванки близьким від щирою серця та передавали з покоління в покоління, аби традиції Української вишивки, як їх нескінченна пісня наших предків, дійшли до нас. Саме тому Українську вишивку можна порівняти із неповторною мовою, якою спілкуються між собою покоління минуле та майбутнє.

1. Васина С. Український літопис вбрання: научно-художественные реконструкции: [книга-альбом в 2-х т.] / Зинаида Васина (сост. авт. текста, худож. реконструкции). – К. : Искусство, 2003. – Т. 1. – 448 с.
2. Козлик Ю. Полтавська вишиванка: неймовірні візерунки “білим по білому” [Електронний ресурс] / Козлик Ю. // folkmoda.net. – 2017 – Режим доступу к журн.: <http://vsviti.com.ua/ukraine/70530>
3. Мельничук Ю. Древо життя в вишивках / Ю. Мельничук // Артания: альманах. – 1998. – Кн. 3. – 51-52 с.
4. Погожева А. П. Антропоморфна пластика Трипілля / А. П. Погожева. – Новосибірск: Наука, 1983. 4. – 144 с.
5. Украинская вышивка: значения символики [Электронный ресурс] / Редакция Vogue.ua // Vogue.ua – 2017. Режим доступу к журн.: <https://vogue.ua/article/fashion/tendencii/kak-chitat-uzory-s-ukrainskoy-vyshivki.html>

., 3

«

»

DESIGN THINKING

Дизайн-мислення – це метод створення продуктів та послуг, що орієнтовані на людину. Він являє собою процес, під час якого дослідники намагаються зрозуміти користувача та його проблеми, роблять та перевіряють припущення, змінюють постановку проблеми та намагаються знайти альтернативні стратегії та рішення.

Головною особливістю дизайн-мислення, на відміну від аналітичного мислення, є не критичний аналіз, а творчий процес, в якому деколи найнесподіваніші ідеї ведуть до кращого вирішення проблеми.

Дизайн-мислення – це також напрям думок, світогляд, який дозволяє людині вірити, що вона здатна робити зміни та створювати інновації. Дизайн-мислення допомагає перетворити складні завдання в можливості дизайну – створення речей та процесів.

З першого погляду, процес дизайн-мислення є дуже структурованим. Етапи логічно витікають один з одного та завершуються тестуванням прототипів. Проте на практиці метод дизайн-мислення виявляється надзвичайно гнучким та нелінійним. Наприклад, кілька етапів можуть проводитись одночасно різними групами в рамках команди, або ж на стадії тестування можуть з'явитися нові дані про користувачів, що, зі свого боку, призведе до чергового сеансу мозкового штурму та розробки нових прототипів.

Дизайн-мислення також може відбуватися у швидкому темпі (спринт), задля зменшення ризику провалу продукту, який обмежений п'ятиденним

терміном та проходить п'ять фаз: understand (розуміння проблеми та потреби), diverge (пошук можливих ідей), converge (зосередження на кількох ідеях), prototype (створення прототипу), test (тестування ідей). Цей метод був розроблений та застосовується в Google Ventures.

При дотриманні умов і ефективній організації процесу результат здатен не лише вирішити проблему, а й перевершити очікування – часто в результаті можна дійти до якісно нового рішення, а отже до інновації. Глобально дизайн-мислення — це стратегія для поліпшення життя через новації. Не вдосконалюй старого, винаходь нове!

Важливий елемент дизайн-мислення, (втім, як і будь-якого методу) – особлива логіка застосування, сценарій, який здатен зробити процес максимально ефективним. Спершу дослідження користувачького й соціального контекстів, розуміння потреб і постановка проблеми. Далі — пошук, напрацювання ідей та виокремлення кількох найкращих і робота з ними. Тоді прототипування, яке дозволяє швидко перевірити ідеї. І нарешті — тестування, аналіз зворотного зв'язку від споживача. Таких ітерацій може бути кілька аж допоки рішення не стане максимально ефективним.

І на останок, цитата від Бернарда Рота: «Дизайн мислення в найвищому розумінні є способом переосмислення того, як ви дивитесь на світ і розв'яжете проблеми, але головне – це ідея емпатії. Якщо ви щось спробували, і це не спрацювало, то ви працюєте над неправильною проблемою».

1. bydesign.platfor.ma [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://bydesign.platfor.ma/stages-of-dt>, вільний доступ.
2. wikipedia.org [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Дизайн-мышление>, вільний доступ.
3. Дизайн привычных вещей.: Пер. с англ. — М.: Издательский дом “Вильямс”, 2006. — 384 с.: ил. — Парал. тит. англ.

ДИЗАЙН ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ БРЕНДУ

Візуальні комунікації є окремою областю дизайну, яка почала формуватися в 1950-і роки. Метою її було необхідність вивчення комплексу проблем, пов'язаних із взаємодією системи «людина–середовище», призначеної для організації просторового контенту. Візуальні комунікації дизайну набувають статусу важливого компонента сучасного споживчого ринку, знаходячи своє вираження вже не тільки в рекламі, а й в образі продавця і самого товару. Візуальні комунікації стали сполучною ланкою дизайну, науки і економіки [1].

Комерційний успіх підприємства багато в чому визначений грамотною «візуальною політикою». Бренд включає дизайн в класичну систему отримання прибутку «гроші–товар–гроші», в якій дизайнер одночасно працює і на виробника, рекламуючи його товар за допомогою використання позитивних знаків сприйняття, і на споживача, видаючи часто бажане за дійсне. На першому етапі формування даної системи необхідно провести аналіз місця і

ролі етапу проектування візуальної ідентифікації бренду в його комплексному процесі створення.

Візуальні комунікації бренду – це повідомлення про бренд, яке несе інформацію про його характеристики та цілі за допомогою різних графічних компонентів, які ідентифікують бренд на ринку. Візуальні комунікації працюють на основі зорового сприйняття. Як зазначає М. Ліндстром, «зір є потужним каналом сприйняття, воно переважає над іншими органами почуттів, має здатність схилити людини до різних дій, іноді несподіваним йому самому» [2]. Дизайн візуальних комунікацій бренду створює образи, за допомогою яких відбувається ідентифікація і запам'ятовування бренду, відбувається декодування стратегії бренду, його цінності і характеристики в художнє вираження. Сприймаючи професійно створений образ, у споживача виникають саме ті асоціації, що потрібні для успішного просування бренду.

Візуальні комунікації бренду розділяють на дві групи елементів: основні і багатоскладові. До першої групи належать основні елементи візуальної ідентифікації бренду: логотип, колір, шрифт, форма. Складові першої групи знаходять свій розвиток у другій групі, до якої слід відносити багатоскладні елементи візуальних комунікацій бренду: загальний стиль бренду, певний рекламний герой, реклама, система навігації тощо [3]. Звідси випливає, що первинним у етапі проектування візуальних комунікацій стає логотип, він відповідає за «знайомство» споживача з торговою маркою, несе в собі максимальне смислове навантаження, передає характер і спрямованість бренду, саме в ньому знаходять відображення колір, шрифт, форма, які беруться за основу проектування подальших елементів, образів.

В дизайні системи комунікацій в першу чергу враховується, що споживач повинен мати можливість ототожнення товару з певним брендом у відсутності його логотипу, при цьому вирішується завдання, як розпізнати бренд в даній ситуації. Потужними орієнтирами на певний бренд є на цьому етапі колір, шрифт, навігація, рекламний образ, тому в їх проектуванні і виборі варто приділити стільки ж уваги, скільки і логотипу [3]. Прикладом візуальних комунікацій бренду може служити бренд «Кока-кола»: рукописний логотип, червоний колір, пізнавана форма пляшки, Санта-Клаус і фура з напоєм – всі елементи гранично знайомі, людина з легкістю розпізнає цей бренд, як в цілості, так і по окремих елементах.

Отже, елементи бренду, отримуючи своє втілення в дизайні, формують певну систему візуальних комунікацій та починають виконувати функції, які в них закладено корпоративною і маркетинговою стратегією, а саме:

- 1) візуальна комунікація привертає увагу до бренду (викликає певні емоції);
- 2) візуальна комунікація дозволяє запам'ятати бренд (за рахунок різних символів і особливостей їх сприйняття споживачем);
- 3) візуальна комунікація ідентифікує бренд (за рахунок творчого підходу дизайнера);
- 4) візуальна комунікація інформує про бренд (за рахунок декодування інформації в символи, що використовуються).

У зв'язку з цим все більш актуальним стає розуміння основного завдання дизайну в комплексному процесі проектування бренду: оцінка корпоративної стратегії; декодування в своїй роботі, що полягає в створенні візуальної

комунікації між будь-яким каналом доставки, властиві образу цінності, характеристики в рамках корпоративної стратегії; створення потужної системи візуальних комунікацій бренду, елементи якої можуть працювати як системно, так і окремо.

1. Бельке Т. В. Природні чинники в дизайні середовища: ландшафтний дизайн, Архітектурна біоніка, міста майбутнього: монографія. — Тольятті: 2012.
2. Ліндстром М. Почуття бренду. Роль п'яти органів почуттів у створенні видатних брендів / Авт. вступ. ст. Філіп Котлер. — М. : 2006. : іл. - (Бізнес-бестселер). — 33 с.
3. Курушин В. Д. Дизайн і реклама. — М. : ДМК Пресс, 2006. — 272 с.

ВІД ФОРМОУТВОРЕННЯ ДО «ФОРМООБРАЗУ»

Важливим є освоєння студентами мистецьких вишів дисципліни «Формоутворення». Формоутворення є категорією художньої діяльності дизайну й технічної творчості, що позначає процес творення форми відповідно до загальних ціннісних установок. Найважливішим організуючим елементом художньої форми, що надає творчу єдність і цілісність та підпорядковує його компоненти один одному й цілому, є композиція [3]. Таким чином, форма — це морфологічна й об'ємно-просторова структурна організація речі, що виникає в результаті змістовного перетворення матеріалу. Повну уяву про форму предмету надають наступні характеристики: величина, геометричний вид, масивність, колір, фактура. В композиції форма розглядається як сукупність елементів. Елементами форми в композиції виступають: силует, лінії, масштабність, характер ліній, колір, фактура, декор. Вибір елементів — це творчий процес, від якого залежить як структура так і емоційне сприйняття майбутньої форми [4]. Сукупність елементів та спосіб їх поєднання вирішують композицію форми та обумовлюють відчуття гармонії або дисгармонії. За словами В. Папанек, процес створення нової форми називається формоутворенням. Він відбувається на двох рівнях: структурному та декоративному. Структурний рівень відповідає за побудову, розмір форми, а декоративний — за її художню виразність. Формування емоційного сприйняття форми відбувається на обох рівнях [2]. Структурний рівень формоутворення: силует, членування форми, масштабність. Декоративний рівень формоутворення: фактура, характер ліній членування, колір, декор.

Проведення студентських конкурсів дозволяє продемонструвати рівень освоєння матеріалу, обмінятися досвідом, впровадити нові розробки тощо.

Існує багато виставок та мистецьких заходів з інсталяціями на різні теми, але не конкурсів, де могли б прийняти участь студенти та професіонали, зв'язані з формоутворенням та макетуванням.

На міжнародній арені вже зустрічаються подібні конкурси, але багато з них одноразові, тобто не передбачається проводити їх наступного року, чи через декілька років. Тому більшість з них навіть не мають елементів ідентифікації. Є певна атрибутика та рекламна продукція, рекламна афіша, просто з інформацією про певний конкурс.

Однак, є і серйозні щорічні конкурси, такі як міжнародний фестиваль «Sziget–2016» для дизайнерів художників, скульпторів і архітекторів, міжнародний мистецький конкурс Arte Laguna Prize, який проходить у Венеції, міжнародний конкурс Architizer A + Awards, який щорічно визначає кращих світових архітекторів і дизайнерів у Нью Йорку, конкурс інсталяцій Light Stream [16]. В них вже є логотипи, є фірмові стилі, що відповідають специфіці того чи іншого конкурсу.

В Україні масштабних конкурсів з формоутворення ще не проводиться, однак в Харківській державній академії дизайну і мистецтв вперше пройшов міжкафедральний студентський конкурс «Формообраз–2016», організований кафедрою графічного дизайну. Після успіху першого конкурсу, та неабиякого проявленого інтересу студентів до такого конкурсу, він пройшов ще раз восени 2017 року. Спеціально для нього була розроблена айдентика в рамках бакалаврського дипломного проекту. Студенти виявили небадужість до таких питань, як збереження оточуючого середовища, філософське ставлення до життя тощо. Використавши взаємозв'язок форми та типографіки, учні продемонстрували міждисциплінарність та багатофункціональність дисципліни «Формоутворення». Студенти виразили неабиякий інтерес до конкурсу такого напрямку, що стало поштовхом для проведення цього конкурсу у 2018 році вже на рівні всеукраїнського.

Як стверджує Марта Гілл, мистецтво має на меті створення цілісного художнього образу. Завдання глядача — здійснення «зворотного зв'язку» [1]. Тобто через сприйняття художньої форми, «прочитуючи» створені художником інсталяції, відчутти красу форми та повідомлення, яке заклав автор.

:

1. Гілл Марта. Гармонія кольору. Форма та колір. [Електронний ресурс] / М. Гілл // Журнал Гармонія кольору. — 2016. — №22. — [Електронні текстові данні з pdf]. — Режим доступу: <http://flatonika.ru/garmoniya-cveta-estestvennyye-cveta/>
2. Папанек В. Дизайн для реальной жизни / В. Папанек. – Москва : Д. Арон, 2004. – 253 стр. [Електронний ресурс]: Режим доступу: вільний. URL: <http://www.dereksiz.org/viktor-pananek-dizajn-dlya-realnogo-mira.html>
3. Роднісова А. Д. Формоутворення і дизайн [Електронний ресурс] / А. Д. Роднісова // Журнал Креатив і дизайн. — 2017. — №18. — [Електронні текстові данні з pdf]. — Режим доступу: http://5ka.at.ua/load/kultura/khudozhne_proektuvannja_eskiziv_modelej_ta_stvorennja_kolekciji_zhinochogo_odjagu_diplomna_robota/29-1-0-25068
4. Структурний рівень формоутворення [Електронний ресурс] // Веб-сайт Тюменського Державного Університету. — 2015. — 13 травня. — Режим доступу : <http://pdnr.ru/a9401.html> (дата звернення : 09.04.2017). — Назва з екрану.
5. Фролов А. А. Формоутворення і дизайн [Електронний ресурс] / А. А. Фролов // Журнал Український митець. — 2016. — №14. — [Електронні текстові данні з pdf]. — Режим доступу: <http://ukrarticles.pp.ua/stroitelstvo/3309-maketirovanie-i-dizajn.html>

· · · · · 3 · · · · · « »

ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНОГО РІШЕННЯ, МАТЕРІАЛИ І КОЛЬОРИ В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ РЕСТОРАНУ ПРОВАНС

У перекладі «прованс» означає-провінція і асоціюється з зеленими полями, морською синявою, хрусткими круасанами, білизнаю затишних

французьких будиночків, що оточені густою зеленню запашного саду і тонким запахом квітучої лаванди. Стосовно до інтер'єру, всі це можна охарактеризувати декількома словами: затишок, простота, вишуканість. Стиль прованс сформувався в 15-17 столітті, а у 19 столітті він набув великої популярності. Французький район Прованс, на честь якого названий стиль, дуже мальовничий: поля, що радують погляд бузковими кущами лаванди, величезні зелені простори, море і чудові пляжі. Відмінні риси інтер'єру в стилі прованс: пастельні кольори; дуже легкі, невагомні штори, витончені; світлі, часто білі меблі; світла підлога; багато живих квітів; квіткові візерунки; багато дрібничок з порцеляни, кераміки, тканини. Характерна пастельна палітра і основні кольори: білий, бежевий. Поверхні повинні нагадувати грубий або необроблений камінь, стару плитку, цегляну кладку. Для підлоги, стін і меблів застосовується дощате покриття, натуральне дерево з декоруванням фільонками і порталами. В «Провансі» навіть масивні дерев'яні меблі фарбують в білий колір, нерідко з нанесенням квітового малюнка.

Шпалери використовують дуже рідко. Матеріалом для підлоги може бути дерево природного кольору або забарвлене в світлі тони, а також камінь або керамічна плитка натуральних теракотових відтінків. Стеля виконується в світлих тонах. В сучасних умовах не завжди є можливість виконання «французьких вікон» від підлоги до стелі, тому рекомендується зробити обрешітку звичайних склопакетів, що обов'язково імітують дерево. Двері, як правило, білого кольору з патинуванням поверхні. Для меблів та предметів інтер'єру характерними є простота, невігядливість, наявність старої або «зістареної» меблі; природність, присутність квіткових орнаментів і композицій, але основна характеристика «Провансу» – це білий колір з потертій часом або вигорілій на сонці поверхнею, немов спекотне південне сонце і солоний морський вітер десятки років висушували і обвівали ці поверхні духом свободи і далеких мандрівок.

Меблі та двері можуть декоруватися розписом з квітковими мотивами. Цей же мотив використовується і в м'яких меблях. Столи великі, переважно круглої форми, стільці – з різьбленими ніжками. Двері і меблі фарбують в техніці штучного старіння, щоб створити ефект потертості від часу. Всі матеріали і предмети інтер'єру повинні нести на собі відбиток часу.

В інтер'єрі багато живих рослин, обов'язкові квіти на вікнах, букети зі зрізаних квітів, можливе використання сухих букетів з трав і квітів та велика кількість декору – баночки зі спеціями, керамічний посуд, кошики, різьблені кашпо, подушки з квітковими візерунками.

1. <http://mebelcafe.com/dizayn-interera-kafe-restorana-bara/provans/>
2. <http://www.estiva.ru/ru/articles/idea/3915/>
3. http://www.mebelcafe.ru/articles/provence_on_the_restaurant_s_style_to_the_south_of_france/
4. http://st-student.com.ua/provans_v_interere__statja.html
5. <http://homester.com.ua/design/apartments/styles/interyer-v-stile-provans/>
6. http://www.muraveynik.com/faq/dizayn-interera-/chto-takoe-stil-provans_1384428370/

ПРОБЛЕМА ПЕРІОДИЗАЦІЇ ТА ЕТАПНОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПОРЦЕЛЯНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Постановка проблеми. Дослідження особливостей розвитку українського декоративно-ужиткового мистецтва триває вже не один десяток років. За цей час написано чимало наукових праць різного напрямку, що представляють доволі широку картину цього вкрай важливого для сучасної України мистецького світу. Проте увага до мистецтва художньої порцеляни другої половини ХХ – початку ХХІ століть усе ще лишається в орбіті вузького кола дослідників, які переважно зосереджені на вузькопрофесійних темах.

Аналіз останніх досліджень. Серед дослідників, що звертали увагу на нашу проблему виділимо В. Мизгіну, В. Ханко та Н. Мироненко. Їхні роботи торкаються окремих проблем, що розглянуті нами у межах запропонованого дослідження.

Мета дослідження. Визначити та охарактеризувати основні етапи у розвитку української художньої порцеляни другої половини ХХ – початку ХХІ століть; обґрунтувати головні особливості кожного з періодів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Період 1950-х – початку 1960-х років. Особливості післявоєнного періоду пов'язані із кількома новими тенденціями у мистецтві фарфору та фаянсу, які торкаються як інституціональних змін (наприклад, поновлення роботи Київського експериментального кераміко-художнього заводу) так і поступового формування нового художнього середовища.

У такому контексті в якості найголовніших відмітимо дві художньо-тематичні течії, що найяскравіше репрезентують період з початку 1950-х і аж до середини 1970-х років. Перша – це т.зв. жіноча тема, яка зазнала суттєвих трансформацій та набула низки нових якостей. На противагу цьому головним виразником часу усе ще лишався колективний образ «чоловічої, творчої й ратної праці» [6, с. 210].

Період 1960-х – 1970-х років відзначився новими тенденціями в розвитку мистецтва українського фарфору і фаянсу. Саме у 1960-х – 1970-х роках фіксуються найбільш тривалі, потенційно важливі зміни як у технічному виконанні творів, так і в їхньому декорванні: 1) формування власне українського радянського художньо-стилістичного спрямування, що лишалося у фарватері «романтичного» соцреалізму; 2) побудова цілої системи художніх зразків та еталонів, які стали «класикою» як у генезисі форми, так і в типології розпису та оздоблення; 3) визначення кола ключових для українського мистецтва тем і напрямків осмислення переважно літературних героїв; поява діалогу із українською літературною класикою як взірцем естетики та лірики; 4) накреслення специфічних форм взаємодії професійних митців із народними майстрами; 5) поява доволі виразної концепції українського ужитково-декоративного мистецтва, де знайшлося місце і для художньої культури фарфору та фаянсу.

Період середини 1970-х – середини 1980-х років пов'язаний із черговими стадіальними змінами водночас і у радянському ужитковому виробництві, і

в художній парадигмі зрілої «брежнєвської» доби, яка за сутністю цих змін тривала аж самого початку «перебудови». Як і в попередньому періоді, середину 1970-х – середину 1980-х років у контексті нашого дослідження визначають такі тенденції: 1) подальшої реорганізації фарфоро-фаянсового виробництва, яка відтепер стає спрямованою на уніфікацію та економію матеріалів, засобів виробництва та загальну мінімізацію; 2) поступового відходу від утилітарності та намагання відшукати авторську, суб'єктивну художню мову у цьому просторі радянського «художнього гуртожитку» [4] (безсумнівно, на хвилі пошуку оновленої мистецької мови перебував і Б.П. Пянида, що цей період часу здійснив помітну переорієнтацію у формально-пластичних та колористичних засобах виразності [2]); 3) помітне розширення техніко-технологічних прийомів розпису та оздоблення [5, с. 176-177].

Період 1990-х – 2000-х років за своєю сутністю є етапом формування пострадянської культури, яка передусім позначається різким переходом фарфоро-фаянсової галузі на комерційні рейки та суттєвими змінами у художній стилістиці декоративно-ужиткового мистецтва. Серед основних рис, що визначають характер розвитку мистецтва фарфору та фаянсу цього періоду виділимо такі: 1) поява у декорванні та формоутворенні порцеляни та фаянсу виразної авторської художньо-стильової лінії [7, с. 80]; вихід цього мистецтва за межі традиційного жанрового кола [3, с. 32-35]; 2) чергове змінення художньої мови та пов'язана із цим еволюція засобів художньої виразності (наприклад, дослідники художніх процесів у Будянському фаянсовому заводі наголошують на появі у цей період характерного набору художніх елементів [5, с. 176-177]); 3) насамкінець, варто відмітити остаточну стадію адміністративно-економічної реорганізації фарфоро-фаянсової промисловості [1, с. 65], яка вже на поч. 1990-х рр., після нетривалого періоду комерціалізації та окремих спроб зберегти фарфоро-фаянсові лабораторії, майстерні та заводи, призвела до поступового занепаду галузі.

Висновки. Проведений нами аналіз дозволяє виокремити декілька основних напрямків дослідження, які на сьогодні є актуальними для подальшої розробки. Серед них головними є такі:

- проблема періодизації та етапності розвитку української художньої порцеляни другої половини ХХ століття;
- проблема пошуків стильової парадигми та художньої основи української порцеляни другої половини ХХ століття у фаховій літературі (народна / народна радянська / масова елітарна / лірична гострокритична гламурна);
- проблема авторського художнього стилю у розвитку української художньої порцеляни другої половини ХХ століття; проблема творчих династій та наступництва.

:

1. Варивончик А. Порцеляна в контексті художніх промислів України Порцеляна в контексті художніх промислів України / А. В. Варивончик // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. - 2016. - Вип. 34. - С. 61-66.
2. Завершинський В. Завершинський В. В. Цикл жіночих образів 1960–2000-х років у художньо-декоративному розписі Б. П. Пяниди: стильові та композиційні особливості // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2018. - №1. – С. 34-39

3. Завершинський В. Постпетриківка: стильова еволюція традиційного розпису в авторській інтерпретації Олександра Опарія [Текст] / В. Завершинський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва. — 2017. — № 6. — С. 30–36.
4. Лобанов Ю. К удичшенню качества украинского фарфора [Текст] / Ю. Лобанов // Стекло и керамика. — 1977. — № 12. — С. 33–34
5. Марченко Т., Мироненко Н. Технологические приемы декорирования изделий будянского фаянса. // Збірка наукових статей з пам'яткоохоронної роботи. — Харків: Курсор, 2010. — 328 с.
6. Ревенок Н. Художньо-стильові особливості українського радянського фарфору // Українське мистецтвознавство: Матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. — К., 2008. — Вип. 8.
7. Чегусова З. Особливості художньої трансформації та інтерпретації національних традицій образотворення у професійній кераміці України періоду 1990–2010-х років // Студії мистецтвознавчі. — 2014. — № 4
8. Школьна О. Український художній фарфор від супрематизму до постпостмодернізму (1920–90-ті роки): Сучасний погляд» [Народознавчі зошити. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 2009. — Зошит 5-6. — Вересень-грудень. — С.806-810.

., 3 , . “ ”
: . , . .

ВИКОРИСТАННЯ ТРАДИЦІЙ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА В ІНТЕР'ЄРАХ ПІДПРИЄМСТВ ГРОМАДСЬКОГО ХАРЧУВАННЯ

Декоративно-ужиткове мистецтво бере свій початок ще з давніх часів. Його історія пов'язана з ремеслом, розвитком промисловості, з діяльністю народних майстрів та професійних художників. Це твори, які мають, перш за все, практичне значення в нашому побуті, та які додають художніх рис в оформленні різних предметів та простору. Окреме місце посідає декоративно-ужиткове мистецтво в розробці архітектурних елементів. Отже, декоративно-ужиткове мистецтво – це складова оточуючого середовища людини, яке збагачує її естетично.

Декоративно-ужиткове мистецтво – різноманітне, багатогранне та складне художнє явище. На сьогоднішній день поміж усіх проявів декоративно-ужиткового мистецтва найбільшої популярності набувають ті, які використовуються в оформленні інтер'єрів закладів громадського харчування, а саме у ресторанах, кафе, барах та їдальнях. Створення дизайну інтер'єру у закладах громадського харчування є досить важким завданням, адже в приміщеннях даного призначення одне з найважливіших місць посідають комфорт та затишок. А одним із засобів створення стилістичного напрямлення та концепції того чи іншого інтер'єру можуть виступати саме твори декоративно-ужиткового мистецтва. Їх наявність здатна створити таку атмосферу, завдяки якій людина відчує позитивний вплив та естетичну насолоду.

Розрізняють основні і додаткові предмети декоративно-ужиткового мистецтва. До основних відносяться меблі, світильники, декоративні тканини тощо. До додаткових – предмети, що підкреслюють приналежність інтер'єру до стилю: національний колорит, емоційний настрій та інше. Завдяки різноманітним поєднанням в інтер'єрах закладів громадського харчування таких об'єктів як: художня кераміка, розписи, різьблення, вітражі тощо, у дизай-

нера з'являється можливість створити єдиний образ, який підпорядковується поєднанню головних засобів стилістично-архітектурної виразності в інтер'єрі. До таких засобів належать меблі, освітлення та обробчі матеріали. Також у кожній народності є своя традиційна кольорова гама.

Таким чином, можна зробити висновок, що твори декоративно-ужиткового мистецтва відповідають кільком вимогам: перш за все вони несуть в собі інформативну складову, розраховані на художній ефект та збагачують інтер'єри як побутового, так і громадського призначення. Важливе місце декоративно-ужиткове мистецтво посідає в таких країнах як: Японія, Мексика, Африка тощо. Це не лише культурна спадщина кожного окремого народу, а й досить сучасний прийом дизайну. Саме декоративно-ужиткове мистецтво сприяє збільшенню виразності інтер'єру, створює необхідну для людини атмосферу, яка буде позитивно на неї впливати. Декоративно-ужиткове мистецтво показує нам, що штучно створене середовище може стати естетичним місцем, яке окрім цього є і функціональним. На прикладі закладів громадського харчування ми можемо побачити, як твори декоративно-ужиткового мистецтва можуть створити там єдине образне рішення, яке організує весь внутрішній простір та підкреслить головну ідею даного закладу.

1. Huosan. Декоративно-ужиткове мистецтво в інтер'єрі [Електронний ресурс] / Huosan. – 2010. – Режим доступу до ресурсу: <http://zen-designer.ru/articles/105-dekorativno-prikladnoe-iskusstvo-v-interere>.
2. Мельниченко Г. Роль декоративно-прикладного мистецтва у формуванні дизайну інтер'єрів закладів громадського харчування / Г. Мельниченко, В. Чернявський // Проблеми розвитку міського середовища. – 2010. – Вип. 4. – С. 73-79.

РОЛЬ ШРИФТА В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

В повседневной жизни шрифт сопровождает нас везде: на упаковках продуктов, вывесках на улицах, объявлениях в метро, экранах телевизоров и смартфонов. Нас окружает такое количество надписей, что порой мы перестаем их воспринимать. Поскольку информацию человек, в первую очередь, усваивает из прочитанного, то шрифт является наиболее важным и интересным инструментом в графическом дизайне.

В дизайне шрифт — это основа коммуникации, это способ общения с окружающими. Важно знать как грамотно использовать те или иные шрифты, для того чтобы лучше донести информацию людям и, тем самым, добиться большей эффективности. Сегодня среди нескольких тысяч шрифтов можно легко потеряться даже начинающему дизайнеру. Отличия во многих шрифтах почти незаметны глазу. Но основная сложность не в том, чтобы выбрать из этого изобилия особенный шрифт, а в главном компоненте успеха — правильном применении [1].

Каждый день мир наполняется огромным количеством продуктов современной полиграфии. Шрифт считается одним из важнейших средств художественного оформления любой полиграфической продукции. Как и все

печатные издания различаются в зависимости от области применения, так и шрифты существуют предназначенные для книг, газет, афиш и плакатов, а также специальные, используемые для документов (бухгалтерских, банковских и др.). Следовательно, профессиональная деятельность дизайнера по применению шрифта носит разнообразный характер, начиная от поиска шрифта и заканчивая шрифтовыми композициями в графическом дизайне.

Одним из основных видов деятельности в графическом дизайне является разработка шрифтового плаката. Многие графические дизайнеры делают уклон именно на эстетическую сторону с помощью типографики в контексте его содержания. Современный выразительный плакат сейчас чаще встретишь на международных выставках, чем на улицах города. Именно такой шрифтовой плакат — большая редкость, воспринимаемая отдельной целевой аудиторией.

Шрифт — своеобразный носитель культурного наследия, средство эстетического и художественного представления информации, а в полиграфии — одно из важнейших средств оформления печатной продукции. Известно, что восприятие информации у слушателей активизируется за счёт правильной интонации. Шрифт — та же интонация, это наглядный язык, соединяющий автора и читателя [2:103].

Выводы. Шрифт в дизайне с точки зрения его пластических и композиционных возможностей является искусством, стремительно и неограниченно расширяющим сферу своей реализации. В свою очередь, деятельность дизайнера в этом поле требует определённых границ, хотя абсолютных правил по выбору и сочетанию различных видов шрифтов не существует. Хотелось бы отметить, что формообразование шрифта происходило всегда в рамках того, как алфавит складывался исторически и какие еще задачи он решал. Сейчас всё новое, что создают дизайнеры, — это хорошо забытое старое, поэтому незаслуженно забытые шрифтовые традиции необходимо возрождать. Чем больше людей будут заинтересованы типографикой, тем лучше для нас самих, нашей культуры и дизайна в целом.

1. Кацпрхеак Е.И. История письменности и книги, — М.: Искусство, 1955.
2. Шпикерман Э. О шрифте; пер. с англ. Л. Лаврухиной; (науч. ред. Е. Григорьев, А. Блюхер.) — М.: Манн, Иванов и Фербер 2017. — 103 с.

ДИЗАЙН-СТУДІЯ АРТЕМІЯ ЛЕБЕДЄВА

Будь-який дизайнер і будь-яка дизайнерська студія обов'язково мають думку про Студію Артемія Лебедєва. Думка це, як правило, негативна. Артемія лають за зайвий пафос і провокативність, кажуть, що вартість послуг в його Студії невиправдано висока, а роботи називають відверто слабкими. Критика ця на адресу Артемія та його Студії звучить дуже часто. І багато в чому негатив на адресу Студії провокує сам Артемія своїми заявами. Наприклад, знаменитий вислів про «велику одиницю» дизайн-студій Росії спричинило неабияку образу з боку студій, які цією статистикою не були враховані.

Але я вважаю, що історія, статус і досягнення Студії Артемія Лебедева, незважаючи на всю критику на її адресу, гідні того, щоб на них глянути. І можливо, деякі прості, зрозумілі і повторювані роботи Студії Лебедева дійсно не такі гарні, але заперечувати те, що багатьом іншим студіям дизайну хотілося б мати такий самий успіх, яким користуються Лебедев і його команда, та отримувати такі ж гонорари за свої проекти — було б просто нерозумно.

У 1995 році Лебедев заснував студію WebDesign (у 1998 році перейменовану в «Студію Артемія Лебедева»), яка є однією з перших і найбільших студій веб-дизайну в Рунеті. З 2001 року Студія Артемія Лебедева стала також займатися промисловим дизайном [3].

На сьогоднішній день у компанії працюють більше 200 чоловік. Основні напрямки роботи Студії — промисловий, графічний, ландшафтний дизайн, створення сайтів, проектування інтерфейсів і систем навігації. У компанії три представництва — в Москві, Києві і Нью-Йорку. Вартість розробки сайту в Студії Лебедева — одна з найвищих у СНД. З 1995 року на їх сайті побувало понад 150 мільйонів відвідувачів. Серед клієнтів Студії — Microsoft, Nissan, Дельга-Банк, Газпром, письменник Борис Акунін [2].

За 15 років життя в Студії багато що змінилося. Якщо раніше, щоб пояснити, чому з ними варто мати справу, хлопці вдавалися до написання досить довгих ґрунтовних статей, то тепер стало досить трьох коротких слів в титулі — «Довго. Дорого. ***** (дуже добре)» [3]. Таке формулювання, тим не менш, не відлякує клієнтів. Лебедеву довіряють розробку своїх сайтів крупних промислових компаній, такі гіганти, як Газпром, торгові марки, ресторани, кінотеатри, і навіть представників Великого Театру в Москві таке формулювання не відлякало [1].

Більшості студій хотілося б про себе сказати те ж саме, ось тільки вони не можуть. А Студія Артемія Лебедева може. Так, на офіційному сайті студії в розділі «Про нас», написано наступне: «

» [3].

Висновки. Студія Артемія Лебедева — це яскрава й цікава команда. І нерозумно сперечатися з тим, що це — найвідоміша дизайнерська студія на пострадянському просторі. Мені імponує їх світогляд, і я поважаю їх за те, що не соромлячись у виразах, вони при цьому залишаються професіоналами. Ця команда — хороший приклад того, що вийде, якщо з'єднати разом творчу свободу і професійний підхід.

1. Ашманов І. С. Життя всередині міхура. М.: Манн, Іванов і Фербер, 2008. 208 с.
2. Блог Артемія Лебедева. Електронний ресурс. Режим доступу: www.tema.livejournal.com
3. Офіційний сайт студії Артемія Лебедева. Електронний ресурс. Режим доступу: www.artlebedev.ru

«СВІТ МИСТЕЦТВА» В ПЕРСПЕКТИВІ РОСІЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ

У масовій свідомості є стійке уявлення, що мистецьке ХХ століття в російській культурі починається у 1910-і роки з авангарду, який виводить російське мистецтво в європейський контекст. І зовсім рідко згадують про тих, хто цей урочистий вихід на світовий простір підготував. Естетика моменту була сформована навколо художників, які входили в об'єднання «Світ мистецтва».

Всього декілька людей склали ядро об'єднання «Світ мистецтва», яке в 1898 році стало видавати однойменний журнал. Це були художники О. Бенуа, К. Сомов, Л. Бакст, Є. Лансере, М. Добужинський, А. Остроумова-Лебедєва, а також антрепренер, імпресаріо, мотор всіх «світмистецьких» ініціатив – С. Дягілев. Для новоствореного товариства, набагато більше ніж життя, важило мистецтво минулого, яке здатне було породжувати інше мистецтво – сучасне. «Світмитці» хотіли потрапити від життя в якісь абстрактні світи, в минуле: «ретроспективні мріяння», «галантні святкування», «царські полювання» – ніяких великих ідей, а просто гостре переживання атмосфери минулого часу. Мріяли цей непривабливий, рутинний сучасний світ зробити іншим для ока, врятувати красою: змінити інтер'єри, книги, будівлі, одяг [3]. Щоб не тільки мистецтво, але і повсякденний побут став іншим. Виходила парадоксальна комбінація ескапізму з реформаторством і дизайном.

Треба відмітити, що в творчому об'єднанні «Світ мистецтва» реалізувався зовсім новий для Росії тип художників. По-перше, вони дилетанти. Хтось не довчився в Академії мистецтв, хтось трохи походив слухачем у паризьких приватних студіях. По-друге, всі вони інтелектуали – вони обізнані люди: знають мови, космополіти за прагненням, меломани і влаштовують вечори сучасної музики при журналі «Світ мистецтва». По-третє, вони всі буржуа. Традиційно буржуазний спосіб життя протиставлявся образу художника – романтичному образу, а «світмитці» на ньому наполягали.

В цій манері поведінки є один дуже важливий відтінок. Вся друга половина ХІХ століття в російському мистецтві, умовно передвижницька, ґрунтується на пафосі боргу. Художник завжди виявляється зобов'язаний: народу, суспільству, культурі – комусь і чомусь. «Світмитці» – це перші люди в російському мистецтві, які стверджують, що художник нікому і нічого не винен. Лейтмотив їх життя, їх творчості – це ода капризу і примхам, вільному артистичному жесту. Звідси вже зовсім недалеко до вільного жесту в авангарді, але початок – тут.

Для розуміння процесів, що відбувалися у мистецтві тієї пори, необхідно враховувати особливості першої російської революції (січень 1905 – червень 1907 року), що створювала певний психологічний настрій у сучасників.

Поступово утворилися два протилежні напрямки: одне – руйнівне для всіх старих канонів, бунтарське, друге – стійке звернення до класики. На позиціях

відродження традицій художньої спадщини саме і стояли художники та критики об'єднання «Світ мистецтва». З 1910-го року пропаганда класичної спадщини набуває особливого розмаху і позначається у різноманітні форм: видається журнал «Старые годы», присвячений мистецтву VIII ст. У журналі «Аполлон» однією з центральних стає проблема традицій та новаторства. Виходить низка статей О. Бенуа, С. Маковського, Вс. Дмитрієва, Н. Радлова про необхідність нового напрямку мистецтва, нерідко називають його неоакадемізмом та неокласицизмом, з великою місією просвітництва.

На фоні теоретичного обґрунтування неокласицизму починається так звана епоха маніфестних війн [2], коли прийнято розмежовуватися, воювати за свій погляд на світ і творчу оригінальність. У цих умовах ідея загального об'єднання в ім'я естетичного ідеалу стає дуже вразливою.

Термін «авангард» для нас абсолютно звичний, але в 1910-і роки він ще не набув такої популярності та ваги. Тоді частіше вживалися слова, які підкреслювали або опозиційність мистецтва – «ліві художники», або новизну мистецтва, його тимчасової вектор – «будущнікі», «будетляне», «футуристи».

Авангард заявляє про себе приблизно в 1910-і. Стають відомими його головні імена: від експресивної абстракції В. Кандинського до супрематизму К. Малевича та тих хто зовсім не відступав від зображення предметного світу М. Ларіонова, Н. Гончарової, П. Філонова (засновника, теоретика, практика аналітичного мистецтва).

Авангард – це різноманітність мов і концепцій: індивідуальних і колективних [1]. Чиясь індивідуальна стилістика дуже часто стає груповою, у потужних творців є адепти, учні. Це абсолютно новий тип поведінки – зухвалий, навмисне грубий. Свого роду поетика хамства. Звичайно, в першу чергу прийнято епатувати буржуа, чий смак, чие ставлення до мистецтва і взагалі життєві принципи заслуговують лише зневаги.

Ніколи раніше історія мистецтва не відбувалася з такою швидкістю. Течії в ній якось плавно змінювали одна одну, і якщо навіть не плавно, то зі зрозумілою траєкторією, а тепер вона помчала галопом. Щось тільки що здавалося новим, – різко оголошується відсталим: адже для буття авангарду потрібен ар'єргард. Рух відбувається в режимі постійних відкриттів, і тому важливо заявити свою першість – «це моє, це я придумав», – щоб інновацію не присвоїли конкуренти. Заявити маніфестним чином.

Авангард – час маніфестів і декларацій. Художники пишуть їх, намагаючись пояснити своє мистецтво і обґрунтувати своє верховенство і в кінцевому рахунку свою владу. При цьому рідкісний художник вмів писати ясно. І якщо тексти маніфестів загадкові, як заклинання, то сенс їх багато в чому залежить від інтерпретації тих, хто їх читає [2].

Це також пов'язується із загальним світовими процесами: адже саме життя втрачає визначеність, стійкість, розумність. Перша світова війна, підтверджуючи це нове знання про людину, остаточно знецінила ключові поняття традиційного гуманізму. У 1915 році Альберт Ейнштейн публікує свою загальну теорію відносності, з якої починається ера тотального релятивізму; тепер ніщо вже не є остаточно достовірним і безумовно істинним. І художник вже навіть не говорить «я так бачу» – він знаходить право сказати «я так хочу».

В першій десятиліття XX століття закінчився величезний історичний період в мистецтві, що включає в себе і той, що починався Ренесансом. І «світмитці» і авангардисти були свідками великої кризи художньої системи. І ця криза може тривати не одне століття, супроводжуючись ремінісценціями. «Чорний квадрат» Малевича підсумував глобальну деформацію і злам, відображені раніше в кубізмі. І почалося: дадаїзм, сюрреалізм, «давайте речі світу зіштовхнемо в абсурдному поєднанні» [2]. Починаючи з XVIII століття почався глобальний процес, який можна називати «Загибель богів» – недарма є така опера у Ріхарда Вагнера. Тому що цей фактор – міфологічний – перестав бути головним змістом і впливати на пластичні мистецтва. Ми бачимо, як руйнується принцип естетики, духу і принцип ідеалу, тобто мистецтва, як високого прикладу, до якого треба прагнути, усвідомлюючи всю свою людську недосконалість. Але в новому часі, а значить, і в мистецтві дух стає нікому не потрібен. Оскільки мистецтво, бажаємо ми цього чи ні, це завжди діалог зі світом.

1. Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства [текст] / Е.А.Бобринская. – М, 2006.– 324 с.
2. Крусанов А. Русский авангард 3т. [текст] / А.В. Крусанов. – М, 2003. – Т.1: Боевое десятилетие, Книга 1. – 320 с.
3. Сарабьянов Д.В. Стилль Модерн. Истоки. История. Проблемы [текст] / Д.В. Сарабьянов. – М: Искусство, 1989.–294 с.

... , 3 , . « »

...

ПРОЯВИ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНОМУ ЯПОНСЬКОМУ ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРІВ

Японія – одна з небагатьох держав, яка може похизуватися феноменальною силою вікових традицій у сучасному світі змішаних культур. Це легко пояснити: лише у другій половині 19-го століття «країна, де сходить сонце» відкрилася зовнішньому світові. Її національний колорит пронизує усі сфери життя людини, і дизайн не є виключенням.

В естетиці Японії існують чотири категорії, три з яких вийшли з синтоїзму – сабі, вабі, сібуй, а остання – юген, базується на буддистському вченні. Вони є фундаментом філософії прекрасного в Японії, що лягли в основу правил мистецтва.

«Вабі» – відсутність вичурного, яскравого, нарочитого, тобто, у розумінні японців, вульгарного; краса звичайного, природи, мудра стриманість; практична, утилітарна краса. Будь-який елемент побуту може бути предметом мистецтва.

Поняття «сабі» ґрунтується на ствердженні, що прекрасне – це те, що є неповторним, унікальним, перш за все, для самої людини. Цінність залежить не від дороговизни, а від значення, яке йому надає власник, спогадів та переживань. Японці вбачають особливу цінність у слідах часу – непідробна ржавчина, архаїчна недосконалість. Принцип сабі став причиною ніжного ставлення до будь-яких елементів внутрішнього убранства. На відміну від європейців, японці розміщують лише один витвір мистецтва у кожній з

кімнат будинку. На їх думку, повісити на стіні 2 картини – те саме, що слухати одночасно 2 мелодії.

«Сібуй» – остаточний вирок у оцінці краси; первозданна недосконалість в поєднанні з природною стриманістю; краса, притаманна меті предмета, а також матеріалу, з якого його було створено. При мінімальній обробці матеріалу-максимальна практичність виробу. Поєднання цих складових вважається ідеалом. Оскільки функціональність є невід’ємною частиною поняття про красу, японський інтер’єр- мінімалістичний, адже в ньому знаходиться тільки те, чим регулярно користуються. Одна кімната може слугувати робочим кабінетом та спальнею, варто лише прибрати стіл та розстелити футон.

Поняття «юген» втілює майстерність натяку або підтексту, красу недосказанності. Це вчення відобразилося й на способі освітлення приміщення: у кімнатах панувала напівтемрява. Вважалося, що пільма приховує народження світла. Японці змогли побачити красу в недовговічності. Поетизація мінливості була привнесена буддистською сектою Дзен. У вченні стверджується, що смисл настільки глибокий, що його не можна висловити; осягнути його можливо, проте не розумом, а інтуїцією; не через вивчення священних текстів, а через раптове осяяння. До цього найчастіше приводить споглядання природи, вміння завжди знаходити порозуміння з навколишнім середовищем, бачити значущість дрібниць життя. Через вічну мінливість світу, неможлива ідея завершеності, а тому уникати її слід і в мистецтві. Не можна досягти повної досконалості інакше, як на мить, яка тут же тоне в потоці змін. Удосконалення – прекрасніше, ніж досконалість; завершення повніше уособлює життя, завершеність. Тому найбільш здатний розповісти про красу той твір, в якому не все сказано. Краще натякати, ніж декларувати. «Юген» – краса, що прихована у речі, тому не кожний може її побачити. Вважаючи завершеність несумісною з вічним рухом життя, японське мистецтво на тій же підставі заперечує і симетрію. Ми настільки звикли ділити простір на рівні частини, що, ставлячи на полицю вазу, абсолютно інстинктивно поміщасмо її посередині. Японці настільки ж машинально зрушить її в сторону, бо бачить красу в асиметричному розташуванні декоративних елементів, в порушенні рівноваги, яку уособлює для нього світ живий і рухливий. Симетрія навмисне уникається також тому, що вона втілює собою повторення. Асиметричне використання простору виключає парність. А будь-яке дублювання декоративних елементів японська естетика вважає табу.

Особливості класичного інтер’єру Японії корелювали з природно-кліматичними умовами. Традиційні будинки, – «мінки», зводилися легкими, з великою кількістю розсувних дверей- «сьодзі» (внутрішні) та «амадо»(зовнішні), які знімалися літом задля провітрювання приміщення. Після зняття амадо простір сада та будівлі ставав одним цілим. У цьому проявляється один з атрибутів японського мистецтва – синтетизм, у якому знищується межа між зовнішнім та внутрішнім, національним та інтернаціональним, старим та новим, часто присутня перехідна зона, яка необхідна для злиття з природою. Сприйняття світу як єдиного цілого притаманно східній культурі. Історично зумовленим є вибір виключно натуральних матеріалів, гра з текстурами та фактурами. Глянцевій поверхні перевага надається рідко. Блискуча площа «сьодзі» створюється часом через «шліфовку» долонями.

Кольорова гама, зазвичай, – нюансна, проте часто зустрічаються контрасти, подібні існуючим в природі. Не можливо не згадати про мистецтво ікебана, бонсай, орігамі та ін., які вдало поєднують духовну та декоративну функції.

Японія змогла зберегти свої традиції у мистецтві та поєднати їх з найсучаснішими технологіями, досягнувши неповторної колоритної гармонії та витонченності, що її не можливо не впізнати.

.., 3 , . « »
:

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ НА МУЗИКАЛЬНІСТЬ НАЦІЇ

Ми, українці, звикли вважати себе чи не наймузичнішою нацією. Правдивість цього твердження ми продовжуємо доводити знову і знову, невпинно штурмуючи музичний олімп. Наші музиканти відомі в усьому світі, і хоча ми беремо участь у Євробаченні лише з 2003 року, нам не одноразово вдалося здобувати призові місця, серед яких 2 перших.

Вчені довели існування взаємозв'язку між мелодійністю мови та музикальними здібностями людей. Чи не означає це, що деякі народи мають значну перевагу у цій галузі? Про красу і приємність звучання української мови існує більш ніж достатньо усних і писемних свідчень, як загальновідомих діячів, так і звичайних іноземців. На конкурсі краси мов у 1934р. у Парижі українська мова зайняла третє місце після французької та перської. Розповсюдження набула думка, що наша мова за милозвучністю йде після італійської. То що ж таке милозвучність? Вона визначається як добре, приємне, з погляду фонетичних і лексико- стилістичних норм певної мови художнього твору, звучання окремих мовних елементів- звукосполучень, слів і словосполучень , а також як звукові засоби підсилення виразності мови художнього твору внаслідок досягнення гармонійного добору звуків у тексті. Цій меті слугують повтори різних видів, алітерації, ритмічність мови, а також уникнення важких для вимови чи неприємних для слуху сполучень звуків у фразі. Тобто, милозвучність- це не лише позитивне чи негативне сприйняття звуків на слух, а ще й стилістичний прийом. Можна допустити, що одним із атрибутів милозвучності мови є гучність, яка має різноманітні виявлення: виразна вимова голосних і приголосних у сильних і слабких позиціях, порівняно невелика кількість збігів кількох приголосних, наспівна мелодика тощо.

Сонорністю наділені як голосні, так і приголосні, а музикальністю мови визначається кількістю голосних порівняно з приголосними в мовному потоці. За даними В. Г. Ветвицького, на кожні 100 звуків в італійській мові 48 голосних і 52 приголосних. У системі української мови голосні становлять 15,8%, приголосні- 84,2%. У мовленні голосних- 45-46%. Тобто вокальність української мови не надто відрізняється від італійської. Посилують мелодичність мовлення розвинені в українській мові паралельні лексичні й граматичні форми типу: у- в, і- й, з- із- зі, хоч- хоча, лиш- лише, більш- більше та інші. Такі форми дозволяють чергувати голосні і приголосні в мовному потоці, що, в свою чергу, дає можливість уникнути зайвого збігу як приголосних, так і голосних. Відкритий характер українських голосних та тяжіння до відкритого

складу також має великий вплив на вокальність. Окрім того, в українській мові попередній голосний уподібнюється до наступного голосного. Ця гармонійна асиміляція властива, передусім, ненаголошеним голосним е, и, о. Українське мовлення характеризується широким мелодичним діапазоном та перепадами висоти тону. За свідченням музикознавців, саме в мовній мелодиці, що накладається на специфічну вимову звуків, закладено основу національного співу, у якому й варто шукати «секрет» музикальності мови.

На жаль, всесвітня «роботизація» мов не оминула й українську. Навіть в літературному мовленні вона дещо втратила свою вокальність: кількість голосних у ній знижується до 42%, а кількість приголосних, відповідно, зростає – 58%. Проте й сучасна українська музика стає лаконічнішою, простішою і не втрачає свою популярність серед світової спільноти, відповідаючи основним новітнім тенденціям.

... 4 , . « »

ПІТЕР БЕРЕНС ТА ЙОГО РОЛЬ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Пітер Беренс є однією з головніших фігур у графічному дизайні. Він перший, хто розробив елементи корпоративної ідентичності компанії та показав у своїй роботі над фірмовим стилем AEG, яким повинен бути графічний дизайн — простим та функціональним. Беренс зруйнував перешкоду соціальних стереотипів. Він домігся того, щоб покупцям подобалась продукція AEG і вони купували її.

Сам Беренс про виховання масового смаку говорив у доповіді «Мистецтво і промисловість», прочитаній перед промисловцями в 1909 році, наступне: «Необхідно підкреслити з самого початку, що всі речі без винятку: дугові лампи, вентилятори й т.і. не є виробами т. зв. «прикладного» мистецтва. Це чисто утилітарні предмети, менше призначені для прикраси, ніж для практичних цілей. <...> Через масове виробництво речей споживання, які відповідають досконалим естетичним вимогам, з часом цілком можливо прищепити смак населенню» [3].

У 1907 році Пітер Беренс офіційно став консультантом з дизайну компанії AEG. У своєму обліковому записі, одразу після призначення на посаду, Беренс пояснив свою мету: випускати продукцію, що відповідає машинному та машинобудівному виробництву, і для нього це може бути досягнуто шляхом «зосередження на точному виконанні методики механічного виробництва» [2:9].

Зовнішня форма речей у П. Беренса побудована в основному на повтореннях декількох геометричних елементів — шестигранників, кругів, овалів. Джерелами формоутворення цих речей були інженерні, утилітарні форми, гармонізовані та приведені до певного ритму та пропорцій. Жодних традиційних форм та орнаментаций. Геометризація форм, їх крайня якість відбивають технічну точність виробничого процесу, і соціокультурне позначення речей. Беренс уперше створив корпоративний стиль гігантської компанії та розробив дизайнерську графічну мову для цієї компанії. Дизайнер розробив унікальний шрифт для AEG і використовував цей шрифт пед час створення

фірмового стилю компанії. Цей шрифт отримав назву Behrens Antiqua. Аналізуючи форми, на які опирався Пітер Беренс у своїх роботах для AEG, можна побачити запозичення їх з давньогрецької культури. Він створював чисті функціональні форми, позбавлені декору. Такі форми легко сприймати оку споживача. Це було новим етапом у розвитку дизайну — повна відмова від декоративності предмету.

Висновки. Петер Беренс був першим, хто розробив «фірмовий стиль» як дизайнерське явище, як певну цілісність, що об'єднує зовнішній вигляд підприємства, дизайн продукції, що ним випускається, й зовнішню рекламу в єдину естетичну концепцію і застосував цю систему як ключове зерно рекламної компанії фірми. Якщо оцінити проекти Беренса з точки зору їх узгодженості, то можна побачити, що існує чітка спорідненість між усіма ними. В якості першого кроку він розробив шрифт Behrens Antiqua, що допоміг дизайну «говорити однією мовою». Він створив логотипи для компанії, один з яких все ще використовується й сьогодні. У своїх графічних роботах дизайнер використовував чітку й абстрактну графічну мову. Усі його дизайнерські продукти — це продукти індустріалізації, які мають чітку стилізовану форму. Створені майстром будівлі тієї ж гігантської фірми AEG мали таку ж форму, побудовану на основі геометрії.

1. Boztepe U. AEG and Peter Behrens: Symbolism in the First Corporate Identity Design: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня магістр: спец. «Архитектура» / U. Boztepe. – Izmir, 2012.
2. Tilmann B. Industriekultur: Peter Behrens and the AEG / B. Tilmann. – K.: Hardcover, 1985. – 534 с.
3. Виноградова Т. Фирменный стиль Питера Беренса / Т. Виноградова, 2006. URL:<https://sazikov.livejournal.com/34666.html>

..,3 , .« »
: . . .

СУРЖИК – ПРОБЛЕМА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Українська мова часто знаходилася на межі існування. Історія демонструє багато фактів лінгвоциту нашої мови: заборона україномовного перекладу, закриття шкіл, знищення літературних і культурних пам'яток, введення цензури. Прикладами таких дій є Валуєвський циркуляр, Емський указ Олександра II та велика кількість інших законів.

Табу, що були тяжким тягарем для української мови майже до кінця XX ст., можуть виявлятися ще й сьогодні. Навіть зараз, незважаючи на статус державної, вона продовжує зазнавати впливу колишньої нищівної політики. Так, сьогодні навіть корінні українці не завжди впевнено володіють українською мовою. Виникають проблеми з орфоепією, тобто правильною вимовою слів, трапляється багато лексичних помилок, пов'язаних із незнанням значень слів і помилковим їх уживанням.

Навіть там, де українська мова активно виконує свої функції, подекуди зустрічаються суржик, що збіднює лексику загалом і свідчить про обмеженість мовця.

Тривожним видається те, що певна категорія українців, недостатньо або взагалі не володіючи українською літературною мовою, уживають російськомовні слова, вважаючи це правомірним і доцільним. Хоча тепер, за умов російсько-української війни, це видається аморальним, тому що навряд чи слід нині пропагувати мову країни-агресора.

Сьогодні наявна велика кількість слів, що увійшли в нашу мову непроханими гостями. Ми настільки звиклися з ними, що часто й не звертаємо уваги, як вони непомітно зриваються з уст. Правду кажучи, людина, яка стежить за культурою і чистотою свого мовлення, уживає суржику менше, проте більшість, на жаль, не замислюється над своїм мовленням, не прислухається до себе.

Можна сказати, що мова в багатьох випадках потребує «лікування». На нашу думку, це найголовніше завдання молодого покоління, яке знає рідну мову значно краще завдяки заняттям у школах та університетах, а також поступовим змінам національних пріоритетів.

Отже, мовне питання для українців на сьогодні є надзвичайно актуальним. Українська мова, що є однією з головних ознак нашої ідентифікації як етносу потребує підтримки сучасного суспільства. Приємно розуміти, що, попри все сказане, багато людей сьогодні розмовляють українською мовою, володіють нею на високому рівні. І саме з них треба брати приклад. Ми переконані, що в нас є всі можливості вивчати мову. Для цього зовсім не обов'язково сидіти за підручниками, можна просто читати улюблені книги, спілкуватися з друзями або дивитися фільми. Не варто, почувши суржик, вважати, що це нормально, варто викорінювати його з мови, починаючи із себе. І головне – пам'ятати, що мова, як інструмент, неперевершено виконуватиме свою функцію тільки в руках справжнього майстра.

1. <https://prezi.com/hsceaif2-szp/presentation/>
2. <http://www.bestreferat.ru/referat-64639.html>

МУЗЕЙНА ПЕДАГОГІКА

Завдання музеїв полягає у підвищенні рівня знань, моральної і духовної вихованості суспільства. Їхня відсутність, незатребуваність, невикористовуваність у певному соціокультурному середовищі збіднюють його виховний, пізнавальний, творчий потенціал.

Для якісних змін в українській освіті і культурі пріоритетним підходом державної культурної, науково-освітньої політики має стати ефективне використання музейної справи для суспільного блага. В освіті необхідне активне впровадження музейної педагогіки для удосконалення навчально-виховного процесу.

Музейна педагогіка – галузь, що здійснює передачу культурного досвіду на основі міждисциплінарного та поліхудожнього підходу через педагогічний процес в умовах музейного середовища [1]. Тобто це галузь, що здійснює культурно-освітню діяльність, обслуговує навчальні заклади через контакт з учнями, студентами, педагогами.

Музейна експозиція створює чудові умови для впорядкування знань, повторення, унаочнення абстрактного матеріалу, самонавчання. Вона дає широкий простір для впровадження в музеях екскурсій, занять та лекцій, що мають інтерактивний характер, реалізують навчальну та пізнавальні цілі музейної діяльності, а головне – слугують засобом спілкування представників різних соціокультурних груп сучасного суспільства[3].

Сучасна музейна педагогіка спрямована на долучення до музею і його культури широких верств населення, активізацію творчих здібностей особистості. Вона ґрунтується на потребах та зацікавленнях людини, а також на її здібностях та талантах. Людина за власним бажання обирає той чи інший музей, вільно визначає обсяг та зміст інформації для ознайомлення, обирає форми та час спілкування з музейними цінностями. Завдання музейної педагогіки полягає в тому, щоб максимально і успішно задовольнити та, можливо, розвинути й збагатити ці інтереси.

Музейна педагогіка обґрунтовує необхідність упровадження в освітній процес у музейному просторі індивідуально-орієнтованих методик, які спрямовані на активізацію здібностей особистості, що забезпечують багатоступінчастість і безперервність музейної освіти, формування музейної потреби та музейної культури. [4].

З цією метою розробляються спеціальні музейно-освітні програми, які дозволяють максимально ефективно задіяти фонди музейно-освітнього комплексу, впровадити новітні технології активного й інтерактивного, «діалогового» навчання як дитячої та юнацької аудиторії, так і дорослих відвідувачів музею .

Найбільш ефективними формами педагогічної роботи на експозиції є екскурсія, екскурсійні цикли й цикли занять, що проводяться у вигляді уроку-екскурсії, екскурсії-подорожі, екскурсії-гри. Методика проведення традиційної екскурсії суттєво збагачується за рахунок введення елементів дискусії, діалогу, міркувань і пояснень. Для емоційного сприйняття важливо використовувати особливі образно-емоційні прийоми: занурення в минуле, театралізацію, драматургію, персоніфікацію. При організації екскурсії подібним чином екскурсант одержує можливість виступати не в ролі пасивного споглядальника й споживача інформації, не як об'єкт виховного впливу, а як рівноправний співрозмовник, активний учасник діалогу, у ході якого відбувається його самонавчання й саморозвиток, включаються механізми творчої, внутрішньої активності [2].

Комунікація у музеї передбачає активний обмін інформацією у процесі спілкування, що означає сприйняття інформації, осмислення, взаємне інформування суб'єктів спілкування, активність суб'єктів у діалоговій взаємодії, налагодження спільної діяльності[3].

Отже, у сучасних умовах змінюється роль музею у соціокультурному просторі, взаємовідносини музейного працівника із аудиторією. На зміну пасивному відображенню культурно-історичної спадщини приходять активний вплив на неї. Сучасна музейна педагогіка, розвиваючись у руслі проблем музейної комунікації, створює теоретичні основи, розробляє конкретні методи інтеграції освітнього й музейного простору, підвищуючи ефективність культурно-освітньої діяльності музею.

1. Ласкій І. Музейна педагогіка: особливості взаємодії школи й музею/ І.Ласкій// Мистецтво та освіта. — 2009. — № 3.
2. Мартем'янова Н. С. До питання про умови особистісно-орієнтованої, розвиваючої освіти у музейному середовищі / Н. С. Мартем'янова // XVIII Сумцовські читання : Музей як соціокультурний інститут в умовах інформаційного суспільства. – Харків : Майдан, 2012
3. Петрович В. Музейна педагогіка і музейна комунікація: форми взаємодії/ В.Петрович// Волинський музейний вісник : Наук. зб. : Вип. 5. : Музейна педагогіка. Теорія і практика. / упр-ня культури Волин. ОДА ; Волин. краєзн. музей ; каф. документознавства і музейн. справи СНУ ім. Лесі Українки ; Упоряд. А. Силюк. – Луцьк, 2013.
4. Руденко С. Б. Про можливості соціокультурного використання музейних пам'яток у сучасних умовах / С. Б. Руденко // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2012. – № 3.

АНТИКВАРІАТ ЯК ОБ'ЄКТ ІНВЕСТУВАННЯ

В даний час антикваріат прийнято розглядати в якості одного з вигідних джерел вкладення коштів, здатного в майбутньому забезпечити його власнику отримання прибутку за рахунок його продажу за вищою ціною. Антикваріат - це старі речі, серед яких найбільшою мірою предметами купівлі-продажу виступають картини, книги, монети і банкноти, предмети домашнього вжитку та ін. В Україні на нормативному рівні закріплено, що до антикваріату відносяться культурні цінності, які були створені більше 50 років назад.

Ринок антикваріату склався стихійно. Він існував практично завжди і є продуктом інтересу людей до старих речей, які несуть колорит і відбиток минулих часів.

Антикварний ринок можна структурувати за рівнями:

- Вищий рівень представляють всесвітньо визнані аукціонні будинки, які проводять торгівлю антикваріатом.
- Наступний рівень складають національні аукціонні будинки і найбільші антикварні салони.
- Нижчим рівнем можна вважати безліч невеликих антикварних магазинів. Через них реалізується основна маса старих речей, які не завжди мають хороше збереження, але за відносно невисокими цінами[3].

В 2012р. світовий ринок антикваріату оцінювався в 27 млрд. дол. США. За даними західних експертів за останні 50 років ціни на мистецтво в середньому росли на 12,6% щорічно[4].

За даними компанії Art Market Research, за останні 30 років найбільш вигідним розміщенням капіталу стали вклади в західноєвропейський живопис і скульптуру - при інвестиціях у вищу цінову категорію дохід може скласти 10-15% річних в дол. США. Раритетні художні та історичні фотографії приносять близько 9,3% річних; старовинні меблі дають дохід в розмірі 8,5% річних. Менше вигоди можна отримати з китайського фарфору (6,7%) і скульптури (3,2%)[1].

Головні проблеми українського антикварного бізнесу - недоліки чинного законодавства, що ускладнюють роботу дилерів, і відсутність яких би то не

було офіційних даних про стан ринку. Проаналізувавши антикваріат, який можна побачити в українських антикварних магазинах, можна побачити, що певну його частину складають дореволюційні речі, як правило, російські, товарів родом із Західної Європи досить мало, і унікальними є нечисленні предмети майже столітньої давнини з країн Азії (Китаю). Потім - антикваріат радянського періоду, різноманітний за якістю і цінністю. Окремою галуззю є нумізMATика. Значна частина наявного в Україні антикваріату пов'язана з Другою світовою війною. Певну частку тут займають вироби походженням з Європи, які були вивезені в якості трофеїв[2].

Правилами встановлено два варіанти продажу антикваріату - через магазини комісійної торгівлі або через аукціон. Антикваріат може бути прийнятий для реалізації (як в магазин, так і на аукціон) тільки після його перевірки в облікових матеріалах втрачених і вкрадених предметів, який ведеться органами внутрішніх справ. Продавець (комісійний магазин або організатор аукціону) також зобов'язаний вести реєстр антикварних цінностей, виставлених на продаж, і надавати музеям, архівам і бібліотекам першочергову можливість ознайомлення і покупки окремих антикварних речей[2].

Незалежно від способу виходу на ринок вклади в давні речі мають ряд загальних особливостей: тривалий термін окупності, високий вхідний поріг і суттєві накладні витрати.

Оптимальний термін інвестицій повинен становити 5-10 років. Приступати до інвестицій слід маючи в розпорядженні хоча б кілька тисяч доларів. Якісний портфель повинен бути представлений не менш ніж десятьма роботами, так що більш оптимальним є вихід на ринок з сумою не менше 100 тис. дол. Втім, занадто дорогі раритети консультанти радять не купувати в силу їх низької ліквідності - попит на такі роботи обмежений, а ціни, можливо, вже досягли своєї межі[1]. Інвестування в антикваріат ускладнюється ще тим, що не існує будь-яких визначних індексів цін на нього і їх вкрай важко скласти. Тому цей ринок (на відміну від багатьох інших ринків інвестиційного характеру) позбавлений індикаторів, що характеризують його стан. Є лише загальні описові оцінки поточного стану і динаміки.

Тому слід пам'ятати, що інвестиції в антикваріат зовсім не гарантують отримання доходу. Інвестор навіть може втратити частину вкладеного в нього капіталу через втрату річчю своєї ринкової вартості. З плином часу можуть змінитися уподобання людей, і на предмет важко буде знайти покупця. У світі антикваріату мода також змінюється. Крім того, можливе збільшення надходження на ринок подібних старовинних речей, що істотно знизить їхню ціну. Також ризиками інвестування в антикваріат є погіршення фізичних характеристик виробів і наявність підробок.

1. Wayne Jordan. The Business of Antiques / Wayne Jordan // Krause Publications - 2012
2. Аукционный дом Гелос. Как продать антиквариат в Украине [электронный ресурс] – режим доступа: <http://www.gelos.kiev.ua/salonkiev.shtml>
3. Буркин А.И. Инвестиции в антиквариат / А. И. Буркин // Финансы и кредит. - 2006. - N 8. - С. . 72-79.
4. Назаров В.Б. Антиквариат как экономическая категория/ В.Б.Назаров // Сервис plus – 2012. — № 1. С 74-78.

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

MOTION DESIGN

Nowadays motion design is getting more and more demanded all over the world. Companies big and small are starting to hire designers specifically with this title. “More often the graphic designer has to deal not with a static picture, but with a dynamic one,” says Georgy Slugin, director of marketing and PR of the British Higher School of Design. For example, in China, long advertising modules appeared in the tunnels of the subway. They show repetitive pictures, and when traveling at high speed, passengers see a commercial outside the window. In Europe, where both the competition and the level of possession of the tools are generally higher, designers compete at the level of ideas and images. Those who correctly understand the client’s work will always find a good job [1].

One of the most popular motion graphics tools is a motion graphics technology that is used for generating multiple animated elements. This type of animation is commonly referred to as procedural animation. A particle system is available as a plug-in, as a stand-alone application, or is included as an integrated part of a motion graphics package. Particles are points in 3-D or 2-D space that can be represented by a wide variety of station and animated objects such as a ball of light, a video clip, or a selection of text, to name a few. Among other things, a particle emitter can be in the form of a single point, a line, a grid, a plane or an object such as a box or sphere, although it can also make use a custom object to serve an emitter, such as a logo, which for example, can be exploded, melted, or transformed into blowing sand.

Trends of the motion design began to change seriously about 5 years ago. Then, at the peak of popularity there was an abundance of decorative elements and patterns in combination with an endless glitter and color overflows. Such a picture stood out against the general background and was rapidly copied by many studios, as the style seemed difficult in execution and exciting in perception.

Now there are a lot of new techniques and ways to use, the animation clearly traces the trend to 2D and 3D graphics, stylized under 2D, but these trends are already slowly but surely on the decline [2].

Therefore, today the studios began actively seek inspiration in other styles and still unexplored techniques. In this case, there will always be “universals”, whose capabilities allow to work in different directions. This trend particularly is succeeded in such foreign studios as Plenty, Mill, Blur, “We Are Royale” and others.

Today we live in a constant information flow, where the number of advertisements that “attack” us from all sides has increased. For example, according to statistics, an average American watches 5 hours of video per day, but in general, interaction with such communication channels as social networks, radio and Smart TV, reaches 12 hours [3].

In this regard, the advertising industry (and video advertising in particular) has undergone significant changes both in the field of creativity and in the field of marketing. Creativity, uniqueness and attractive novelty are enough for everyone to choose the benchmarks for their own taste and experience.

References:

1. Motion Design is the Future of UI. Retrieved from: <https://blog.prototypr.io/motion-design-is-the-future-of-ui-fc83ce55c02f>
2. Video Content Trends in 2017. Retrieved from: <http://marketing.by/novosti-rynka/trendy-videokontenta-v-2017-ot-kreativa-do-tsifr/>
3. Why motion graphics are a must-have item in your UX strategy. Retrieved from: <https://www.brandchemistry.com.au/blog/animation-in-user-experience>

ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ВИХОВАННЯ У ХУДОЖНІЙ ОСВІТІ В УКРАЇНІ

Актуальність даної теми полягає в розгляді проблем культурного виховання учнів у вищих мистецьких навчальних закладах України, які необхідно вирішувати в новому аспекті.

Культура та мистецтво відіграють важливу роль у духовному вихованні соціуму, визначаючи його ціннісні орієнтири, ідеали, соціально-культурні та моральні пріоритети. Основною спрямованістю художнього виховання є підготовка професійних творчих кадрів, формування естетичного, морального, особистісного погляду та культурно-національного аспекту у молоді. Головна функція художньої освіти полягає у вихованні сприйняття в учнів світових культурних цінностей та формуванні кваліфікованих фахівців.

З одного боку, традиційно сьогоденна освіта має на увазі взаємодію між учнем та педагогом, яке спирається на компаративний, науковий, емпіричний метод та інші, консолідацію ідей духовно-морального виховання тощо. Як наслідок, формується мислячий, кваліфікований як глядач, так і учасник творчого процесу.

З іншого боку, існує ряд проблем, які гальмують ідеалістичні втілення у мистецькій сфері. Суспільство недооцінює авторитетність естетичної освіти, як фактора динамічного розвитку духовно-культурного виховання. А полікультурність та різноспрямованість у сфері мистецтва розосереджують молодь та формує позверхове сприйняття.

У статті «Проблеми формування художньої культури особистості в сучасному соціально-культурному просторі» Литвак Р. А. і Дударєва Н.В. йдеться: «Сьогодні найбільш складні аспекти розвитку особистості пов'язані з відсутністю світоглядних основ, з руйнуванням механізму духовної спадкоємності поколінь, зниженням інтересу до вітчизняних культурних традицій» [1, 139 с.]. Основне завдання лягає на плечі педагога, який, компілюючи знання з різних художніх спрямувань, знань і методів, формує відповідний матеріал для сприйнятливості і зацікавленості аудиторії. Скорочення годин призводить до того, що програми урізаються та охоплюють лише верхівки поданого матеріалу, як галузі світового мистецтва, так і національного. Студентам не вистачає часу на поглиблений розгляд того чи іншого питання у мистецькій галузі. Також ми стикаємося з проблемою відсутності глибокого вивчення національного мистецтва. Тим самим не прищеплюємо студентам усвідомлення культурної приналежності та естетичних культурних

цінностей. Автори народного мистецтва часто залишаються невідомими, тому вивчення даної області має бути направлено на розгляд образності, ідейної приналежності та традиційності українського мистецтва.

З розглянутого матеріалу можемо зробити висновок, що зміни в сфері художньої освіти в першу чергу повинні пройти на рівні держави. Робота в освітній сфері не може залежати тільки від учнів або педагогів. Тому кордони, встановлені державою, сковують не тільки педагогічну діяльність, але і урізують знання в учнів, зіштовхуючи все на самоплив та самоосвіту. Ставлення до естетичної освіти в соціумі, незацікавленість держави, а як наслідок відсутність мотивації у молоді – все це веде до деградації культурного виховання в нашій країні.

1. Литвак Р. А., Дударева Р. А. Проблеми формування художньої культури особистості в сучасному соціально-культурному просторі // Вісник Челябінської державної академії культури мистецтв. – 2015, с. 139-144.

- . . . 5 (),

ПРОБЛЕМАТИКА ГАЛЕРЕЙНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Тема проблематики галерейного мистецтва в Україні актуальна тому, що на кожному етапі розвитку мистецтва існує свого роду посередник, що здійснює взаємодію художника з соціумом. Художні галереї провадять свою активну діяльність в культурному просторі України впродовж останніх двадцяти років. Галерея являє з себе центр мистецького життя, який тісно пов'язан з сучасним соціум та сучасним мистецтвом.

У структурі арт-ринку художні галереї та колекціонери відіграють важливу роль. Поява недержавних, приватних галерей і салонів оживило художнє життя суспільства.

Одна з головних проблем галерейного мистецтва проходить на законодавчому рівні в Україні. До сучасного Закону України «Про музеї і музейну справу» так і не було внесено термін «галерея». Галереї та художні салони прирівнюються до комерційних структур, які не мають права платити готівкою. Також не враховується особливостей творчого аспекту таких закладів. Результати роботи багатьох майстрів образотворчого мистецтва прирівнюються до сувенірної продукції. Раніше галереї були плацдармом розвитку мистецтва та грали роль тільки виставкових залів. У сьогоденні галерейне мистецтво тісно пов'язане с комерцією та арт-ринком. Це структура, яка поєднує у своїй діяльності культурно-просвітницьку та комерційну функції.

Активна діяльність галерей почалася в Україні після 1990 років. Однією з перших була у Харкові – приватна мистецька галерея сучасного та декоративного мистецтва «Вернісаж», яку очолила мистецтвознавець Тетяна Тумасян. Вона провадила гучний захід у Києві ««Хроніки Арту. Харків, 80-90-ті роки». Це був довгостроковий проект з експонуванням робіт серйозної тематики. Також активну діяльність провадила Харківська Муніципальна галерея.

Головними рисами галериста повинні бути: вміння розбиратися у творах образотворчого мистецтва, знати галузь економіки та менеджменту. Галерист не обов'язково повинен бути художником. З цього випливає ще одна проблема у галузі галерейного мистецтва – відсутність у державі належної освіти. Нажаль, куратор в Україні в більшій мірі форма аматорства, чим професії.

Отже, галерея має бути не просто виставковим залом, а місцем, де задається певний вектор, стратегія розвитку сучасного мистецтва. Так чи інакше, галереї беруть участь у вітчизняних і зарубіжних виставках-ярмарках, роботи, які пройшли через них потрапляють у приватні та публічні колекції.

Розглянувши стан галерейного мистецтва у нашій державі, ми бачимо, що галерейне мистецтво не має повної сили для своєї реалізації, по-перш за все, на державному рівні. По-друге, естетичне та культурологічне виховання не належного рівня присутнє більшій частині населення, що призводить до певних проблем з встановленням контакту з глядачем. По-третє, комерціалізація галерейного мистецтва поступово витіснила головну її складову – встановлення духовного зв'язку роботи автора з глядачем. Вчетверте, ВНЗ в Україні не дають змогу досконало оволодіти професією куратора проектів.

Щоб отримати позитивний результат діяльності у галузі галерейного мистецтва в Україні, потрібно перш за все провести зміни на законодавчому, податковому та освітньому рівні.

1. Авраменко О. Особливості інтеграції українського актуального мистецтва в європейський мистецький простір (досвід у Венеційській бієнале 2001-2007 років) / О. Авраменко // Сучасне мистецтво: Науковий збірник. – 2007. – Вип. 4. – С. 25–39.

Kruglyak-Driga A.V, Ukraine, a 5-th year student of Fine Art faculty

Scientific adviser: Kuznetsova V.M.

MONUMENTAL PAINTING IN UKRAINIAN MODERN ART

This article focuses on modern monumental painting in Ukraine. Mural takes its origins from ancient times. During the Middle Ages the murals were usually executed on dry plaster (*secco*). In modern times the term has become more well-known due to the Mexican muralism art movement (Diego Rivera, David Siqueiros and José Orozco). Today it is customary to call murals wall paintings on the facades of buildings which are made with acrylic paints, spray paint and stencil graffiti. The term “mural” is used more often in Ukraine. In Europe, the term “street art” is usually used, which means visual art created in public places.

Gradually, the art of drawing a picture on the wall became something more than a banal graffiti. The murals in Ukraine are getting bigger every year. Ukrainian art is not inferior positions in the world trend. So we see more and more murals in the style of European street art. Most of all murals are concentrated in Kiev, where foreign artists are often invited for painting. Over the last two years painters not only from Ukraine, but also from Spain, Argentina, Germany, Great Britain, Portugal, and even from Australia came to Ukraine for participation in modification of our streets.

Realism in murals occupies a leading position and it is based on European academic painting, which is characterized by naturalism and proximity to hyper-

науковій літературі, є чимало. Назвемо лише деякі з них. Так, виходячи з маніпулятивних особливостей спілкування, Е. Шостром виокремлює чотири основні стратегії маніпуляторів.

Активний маніпулятор намагається керувати іншими за допомогою активних методів. Він не демонструватиме свою слабкість у стосунках, а гратиме роль людини, повної сил. Активний маніпулятор досягає задоволення, спираючись на безсилля інших і контролюючи їх.

Пасивний маніпулятор являє собою протилежність активному. Цей тип людини вирішує, що оскільки він не може контролювати життя, то відмовиться від зусиль і дозволить розпоряджатися собою активному маніпуляторові.

Маніпулятор, який змагається, ставиться до життя як до стану, що потребує постійної пильності, оскільки тут можна виграти або програти: третього не дано. Для такого типу людини життя -- це битва, де всі інші люди -- то суперники чи вороги, реальні або потенційні.

Байдужий маніпулятор грає в індиферентність. Він намагається відійти від контактів. Однак насправді його поведінка пов'язана з можливістю обіграти партнера. [3]

Американський психолог В. Сатир пропонує свою класифікацію стратегій спілкування (вони ще називаються категоріями або моделями).

Обвинувач. Така людина поводиться так, ніби вона найголовніша й від неї усе залежить. Це диктатор, господар ситуації, який постійно шукає тих, хто винний. Його внутрішній стан: самотність, невпевненість, потреба в самоствердженні за рахунок інших.

Той, що догоджає. Він завжди в розмові прагне догодити іншим, вибачається, не вступає в суперечки. Демонструє свою безпорадність і залежність від інших, почуття провини за все, що відбувається. Внутрішній стан характеризується висловлюваннями типу: «нічого в мене не виходить», «я ні на що не здатен».

Руйнівник. Він ніколи не говорить і не робить нічого конкретного, на запитання відповідає недоречно, невчасно й невлучно. [4]

Надзвичайно популярною й широко застосовуваною в різних сферах життєдіяльності індивіда є концепція Томаса-Кілмена, в якій виокремлюється п'ять основних стратегій поведінки людини в ситуації конфліктного спілкування.

Конкуренція, суперництво або протиборство учасників спілкування. Ця стратегічна дія супроводжується відкритою боротьбою за свої інтереси і обов'язково передбачає того, хто виграв, і того, хто програв.

Пристосування або стратегія згладжування суперечностей. Людина може використати цю стратегію, коли результат справи надзвичайно важливий для іншої особи й не дуже суттєвий для неї.

Співробітництво. Розглядається як найпродуктивніша стратегія в конфліктній ситуації, адже воно спрямоване на пошук рішення, котре б задовольняло інтереси всіх сторін. Порівняно з іншими підходами до конфлікту цей тип вимагає тривалішої роботи, оскільки особа спочатку «викладає на стіл» потреби, турботи та інтереси обох сторін, а потім обговорює їх. Вважається, що стратегія співробітництва у спілкуванні є

найважчою з-поміж інших типів, позаяк вимагає певних зусиль. За такого типу спілкування проблема розв'язується за принципом: «Я хочу виграти й хочу, щоб ви виграли також».

Компроміс як стратегія спілкування і тип поведінки людини. Характеризується тим, що проблема врегульовується шляхом взаємних поступок: одна із сторін поступається чимось, інша теж чимось поступається, і в результаті можна дійти спільного розв'язання. [6]

Жодну з виокремлених вище стратегій конфліктного спілкування не можна назвати однозначно поганою чи вдалою, адже кожна з них може забезпечити оптимальне розв'язання проблеми залежно від конкретної ситуації взаємодії. Водночас саме співробітництво найбільшою мірою відповідає сучасним уявленням про конструктивне ділове спілкування, яке ґрунтується на діалозі й визнанні партнера зі спілкування як цінності. Загалом усі перелічені стратегії спілкування представлені в так званому чистому варіанті, в реальному житті поведінка людей більш різноманітна й комбінована. Багато що залежить також від виду ділових стосунків і типу діяльності.

Нагомість і у сфері формування знань та вмінь вкрай необхідні діалогічні впливи, адже далеко не всі твердження, залучені до змісту навчання, є незаперечними істинами. А за допомогою діалогічних стратегій спілкування знання та вміння змінюють свою форму і зміст залежно від передбачуваного контексту їх застосування; діалогічний підхід полегшує спілкування співрозмовника із широким інформаційним середовищем тощо. [1]

Під стратегією спілкування розуміють загальну схему дій учасників комунікативного процесу, загальний план досягнення мети якої прагнуть співрозмовники. Об'єктивно процес спілкування визначається закономірностями, певними правилами, яких слід дотримуватися учасниками цього процесу, в ім'я досягнення спільних цілей в діяльності. Отже, спілкування -- це різноманітні контакти між людьми, зумовлені потребами спільної діяльності.

:

1. Берн Е. Ігри, в які грають люди: Психологія людських взаємин. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002. – 480 с.
2. Кан-Калик В. А. Граматика спілкування. М.: Роспедагентство, 1995. – 108 с.
3. Немов Р.С. Психологія. Кн. 1: Основи общей психологии. – М., Просвещение, 1994.
4. Практична психологія: Підручник. Спб.: «Дидактика Плюс», 1997. – 336 с.
5. Столяренко Л. Д. Психологія і педагогіка для технічних вузів. Ростов-на-Дону: «Фенікс», 2001. – 512 с.
6. Станкін М. І. Психологія спілкування: курс лекцій. М.: Московський психолого-соціальный інститут, 2005. – 304 с.

. ., 3 , . « »

.

НАБІЙКА НА ТКАНИНИ У МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

Орнаментация тканини – один з найдавніших видів декоративно-прикладного мистецтва, що зустрічається у багатьох народів, це неоціненне джерело для вивчення різних етапів формування культури та її особливостей.

Набійка, або вибивка, Ще отримання монохромних і кольорових малюнків на тканини ручним способом за допомогою форм з рельєфним візерунком.

Масового поширення набивка придбала на початку XI ст. на Київщині та в західних областях України [2, с.52]. Архівні дані свідчать, що тодішні майстри досконало володіли технікою набивання, працюючи в примітивних майстернях з дуже примітивними знаряддями виробництва: стіл, набивні дошки і масляні фарби [3].

Для набивання використовували в основному тканини домашнього виготовлення з льону і конопель, рідше – з бавовняних і шовкових тканин. Якість підготовленого полотна, орнаментация набивних дощок і колір - основні фактори у створенні художнього твору. Полотно для набивань повинен бути гладким, без зайвих потовщень. Тому майстри готували його спеціально: поливали водою, розтягували, щоб не траплялося перекосів, так як все це мало велике значення для чіткості малюнка орнаменту. Нині промисловість випускає полотно гладкою структури, тому можна досягти високої якості набивання. У народній набиванні, щоб досягти гладкою структури, застосовували клейову проклейку, яка утворювала еластичну поверхню, і малюнок набивався чітко. Набивання виконували набивними дошками з деревини груші або липи. Спочатку намічали контури малюнка олівцем, а потім різали дошку спеціальними різцями, які виготовляли самі майстри. Українські майстри-різьбярі славилися майстерністю виконання набивних дощок з чітким контуром орнаментальних мотивів і досконалої побутової композицією. Якщо виникають складнощі з виготовленням дерев'яних дощочок (відсутність деревини, невміння користуватися різцем), можна набивання виконати за трафаретом. Для цього на щільну промаслений папір наносять малюнок і розчленовують його на окремі частини, які потім вирізують на окремих аркушах тонкого картону. Роблять це так, щоб, наклавши всі аркуші картону один на один, отримати площину всього малюнка. Всі аркуші картону послідовно пронумеровують. Потім по порядку через вирізані площини кожного аркуша картону наносять фарбу і розтирають її круглою кистю з щетини. Роблять це не поспішаючи, в так званій техніці «сухим пензлем» [3].

У народному набиванні широко використовували мотиви рослинного орнаменту. Мотиви букетів склалися з великих і дрібних квіток, гілочок, листя. Іноді стебла переходили немов у великі хвилеподібні гілки, на яких з одного або двох сторін були розміщені різні квіти, листя і т.п. Такі гілки здебільшого створювали своєрідні композиції в смужку зі складним ритмом. Застосовували і складні рослинні мотиви, які немов утворювали на площині розводи, в центрі яких - геометризowana квітка. У народних вибійках зі стилізованим рослинним орнаментом застосовували дуже складні композиції, в яких великі площини фону тканини не зафарбовані, а мотиви орнаменту ніби легко розкладені, що створює гарний ритм мотивів квіткового орнаменту і фону. Цю особливість необхідно враховувати в створенні і виконанні сучасного ручного набивання. Особливою красою відзначалися набивні хустки з домотканого полотна. Орнаментация цих хусток мала складну композицію. У кожному виробі об'єднувалися дві композиції – центральна, або сітчаста, і каймова. У центральній частині площини

розміщували в шаховому порядку дрібні квіточки, а на широкій каймі - великі квіти. Іноді композицію середини хустки будували за схемою променів. Для такої схеми характерна легкість, гармонійність орнаментального поля, вдале співвідношення великих і дрібних мотивів. Контури квітів окреслені м'яко і декоративно, з урахуванням орнаментальних мотивів. По краю хустки часто нав'язували кольорову бахрому з вовни або шовку, яка об'єднувала і доповнювала орнаmentaцію [3]. Для набивання в основному застосовували натуральні барвники. Так, фарби чорного кольору виробляли з сажі хвойної деревини, синього - із суміші настою індиго і свинцевого білила, коричневого - із суміші охри і свинцю. Фарби розтирали на лляній олії, яке варили в глиняних горщиках на відкритому вогні. У фарбу опускали куряче перо. Якщо воно не спалахувало, це означало, що у фарбі багато масла і її потрібно ще варити. Фарбу вважали готовою, якщо перо спалахувало чи не випарувалася фарба, що залишала на полотні жирні плями (ореол) навколо орнаментального малюнка. Якщо ж фарба була приготовлена добре, тоді і набивка була чистою [1, с. 88-90].

Висновок. Набивка, або декоративна техніка друку на тканині, - це прекрасна сторінка багатого народного мистецтва. У наш час промисел не має колишніх масштабів і майже замінений машинним виробництвом на фабриках. Але ручна набійка живе, традиції продовжуються. Чимало проводиться майстер-класів, є і майстерні по виготовленню тканин з ручною набивкою. Як і в колишні часи, візерунки складаються зі складних елементів, які наносяться поетапно. Багато що робиться вручну, хоча багато і автоматизованих. Наприклад форми набойних дошок вже не вирізаються як раніше, майстрами різьбярми, а виготовляються на верстатах з програмним управлінням. Але принцип набійки залишається незмінним.

1. Запaska Я.П. Словник Декоративно-ужиткове мистецтво. Том 2/ За загальною редакцією академіка Академії Наук вищої школи України професора Я. П. Запaska/ Міністерство освіти і науки України, Львівська академія мистецтв, науково-дослідний сектор кафедра історії і теорії мистецтва. – 2000 – с. 88-90.
2. Нікішенко Ю. І. Орнаmentaція тканин як джерело для історико- культурних досліджень/ наукові записки. Том 75. Теорія та історія культури/2002 с. 52.
3. Ручна Набивка Тканини [Електронний Ресурс]/ Редакція Iblog.Ua // Iblog.Ua/2017 Режим доступу к журн.:<http://www.jak.iblog.in.ua>

В. КАСЯН В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Постановка проблеми. Дуже важливим для повноцінного розуміння історії українського мистецтва є висвітлення головних представників, подій, фактів. Аналізуючи їх, історики, мистецтвознавці роблять висновки щодо тогочасного розвитку суспільного життя та неповторності мистецтва певної історичної доби.

Аналіз останніх досліджень. Залишилось багато свідчень і відгуків від мистецтвознавців, істориків, художників, письменників, які знали Василя

Касіяна, чи якимось боком доторкались до його творчості. Неможливо не згадати Тичину П., Рильського М., Довженка О., Ужвій Н., Стефаніка В.

Мета дослідження. Дати якомога повну характеристику творчості Василя Касіяна, розглянути його величну постать у світі українського мистецтва, а саме – через графіку.

Виклад основного матеріалу дослідження. Зоря Касіяна зійшла на зламі двох віків. Вона увібрала в себе сильний дух всенародних борінь і наповнила цією живою силою його дужий талант. Відходило в історію XIX століття, яке дало Україні Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесю Українку і “Заповіт” як молитву. З вікна селянської хати на Українському Покутті зорив у нову добу Василь Касіян. Василь Ілліч Касіян народився першого січня 1896 року в селі Микулинці на околиці Снятина в селянській родині. Предки В.Касіяна були виходцями з далекої Вірменії, про що свідчить вірменська церква у Снятині та прізвища деяких селян: Воян, Сміяв, Гоян. Рятуючись від релігійного переслідування турків, вони осіли тут, поженилися і згодом прийняли мову і місцеві звичаї. Покуття стало їх рідним краєм. “Предки, може були вірменами, а ми – українці і гордість за свою націю виростала разом з нами змалку” – говорив В.Касіян. Малювати Василько любив з дитинства – вугликам по стінах, по свіжо вимашеній глиною землі, по запітнілих вікнах. Тут, у сільській хаті, засвітив Василеві Касіяну на все життя “Кобзар” Шевченка, тут він намалював свої перші малюнки і виліпив перші скульптури, тут зі слова і пісні народу виросла його любов, тут зійшло його пісенне диво дитинства, яке він чистим проніс через усе життя і виспівав у своїх творах. Важкими і крутими шляхами водила його доля – від порога батьківської хати через окопи, фронти Першої світової війни, бараки концтаборів, через голодомор і репресії, через подвизництво – до всесвітнього визнання. Дев’ятнадцять років минуло Василеві, коли його втягнула у свій страшний вир Перша світова війна. Три роки провів у фронтних окопах, ходив у атаки, був поранений, в останній день війни потрапив в італійський полон. Цілющим балзамом у полоні була поезія Шевченка, вона переносила його думами в Україну. В полоні він пише картину “Голгофа – молитва за Україну. Проте, цей твір пропав, як майже всі довоєнні ілюстрації художника. Нарешті влітку 1920 року військовополонених відпустили на волю. Прагнучи здійснити свою давню мрію – стати художником, Василь Касіян поїхав вступати до Празької академії образотворчих мистецтв. А через два роки молодий митець виконав перші офорти. Так починалася праця Василя Касіяна над офортами – праця, яка тривала все життя і вивела його в лави світових майстрів. Незважаючи на те, що Празька Академія відкривала перед митцем нові горизонти, він полишає Прагу і повертається в Україну. Художник сприймав СРСР як втілення своїх заповітних мрій. Але те, що він побачив в Україні, приголомшило, шокувало. Україну морили голодом і топили в крові, каральна машина сталінських репресій лютувала на повну силу і нещадно нищила людей.

Художник виконав свій заповіт перед народом – увічнив на полотні тяжке горе і всенародну трагедію. Він зобразив Україну, яка вмирала від голоду, створив монументальної сили звучання офорт “Голгофа”, на якому в образі Христа бачилася розп’ята Україна, політичний плакат “Допоможіть голодуючим” та “Піста”, де мати Україна плаче на розпутьях велелюдних і про-

силь захисту для своїх дітей. В 1936 році на виставці “Мистецтво Радянської України” художник, ризикуючи життям показав народові дереворит “Голод в Україні”. Це подвиг митця Василя Касіяна засуджено на зборах і в пресі як “ворог народу”. Василь Касіян звернувся до Шевченка і взяв силу у віщому слові поета. Шевченкові думи, як святі образи в рідній хаті засяяли художникові в трагічні дні і вогнем світла спопелили страх. Касіянівська Шевченкіана - явище монументальне в світовому мистецтві. Це п’ять великих циклів ілюстрацій та оформлень до “Кобзаря” і до окремих видань “Наймички” та “Гайдамаків”, серія портретів Тараса Шевченка, які збагатили іконографію поета, показали його як велетня духу і пророка, які ввійшли у скарбницю вітчизняного мистецтва. Слово Шевченка й породило Касіянівський штрих, зігрітий любов’ю до людини, освітлений серпанком романтичного світу і красою поезії рідної землі. Подвижництво митця високо оцінене народом: коли світ відзначав 150 річчя Кобзарєвого народження, Василеві Касіяну першою з українських художників було присуджено Шевченківську премію. Знаменно і те, що дипломи, які вручалися першим лауреатам цієї найвищої премії, прикрашав портрет Кобзаря роботи Касіяна.

Чутливе серце художника ще з малих літ прийняло на себе весь біль і всю любов слова Василя Стефаника і цикли його ілюстрацій до новел “володаря душ селянських” стали класичними у мистецтві. Василь Касіян створив на основі новел Василя Стефаника власний образотворчий літопис неолі галицького селянина. Касіянові, який добре знав село поневоленого краю, легко було знайти для ілюстрацій героїв – відповідників новел, разом з ними переживав мужицьку бідність. Неперевершені ілюстрації до новел “Новина”, “Палій”, “Катруся”, “Кленові листки”, “Камінний хрест”. Художник працював над ілюстраціями стефанівського циклу усе життя і вивершив його до вершин класики українського мистецтва. В 1971 році з нагоди 75 річного ювілею Василя Касіяна у Києві була організована виставка “Василь Стефаник у графіці Касіяна” та видано альбом “Василь Стефаник у графіці Касіяна”. “Є два майстри слова в нашій літературі, яких я не можу читати без сліз – це Шевченко і Стефаник – сказав на схилі літ Василь Касіян.

Багато нового, новаторського вніс Василь Касіян і в книжкову графіку. Касіяна – ілюстратора хвилі образ знедоленого українського народу. Ілюстраційні цикли, створені впродовж довгого творчого життя, пов’язані насамперед з чітко визначеною тематикою, обраною ще замолоду. Ілюстраціям Касіяна притаманна глибока національна сутність, що впливає з ґрунтового знання митцем побуту рідного народу. Василь Касіян ілюстрував твори І.Я.Франка “Борислав сміється”, “Вибрані твори”, Ольги Кобилянської “Земля”, Лесі Українки “Лісова пісня”, “Давня казка”, “У катакомбах”, І.Нечуя – Левицького “Кайдашева сім’я”, Степана Васильченко “У бур’янах”, Оксани Іваненко “Тарасові шляхи”, Коцюбинського М. “Фата Моргана”, Тесленко А. “Школяр”, “Хуторяночка”, Козланюка П. “Юрко Крук”, Ю.Федьковича “Хто винен?”, А.Головка “У широкий світ” та інші.

З ім’ям Касіяна нерозривно пов’язані становлення і розвиток українського плаката – різновид графічного мистецтва, працював у галузі театрално – декоративно – ужиткового мистецтва, зробив свій внесок і в

галузь українського килимарства, розробляючи різноманітні ескізні варіанти тематичних килимів та гобеленів.

Упродовж усього життя В.Касіян займався мистецтвознавством і теорією малюнка, викладав у ВУЗах, навчаючи студентів технічним навичкам у галузі графіки. Художник заклав могутній напрям в українській графіці, започаткував її відродження. Касіян зажив справедливої слави ще за життя. Отримав Зірку Героя Праці, став лауреатом Шевченківської премії, відзначений іншими численними нагородами. Хоча його творчий шлях аж ніяк не був усіяний трояндами. Звичайно він мусив іти і на вимушені компроміси з тоталітарною системою, щоб вижити заради мистецтва, без якого не міг уявити себе жодної миті. Таким було його життя – життя без свободи. Доля його складна і непересічна. Талант митця формувався на зламі століть, серед буремних історичних подій, воєн і революцій. Касіян мав чітку естетичну позицію в мистецтві. Як справжній художник, він у своїй творчості був сам собою, абсолютно незалежним від моди і обставин, надто був самотутнім і своєрідним у своємі світосприйнятті, ніколи не пробував підроблятися під смаки. Відсутність красивості, зовнішньої декоративності і принципове заперечення стилізації робили його твори зовні вразливими. Василь Касіян дбав про розвиток книжкової справи, видавниче мистецтво, підготовку кваліфікованих кадрів – митців оформлення та ілюстрації друкованої продукції. Домігся створення поліграфічного факультету при Харківському художньому інституті. Згодом це став відділ Українського поліграфічного інституту, що переїхав до Львова.

Велику спадщину залишив художник: тисячі творів графіки, живопису, книги про мистецтво, про своїх сучасників, сотні замальовок у робочих альбомах, ескізи і начерки до творів, публіцистику, фольклорні записи. Небосяжню вершиною над цією багатою духовною спадщиною височить Шевченкіана. Ці твори по праву увійшли до скарбниці вітчизняного мистецтва.

Висновок. Гідно стояв на своєму полі Василь Касіян, любив людей цього рідного поля, ішов до них з відкритою душею і шукав власну дорогу. Добром зігрите серце чуйно відгукувалось на людський біль і радість, погляд очей не оминав краси обличчя і благородної мудрості його, квітки і листочка на землі, її просторів, суворой і вічної вроди. Великий митець – великий у всьому. Передусім – це вірність рідній Україні. Світло, залишене Василем Касіяном у душах людей, не тьмяніє з роками.

...4, « »

ПОЛ РЕНД — ІМ'Я ЯК БРЕНД

Пол Ренд — графічний дизайнер, євангельський модерніст, корінний Нью-Йоркерець, письменник і вчитель [1:321]. Його творчість об'єднала радикальну сміливість з формальним аскетизмом, синтезувавши образ та мову в розумних, гострих і миттєво запам'ятовувальних іконографічних формах. Робота Ренда перемістила весь ландшафт американського дизайну

XX століття — візуально, дискурсивно, навіть структурно [2:2].

Ми зустрічаємося з Рендом наприкінці 1930-х років, коли він вже «Ренд» і розробляє обкладинки журналу «Одяг мистецтв» (до того як він став GQ) та незалежного журналу «Напрямок мистецтва». Він досягає неабиякого успіху, працюючи для провідних брендів, які користуються корпоративною айдентикою Ренда й до сьогодні, вдало вписуючи і використовуючи його мінімалістичні ідеї у сучасному житті. Полу, як нікому іншому, вдалося продавати свої «дивні» на той час ідеї великим відомим компаніям. Ренд любив стверджувати, що маніпулювання є невід'ємною частиною дизайну. Він писав у книзі «Думки про дизайн», що маніпулювання інгредієнтами в певному просторі — це маніпулювання символами через зіставлення, об'єднання та аналогію. Сьогодні важко відокремити логотип та брендинг від інших, більш підступних форм маніпуляцій [6:91].

Він зробив великий стрибок до становлення графічного дизайну як професії, як можливості для бренду встановити орієнтири для впливу та ефективності. Але, мабуть, більш важливим є вплив Ренда на майбутнє графічного дизайну з точки зору майбутньої візуальної гармонії.

Значення особистості Пола Ренда для сучасного графічного дизайну величезне. Його діяльність у рекламі й типографіці вплинула на всю сферу дизайну — практично одноосібно він перетворив комерційну графіку, яку колись вважали простим ремеслом, в різновид мистецтва [3:224]. Професійний досвід Ренда великий і різноманітний: реклама, дизайн упаковки, книжкові ілюстрації, типографіка, живопис і викладання. Та однією з його найвизначніших якостей було вміння продавати свої ідеї. Йому, як нікому іншому, вдалося показати прямий взаємозв'язок між гарною корпоративною айдентикою та обсягами продажів.

Висновки. За своє життя Полу вдалося попрацювати з великою кількістю визначних брендів. Ренд виступав консультантом і дизайнером у проектах телекомпанії «ABC», корпорації «IBM», «Вестінгауз» і компанії «Apple». Як творчу спадщину Ренд залишив після себе сотні робіт і три книги, одна з яких, «Дизайн: форма і хаос» переведена на російську мову. Він удостоєний безлічі нагород, а його роботи включені в колекції американських, європейських і японських музеїв. В контексті сучасного дизайнерного процесу він був і залишається одним з найяскравіших представників. Він став іконою дизайну для цілого покоління, а його семишаговий тест на перевірку логотипа використовується дизайнерами і сьогодні. Краще описати вплив Ренда на сучасний дизайн можуть тільки слова одного з найвідоміших дизайнерів сьогодення Джорджа Лоїса: «На найвищій вершині серед моїх попередників-графіків стоїть Пол Ренд. Прискіпливий, запальний, люблячий, талановитий, з його чудовим смаком і яскраво вираженим кредо — своєю оригінальністю і крутизною Ренд проклав нам дорогу» [3:2].

1. Faverman M. Two icons of the twentieth century: ArtNewEnglandApr-May 1997. – 453 p.
2. Heller, S. (november 28, 1996) Paul Rend, 82 years old, creator of glossy graphic design // New York Times, 1996. – P. 2.
3. Meggs F. History of Graphic Design. Alston-Hoboken: JohnWiley & SonsInc. 1983. – 477 p.

4. Rend P. From Lasko to Brooklyn. New Haven: Press Center of the University of Helsinki 1996. – 244 p.
5. Rend P. Designer mystery. New Haven: Press Center of the University of the University of California, 1985. – 156 p.
6. Rend P. Thoughts about design: New York: Wittenborn: 1947. – 112 p.
7. Rend P. Form ta Chaos: Press Center of the Little Russian Town, New Haven and London, 1993. – 244 p.

. ., 4 , « . . . »

ВНЕСОК О. РОДЧЕНКА В МИСТЕЦТВО МАЙБУТЬОГО

Олександр Родченко — один з родоначальників дизайну і радянської реклами [3:43]. Він залишив за собою визначення портрета, жанрової фотографії та архітектурного фото. На жаль, в іншому творчість Родченка забута — адже він не тільки фотографував і малював плакати, але займався живописом, скульптурою, театром і архітектурою [2].

Новій молодій країні потрібно було нове молоде мистецтво, яке б змогло повністю реалізувати поставлені перед ним завдання. Розвиваючи ідею про нове мистецтво, натхненний наукою і технікою, Родченко вперше використав «немистецькі» інструменти для живопису — циркуль, лінійку, валик. Він вважав, що навіть динамічна композиція, при всій своїй експресії, повинна бути строго розрахована. Родченка цікавив практичний підхід — як би його назвали сьогодні, дизайнерський.

У 1921 році Родченко засуджує станковий живопис і образотворче мистецтво і стає виразником т. зв. «виробничого» мистецтва, акцентуючи свою увагу на дизайні, фотографії та кіно. Об'єднуючи в собі фотографа, графіка, живописця, скульптора, художника театру і кіно, Родченко поклав своєю творчістю початок епохи конструктивізму. Лаконічність форм, геометричність, чіткість ліній і ясність образів — саме ці якості образотворчого мистецтва були необхідні новій країні [2].

Для Родченка фотографія — спосіб донести суспільству нові ідеї. В епоху літаків і шмарочосів це нове мистецтво повинне навчити бачити з усіх боків і показати звичні об'єкти з несподіваних точок зору. Родченка особливо цікавлять ракурси «зверху вниз» і «знизу вгору». Також він використовує діагональ. Ще в живопису Родченко виявив лінію в якості основи будь-якого зображення. «Лінія є перше і останнє, як у живописі, так і у всякій конструкції взагалі», — писав дизайнер у своєму «Маніфесті» [1:185].

Родченко одним з перших у Радянському Союзі усвідомив потенціал фотомонтажу в якості нового виду мистецтва і почав експериментувати з цією технікою в області ілюстрації і агітації. Перевага фотомонтажу перед живописом і фотографією очевидна: завдяки відсутності відволікаючих елементів лаконічний колаж стає найяскравішим і точним способом невербальної передачі інформації.

Висновок. Олександр Родченко є одним з основоположників безпредметного живопису, ідеологом конструктивізму, флагманом у світі радянської фотографії, можна навіть назвати його прабатьком мистецтва реклами. Він

став справжнім фотографічним брендом, хоча суперечки щодо унікальності його бачення не припиняються з часу розквіту авангарду.

Як студент Худпрому я можу сказати, що актуальність робіт Родченка можна побачити навіть у навчальних курсах нашого ВНЗ. Безсмертними залишаються принципи дизайну, живопису та фотографії, розроблені Родченком. Мабуть, це й є головним показником його вкладу в мистецтво майбутнього: що б ти не робив, ти починаєш з вивчення того, що Родченко винайшов задовго до твого народження. Ти можеш не знати роботи і творчі принципи Родченка, але все це настільки сильно увійшло в сучасне мистецтво і дизайн, що в будь-якому випадку ти зіткнешся з творчістю Олександра Родченка.

1. Родченко А.М. Линия. (Манифест) // Хан-Магомедов С.О. Конструктивизм – концепция формообразования. М. : Стройиздат, 2003. 576 с.
2. Александр Родченко: краткий путеводитель по жизни и творчеству [Электронный ресурс] // Arzamas. 2016. Режим доступа до ресурсу: <http://arzamas.academy/mag/385-rodchenko>.
3. Сбітнева Н. Ф. Історія графічного дизайну: навчальний посібник. Харків: ХДАДМ, 2014. 224 с.:іл.

„1 « - »
: . - , ,

ІНФОРМАЦІЙНИЙ ПРИНЦИП ФОРМОУТВОРЕННЯ ШРИФТОВИХ КОМПОЗИЦІЙ У ДИЗАЙНІ СУЧАСНИХ ІНТЕР'ЄРІВ

У дизайні сучасного середовища зростає роль окремих шрифтових елементів, що є об'єктивним результатом розвитку матеріальної культури. Великого значення набувають шрифтові композиції, де напис носить не тільки функціональний чи інформаційний характер, а й бере активну участь у композиції усього середовища й несе психологічне та емоційне навантаження.

Сьогодні роль шрифтових композицій та штрифта в цілому набуває все більшої популярності у проектуванні дизайну інтер'єрів. Зокрема, французька індустріальна компанія TABISSO пропонує колекції меблів у формі літер алфавіту, цифр та знаків пунктуації, для персоналізації інтер'єрів. Дизайнер-декоратор Елізабет Руре використовує у своїх проектах шрифтові композиції, спираючись на всесвітньо відомі вислови та цитати, надаючи інтер'єрам змістовності та влучного відображення характеру господарів. Роль шрифтів простежується і в формоутворенні архітектурних споруд. Яскравим прикладом є школа в Калькутті, в якій фасад будівлі повністю оздоблений величезними об'ємними літерами з волокно-армованого пластика, що допомогло надати будівлі виразності.

Слід зауважити, що і в українській архітектурі шрифт використовувався дуже широко – у закладних і пам'ятних дошках на стінах давніх церков, надписах на громадських будівлях тощо. Вони виконувалися в камені, викладалися кахлями, виготовлялись у міді і золотилися, а в інтер'єрах малювалися фарбою.

Мода на тривимірні літери, слова і символи прийшла до нас із західних інтер'єрів порівняно недавно і вже встигла завоювати шанувальників. Спочатку букви використовувалися виключно для святкового декору. Але

поступово гірлянди «З днем народження» і «Ласкаво просимо додому» стали затримуватися в інтер'єрах на тижні, а то і місяці. Це не дивно – людям хотілось зберегти відчуття свята, особливо до цього прагнули діти. Так з'явилися дерев'яні літери, з яких збиралися імена батьків, домашніх тварин й цілі фрази. Виявилось, що дітей за допомогою декору можна мотивувати до читання, а дорослим іноді потрібно нагадування, що спальня – саме місце для «мрії», «любові» і «сну». Подібні текстові таблички – відносно нова тенденція, а ось мода на застосування великих літер в інтер'єрах виникла ще років 30 тому завдяки мешканцям перших інтер'єрів-лофтів. У колишніх фабричних приміщеннях селилися виключно креативні люди, здатні розгледіти арт-об'єкт практично у будь-якому предметі. Це стосувалось і літер. Так, наприклад, величезну букву зі старої вивіски, відчищали і підключали до електрики – і був готовий оригінальний світильник. Зараз модні декораторські магазини рясніють подібними речами.

У застосуванні шрифту в дизайні середовища існує ряд специфічних особливостей. Для забезпечення синтезу шрифту та інтер'єру необхідно враховувати характер приміщення, роль та характер напису чи композиції в ньому, його емоційну та функціональну роль, а також масштаб композиції в середовищі, умови сприйняття тексту з окремих точок, освітлення тощо.

Стосовно принципів застосування шрифтових композицій в сучасних інтер'єрах, в якості одного з провідних слід виділити інформаційний принцип. Він ґрунтується на функціональних і естетичних факторах побудови внутрішнього простору приміщення за допомогою шрифтових композицій. Одним з найважливіших функціональних факторів є забезпечення ясної, чіткої структури повідомлення, дотримання єдності його елементів, що сприятиме полегшенню сприйняття. Основною метою інформаційного принципу є ясність передачі інформації. Важливо, щоб відправник забезпечував точність передачі повідомлення, а одержувач міг правильно її зрозуміти. Прикладом цього є інформаційні стенди у вестибюлях, лозунги та заклики, що зображені на стінах, дошках, скляних перегородках та дверях у офісах, кафе, магазинах, або графітні дошки на кухнях й дитячих кімнатах. Сьогодні такі прийоми використовуються не лише суто інформаційно, а й стають частиною усього середовища, часто навіть центром композиції й основною концепт-ідеєю інтер'єру.

Застосування інформаційного принципу побудови шрифтових композицій в дизайні інтер'єрів ґрунтуються на гармонії і пропорційності шрифтової композиції з предметами та конструкціями приміщення.

Усвідомлення того, що інформація нині проникає практично в усі сфери життя та аналіз проектних рішень, дозволяє зробити висновок, що інформаційний принцип створення шрифтових композицій в дизайні інтер'єру може застосовуватися практично в будь-яких громадських приміщеннях й рідше у приватних.

.., 5 , . . . ,
: . . .

ZERO WASTE У ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

Мода є частиною нашої культури та ідентифікує нас як особистостей, але модна індустрія також є одним з найбільших джерел забруднення довкілля. На різних стадіях виробництва одягу та аксесуарів утворюються текстильні відходи, які мають усі шанси потрапити на смітник та погіршити екологічний стан нашої планети. Саме тому слід розглянути такий напрямок у сучасному дизайні як zero waste.

Zero waste відноситься до методів, метою яких є усунення відходів тканини у виробництві одягу за допомогою спеціальних методів та прийомів. Головним у даному підході є поєднання і одночасне використання засобів дизайну і конструювання (або макетування), на відміну від традиційного шляху створення одягу коли спочатку розробляють дизайн одягу, а вже потім створюють відповідну конструкцію.

Zero waste в широкому розумінні це філософія, яка з англійської перекладається як «нуль відходів» та спрямовується на заохочування до зміни життєвих циклів ресурсів, так, що всі продукти використовуються повторно. Мета полягає в тому, щоб сміття не потрапляло на смітники або крематорії. Рекомендований процес аналогічно тому як ресурси повторно використовуються в природі.

Zero waste у сфері моди можна визначити як процес виготовлення одягу без текстильних відходів, або що утворює невелику кількість відходів. Він розділений на два загальні проєктні підходи.

Перед-споживчій – усуває відходи під час первинного виробництва одягу, та у свою чергу також складається з двох методів:

- «Крій без випадів» – у першому варіанті дизайнер створює одяг через процес конструювання, обмеженого простором тканини, тобто має бути задіяний увесь відріз тканини. Звичайно такий підхід безпосередньо впливає на кінцевий дизайн одягу, котрий іноді може виглядати досить специфічно. Методика крою без випадів є основною у напрямку zero waste.
- «Дизайн з відходів» передбачає використання залишків тканин з виробництва іншого одягу. Технікою для створення одягу зазвичай обирається в'язання, шматки тканин розрізаються або розриваються на менші та в'язуться як звичайна нитка. Рідше створюється одяг із залишків у техніках схожих на печворк.

Пост-споживчий підхід – використовує як сировину одяг що був у використанні, або не ношений одяг що не знайшов свого покупця у сезон. Його принципова відмінність від апсайклінгу полягає у тому, що апсайклінг на відміну від zero waste, не передбачає що у переробці буде використано усі частини або деталі одягу.

Принцип zero waste зазвичай використовує проєктні методи, що споживають всю площу тканини, і таким чином залишають буквально ноль відходів. У більшій мірі це система, у якій відходи відсутні на всіх етапах виробництва одягу.

Як зазначають такі дослідники як МакКуїллан і Ріссанен існує декілька технік, що використовуються у zero waste дизайні.

«Запланований крій». Головне у цій техніці – знання конструювання, макетування та вміння ним оперувати так, щоб задіяти всю тканину. Вона має два напрямки: мозаїчний крій та крій з підрізами. Мозаїчний крій, створений дизайнером Марком Луї може усунути відходи завдяки крою без залишків (випадів) коли задіяна уся тканина. Ця техніка більше прив’язаний до конструювання, та більш екологічно ефективна, адже вона не передбачає відходів. Техніка крою з підрізами створена дизайнером Джуліаном Робертсом. Ця техніка передбачає створення одягу з великих шматків тканини, в яких зроблені отвори та підрізи для різних частин тіла. Такий шматок тканини можна огортати навколо тіла або манекену, драпірувати його, використовуючи для фіксації форми ті самі підрізи та отвори, крізь які протягають частини тіла. Іншим варіантом може бути додавання шматків тканини у отвори та підрізи, завдяки чому створюються більш незвичні форми. Для використання техніки з підрізами дуже важливо обрати правильну тканину, більше за все підійде трикотаж, або тканини що добре драпіруються.

«Геометрична різка». Цей метод ґрунтується на створенні одягу з певних геометричних форм (шматків тканини, порізаних на квадрати, прямокутники, трикутники та ін.) зшитих між собою, або скріплених іншим шляхом, що створює незвичне формоутворення одягу. Техніку геометричної різки можна назвати досить давньою, адже саме таким чином шився деякий народний одяг, найвідоміший з яких українські сорочки.

Техніка «поріж та задрапіруй». Ця техніка є досить пошуковою, адже у драпіруванні дизайнер може грати з тим як тканина лягає і спадає, та створювати нові конструкції.

Повторне використання відходів тканини та пряжі. Цей метод заснований на використанні обрізків тканин та пряжі що залишилися від виробництва одягу. Є різні способи використання сировини: в’язання, перевагою якого є можливість використати різні тканини та нитки без залишку та швів; плісиркування, очевидним мінусом якого є те що шматки тканин знадобляться досить великі та переважно чіткої геометричної форми; драпірування, для якого також потрібні досить великі шматки тканини, але воно дає великий простір для творчості.

Отже, підводячи підсумки можна сказати що zero waste це не просто частина сучасної моди, це життєва філософія, мета та процес, який намагається змінити підхід до використання ресурсів та виробництва. Такий підхід має свої переваги: економія коштів шляхом використання усього об’єму сировини, використання відходів, або переробки старого; використання існуючих текстилю та пряжі заощаджує електроенергію та воду, зменшує забруднення довкілля від створення нової тканини або переробки відходів; через зменшення кількості швів, можна прискорити процес створення одягу та знизити споживання електроенергії. Дана методика також розширює творчі та дослідницькі можливості дизайнера, дає можливість створити нестандартні рішення та форми.

:

1. Risannen T. Zero waste fashion design/ Risannen T., McQuillan H. – London: Fairchild books, 2016. – 223 pages.
2. Black S. Sustainable Fashion – London: University of the Arts Publishing, 2012 – 36 pages.

., 1 , . « »,

ОДИНОЧЕСТВО И КОММУНИКАЦИЯ

Постановка проблемы. Одиночество – это современная «болезнь» нашего общества, которую пока безуспешно пытаются одолеть психотерапевты. При этом глобальный характер она носит в развитых и урбанизированных странах. То есть, с развитием человечества, эволюционируют также различные фобии и социума. В давние времена, человек, живший в одиночестве, был заранее обречен на страдание и тяжелое существование. В качестве примера можно привести христианских отшельников. Только сообща община людей могла продуктивно развиваться, давать отпор врагу и вести успешную хозяйственную деятельность. Другими словами, еще сто лет назад у человека не было физической возможности оставаться одному, и при этом быть самодостаточным и успешным. Одиночество — это один из тех животрепещущих, тонких, «больных» вопросов человеческой души, которые затрагивают всех, независимо от материального положения, интеллектуального уровня или количества дипломов. Нет человека, который мог бы похвастаться, что никогда не испытывал «на собственной шкуре» это особое, иногда болезненное, а иногда, наоборот, очень глубокое и красивое внутреннее состояние. Если задаться вопросом, почему и в каких ситуациях человек может чувствовать себя одиноким, сразу становится видно, что ответить на него, оказывается, не так уж просто.

Изложение основного материала. Всемирная сеть Internet, совершенствование транспортной международной системы и глобализация мировых процессов постепенно нивелировали потребность в тесных связях между людьми ради развития общества. К примеру, сегодня во многих сферах деятельности (особенно это касается области культуры, высоких технологий, научных исследований – достаточно оплачиваемых направлений) роль массовых коллективных усилий для достижения успеха ничем не отличается от разобщенных действий одиночек, объединенных Всемирной паутиной, и находящихся под управлением небольшого количества талантливых руководителей. Кроме этого, развитие средств массовой информации и компьютерной индустрии привлекают к себе все больше внимания. В эти проекты вкладываются значительные денежные средства, цель которых – удержать внимание зрителя как можно дольше.

Это основная причина, стимулирующая тенденции к одинокому способу жизни. Человек получил реальную возможность быть успешным без тесного контакта с социумом, именно это и является главной причиной такого явления как одиночество. Но потребность общения и контакта никуда не исчезли, просто они атрофировались, исказились, приняли ложные формы. Такая псевдосвобода, в действительности, лишает возможности вести естественный образ жизни. Худшим сценарием развития подобной ситуации являются попытки носителей одинокого образа жизни навязать свое мнение другим, своего рода найти подтверждение правильности своих действий среди остальных людей. Это не касается тех людей, которые в силу определенных причин стали одинокими или не могут наладить общение:

инвалиды, люди в возрасте или те, кто страдает нарушением психики. Речь идет о тех, кто добровольно замкнулся в себе и искренне верит в то, что одиночество – это нормальный образ жизни, естественная реакция на развитие современного общества. При этом многие идут дальше и отвергают семейные узы, ценности. Самый загадочный фактор в такой ситуации – это то, что явлению социального одиночества в современных условиях подвержены люди молодого и среднего возраста, которые еще имеют психологическую и родительскую поддержку людей более зрелого поколения – своих родителей, которые выросли в условиях тесных общественных связей. Сложно предсказать, что будет в будущем, когда вырастет целое поколение одиноких людей, воспитанное одиночками.

Как правило, для многих одиночество – это своеобразная ширма, которая позволяет скрыть свои комплексы или другие недостатки, которые с течением лет будут все более прогрессировать. Не пытаясь приобщиться к социуму, противопоставляя себя ему, человек бессознательно (в редких случаях это происходит в полном понимании происходящего) боится быть самим собой и замыкается себе. Такой «защитный кокон» дает иллюзию правильности происходящего, дает силы на поддержание эффекта независимости и успешности. Отделившись такой ширмой от всего мира, удобно и приятно пестовать в собственном сознании свою бесценность и уникальность, формировать высокую самооценку и веру в высшее предназначение.

Проблема одиночества чем-то напоминает огромный айсберг: есть небольшая, для всех видимая и всем понятная верхняя часть, но есть также вторая, гораздо более объемная часть, погруженная в воду и остающаяся вне досягаемости человеческого взора, общих обсуждений и все объясняющей, доступной и понятной человеческой логики.

Тот, кто однажды испытал одиночество — либо потому, что никогда не знал настоящих отношений, либо потому, что их лишился, — впредь уже автоматически боится его. Страх одиночества естественен и вполне понятен. Но очень часто он становится источником ошибочных решений, сложных психологических состояний, необдуманных шагов, ибо нередко в его основе лежат неоднозначные причины, об обоснованности которых можно было бы поспорить. Если понаблюдать за тем, как страх одиночества проявляется на поверхности нашего «айсберга», можно увидеть, что он базируется на одном основном представлении. Чувство одиночества всегда напрямую связано с моими отношениями с другими людьми. Если они складываются хорошо, то я не одинок, а если не складываются, то получается противоположное. Соответственно, если мы остаемся верны этим правильным, но поверхностным представлениям и не пытаемся взглянуть на проблему глубже — а в большинстве случаев так и происходит, — получается, что благополучие и спокойствие нашей души и наше ощущение счастья зависят не от нас самих, а от других людей. Мы в большей или меньшей степени становимся зависимыми от их реакции, их расположения к нам, их знаков внимания, их поддержки, понимания и помощи... Наличие всего этого делает нас счастливыми, помогает жить и чувствовать себя реализованными и полноценными людьми. Когда же такие внешние проявления отсутствуют, мы выходим из равновесия, впадаем в депрессию, теряем уверенность в себе,

чувствуем себя слабыми, беспомощным, израненными, а нередко жизнь для нас теряет всякий смысл. Так как в этом случае наше собственное счастье менее всего зависит от нас самих, а более всего — от внешних обстоятельств и от того, как к нам будут относиться другие люди, страх одиночества, рождающийся впоследствии, приобретает форму страха утраты того, что мы имеем, или того, что могли бы иметь, если бы все складывалось благополучно.

Вывод. Сегодня современному человеку становится все тяжелее понять самого себя, возникает все больше факторов, которые мешают и искажают восприятие этих основных для человека потребностей. Именно поэтому в городах появляется все больше одиночек. В крупных населенных центрах проще найти суррогат-заменитель (для каждого человека он свой) для настоящих чувств, отсутствие которого вызывает самую настоящую ломку. Чаще всего человек-одиночка – это личность, которая на определенном этапе, в силу обстоятельств, противопоставила себя обществу. Именно поэтому такое явление должно быть временным, но никак не постоянным. Оно могло возникнуть как защитный механизм в детстве из-за насмешек товарищей или во взрослой жизни от издевательств мужа, бывает и так. Но очень важно с одиночеством бороться, не закрываться от внешнего мира, впустить в себя хотя бы его небольшую часть и обрести покой, который так необходим мятежной душе. Если мы хотим познать настоящую любовь, дружбу, почувствовать счастье, когда нас не только понимают, но и живут «на одной волне» с нами, мы должны решить более глубокие вопросы, связанные с потребностями нашей собственной Души. А эти потребности не определяются другими людьми, тем, как они к нам относятся, а зависят исключительно от нас самих, от того, как мы относимся к жизни, к вопросам существования, к другим людям, к окружающему миру. Мудрые говорят, что подлинное одиночество — это одиночество Души, а оно наступает тогда, когда не удовлетворяются ее насущные потребности. Душа тоскует не только по подлинным взаимоотношениям, а по всему тому, что дало бы ей возможность раскрыть свои потенциалы, свои сокровенные мечты, свое благородство и свою глубокую мудрость.

. „ 3 , . « »

: . „ . .

ВИКОРИСТАННЯ ПРИРОДНИХ МАТЕРІАЛІВ В ІНТЕР'ЄРІ

Напевно кожній людині хочеться іноді вирватися з сірих буднів і відпочити від міської суєти. Вчені давно встановили, що одноманітність з часом змушує психіку людини руйнуватися викликаючи при цьому агресію і занепокоєння. Для вирішення цієї проблеми психологи запропонували використовувати природні форми та матеріали. Як з'ясувалося, природні мотиви виконані в штучно створеному просторі, допомагають людині розслабитися, значно підвищуючи її настрої. Сьогодні дизайнери ставлять для себе завдання не тільки озеленювати приміщення, але й надати йому конкретний образ. Як правило напрямок задається певним стилем, різниця лише в нормах використання. Для того що б розібратися у відмінностях, розглянемо деякі зі стилів.

Великою популярністю останнім часом користується стильове направлення «Кантрі». Головна риса цього стилю – створення інтер'єру житла в сільському дусі. Важлива умова при виборі матеріалів – уникати ультрасучасних новинок, які ніяк не є екологічними або натуральними. Не варто використовувати лінолеум, пластикові панелі, натяжні стелі і т. д. А ось деревина, камінь, бронза, старий метал і кування будуть дуже доречні. Для таких інтер'єрів доречні меблі, які відрізняють прямі лінії і мінімум декору. Вони повинні бути неполірованими, грубуватими, можливо, фарбованими.

Цікавим у плані використання природних матеріалів є скандинавський стиль. Основна вимога до матеріалів – натуральність, саме вона принесе в дім затишок. Деревина, метал, натуральне каміння, скло, бавовна, льон, хутро, шкіра, кераміка, будь-які з цих матеріалів можна сміливо використовувати в інтер'єрах створених у скандинавському стилі. В інтер'єрі переважають пастельні тони: бежевий, світло-сірий, світло-блакитний, світло-зелений, світло-коричневий, але основним кольором треба назвати білий. Скандинавський дизайн відрізняється тим, що віддає пріоритет функціональності, не дозволяючи при цьому красі і витонченості речей зникнути. Скандинавські меблі практичні і функціональні. Найчастіше виготовляють меблі зі світлих порід дерев (бук, береза, іноді сосна, ялина). Для оббивки можна використовувати текстиль, замшу, шкіру, бавовну, льон. Самим розкутим в плані використання різних природних матеріалів і форм є «Еко» стиль. Основна мета, яку вирішує екологічний стиль в інтер'єрі – це створення простого і ефектного простору при цьому не забуваючи про його функціональність, практичність і затишок. Пріоритетна кольорова гамма еко-стилю – це всі природні тони і відтінки. Домінують у таких інтер'єрах коричнева і зелена палітра, пов'язана з гамою рослин і землі. Популярні кольори соломи, натурального каменю, піску, відтінки молока та вечірнього неба. У деяких приміщеннях, наприклад, в дитячих кімнатах або спальнях можуть використовуватися квіткові мотиви, але тільки в обмежених кількостях. Активно розбавляються природні тони будь-якими відтінками білого, бежевого та блідо-зеленого.

Як ми бачимо, для створення вдалого образу з природними мотивами, в якому людині буде приємно знаходитися, ключовим елементом є натуральність матеріалів. Не має значення який стиль обрано, найголовніше це вкласти душу в свій проект і допомогти йому розкритися максимально ефективно. Саме це дає приміщенню «дихати», а людині в ньому, розслаблятися і отримувати задоволення.

1. Джон Пайл. История дизайна интерьеров. 6 000 лет истории.
2. Ноэл Райли. Элементы дизайна. Развитие дизайна и элементов стиля от ренессанса до постмодернизма.
3. Мартин Кэт: Отделочные материалы. Энциклопедия.

СУЧАСНІ МОВНІ ПРОЦЕСИ: СТАГНАЦІЯ ЧИ РОЗВИТОК?

Сьогодні ми часто не усвідомлюємо значимість нашої мови. Українська мова протягом багатьох століть свого існування зазнала багатьох змін, вона, як губка поглинала в себе іншомовні слова, інтерпретувала їх, підлаштовувалася під оточення...

Для сучасної молоді головне – якомога швидше висловлювати власні думки, саме тому молоде покоління віддає перевагу мовним скороченням. До використання скорочень українці, власне як і увесь світ, звикли доволі швидко, сучасний темп життя вимагає від людства швидкого та чіткого формулювання власних думок, тому скорочення слів виявилися досить гарною інновацією. В діалозі, молоде покоління, здебільшого підлітки, почали використовувати скорочення в усній формі, що зумовило труднощі в плані розуміння одне одного під час діалогу.

Мовні скорочення супроводжували людей завжди. Головним чином спершу їх використовували і використовують для скорочень довгих назв, наприклад, назв навчальних закладів, або назв підприємств: ХДАД М (Харківська державна академія дизайну і мистецтв), ХПІ (Харківський політехнічний інститут), ХЕЛЗ (Харківський електротехнічний завод) та багато інших. Треба погодитись, що ця система скорочень є дуже корисною, бо зручніше вимовляти якісь короткі слова, аніж довгі назви. Скорочення використовуються у галузях медицини, фізики, математики, хімії та у багатьох інших. Тобто можна стверджувати, що скорочення, навпаки, не шкодять людям, а допомагають. Іншими словами, вони допомагають нам краще запам'ятовувати інформацію.

Крім того сучасна людина вирішила, що мовні скорочення можна використовувати у повсякденному житті. Мода на скорочення у прийшла не одразу, в першу чергу, через незрозумілість слів, які казала одна людина іншій. Хоч і повільно, проте більшості людей України така система сподобалась. Завдяки цьому на світ народилися такі чудові слова як : напр. (наприклад), ок (добре), комп. (комп'ютер), предки (батьки) і багато інших. У більшості випадків ці скорочення виглядають дуже бідно. Наприклад, звернімося до слова «предки», відомо, що це слово використовується для позначення поколінь родичів, котрі жили раніше, проте в сучасному світі це слово почало означати конкретних людей- батьків. Можливо, підліткам це здається не винним, проте все ж це виглядає досить образливо, як для батьків, так протеріч розвитку української мови. Шкода, проте випадків використання подібних слів дуже багато, і зупинити це поки що ніяк не можна, очевидно це одна із тенденцій розвитку нашої мови.

Іншим, допоки що «безсмертним» явищем є суржик. Існує декілька теорій про те як він з'явився. Згідно із найпопулярнішою з них, суржик з явився через змішування двох мов, російської і української у нашому випадку. Власне, сучасну українську літературну мову кожен із нас вивчає у школі. Тому виникає логічне запитання, чому, знаючи мову, ми не можемо вільно нею користуватися?

Вся справа у тому, що наш мозок, у разі якщо людина знає дві, або більше мов, іноді забуваючи потрібне слово на одній мові, видає це ж слово на іншій.

Інша теорія свідчить про те, що населення яке вже звикло розмовляти суржиком, народжує і навчає інші покоління бути такими ж, як і вони. Цю теорію можна вважати правдивою, проте вона не пояснює саме появу суржику. Теорія ґрунтується лише на фактах, які лежать на поверхні, і не заглиблюється у джерело виникнення проблеми. Говорячи про цікаві тенденції в галузі сучасного мовознавства, треба відзначити активізацію використання фемінізмів. У нашій країні гендерна лінгвістика розвивається повільніше ніж за кордоном, але використання фемінітивів у сучасній мовній діалектиці стає активнішим, що свідчить про те, що у мовознавстві України відбуваються ті ж процеси, що і в глобалізованому світі.

Хоча фемінітиви явище для мови не нове і може бути датованим II ст. – часом появи «Повісті минулих літ», де вперше з'являються подібні приклади, все ж активізація фемінітивів найбільше помітна лише тепер, що пов'язано із підвищенням цікавості до гендерної проблематики загалом і в мовознавстві зокрема. Нині і в письмових документах, і в засобах мас-медіа дедалі ширше використовуються фемінітиви, що означають професію, рід занять, функціональний стан та багато іншого.

Інколи використання фемінітивів зіштовхується з супротивом тих, хто звик до мовних стереотипів, але є впевненість у тому, що із засвоєнням прогресивних сторін гендерної політики використання фемінітивів буде частішим.

Тож як бачимо, мова акумулює в собі всі тенденції якими живе суспільство, і це дає їй можливості збагачення і розвитку.

1. Тараненко О. О. Українсько-російський суржик: статус, тенденції, оцінки, прогнози.
2. Інтернет ресурс: <http://stud.com.ua>

... 3 ... « »

ЧОРНЕ ТА БІЛЕ, АБО ТАЄМНИЦЯ ОДНОГО ПАМ'ЯТНИКА

Одна із найцікавіших робіт у скульптурі - це робота Ернеста Невідомого, пам'ятник на могилі колишнього генсека КПРС, Микити Сергійовича Хрущова. Вивчаючи історію, можна помітити, що Хрущов і Невідомий вже зустрічалися. Колись на виставці у Манежі Микита Сергійович назвав роботи Невідомого «дегенеративним мистецтвом», тим самим майже знищивши митця. Проте доля все ж вирішила зробити митця одним із кращих скульпторів Європи і світу. Таким він і став, переїхавши спочатку до Франції, а потім у США.

Після смерті генсека його діти вирішили встановити якийсь цікавий пам'ятник на могилу батька. Вибір сина припав на відомого на той час скульптора Зураба Церетелі, який з великим ентузіазмом відгукнувся на ідею зробити пам'ятник Хрущову. У цей же час друзі запропонували Сергію Микитовичу навідатися у майстерню Невідомого і замовити пам'ятник у нього. Хрущов-молодший трохи розгубився: по-перше, він чудово пам'ятав

з якою відкритою ненавистю його батько поставився до Невідомого, а по-друге, у той час Сергій Микитович був прихильником соціалістичного реалізму, головним критерієм для якого була «схожість». Проте Невідомий славився як художник абстракціоніст.

У дворі майстерні Невідомого, куди Сергій Микитович після великих коливань все ж вирушив, його зустріла скульптура «Орфей який грає на струнах свого серця», і він був приємно шокований, хоча і не подавав виду. Зустрівшись із Невідомим, Хрущов молодший все ж вирішив ризикнути і замовити пам'ятник у нього.

«Я хочу внести ясність. Внаслідок моїх суперечок з Микитой Сергійовичем я пережив важкі часи, але зараз це в минулому. Я глибоко поважаю його і, це може здатися дивним, але я згадую про нього з теплотою. Цей чоловік знав, чого хотів, і прагнення його не можуть не викликати співчуття, особливо зараз, коли багато що бачиться ясніше. У нас з вами мова йдеться не про особисті образи, а про пам'ятник державному діячеві. Я візьмуся за цю роботу.» Саме ці слова переконали сина Хрущова остаточно зупинити свій вибір на Ернесті Невідомому.

Ернест Йосипович тут же почав накидати малюнок на аркуші паперу: вертикальний камінь, одна половина біла, інша заштрихована чорним. Невідомий сказав, що поки нічого конкретного в цьому малюнку немає. Він лише пояснив, що це втілення філософської ідеї. Життя – це розвиток людства, що відбувається в постійному протиборстві живого і мертвого почав. В нашому надгробку чорне і біле можна трактувати по-різному: життя і смерть, день і ніч, добро і зло. Все залежить від нас самих, наших поглядів, нашого світовідчуття. Зчеплення білого і чорного найкраще символізує єдність і боротьбу життя зі смертю. Ці два начала тісно переплітаються в будь-якій людині. Тому камені повинні бути неправильними, входить один в інший, сплітатися і складати одне ціле. Все це передбачалося встановити на бронзову плиту». Спочатку Невідомий не хотів встановлювати на пам'ятнику портрет Хрущова, вважаючи, що він увійшов в історію і тому його і так запам'ятають. Але на портреті наполягала вдова Микити Сергійовича, Ніна Петрівна Хрущова. Невідомий погодився, справедливо вважаючи, що замовник має право наполягати на своєму баченні. «Нарешті рішення знайшлося: бронзова голова кольору старого золота стоїть в ніші, на білому мармурі, на тлі чорного граніту».

Незважаючи на те, що філософська ідея, яку презентував Невідомий Хрущову молодшому виглядає досить гарно, вона все ж не до кінця відверта. Якщо поглянути на пам'ятник Хрущова, то можна задатися питанням, чому голова темна, а не виконана з білого каменя? Чому голова знаходиться все ж на темній половині? І, нарешті, чи є темна голова продовженням темної сторони? Можливо, Невідомий у такий спосіб показав не тільки своє ставлення до колишнього Генсека, але й те, що ховалося у душі Хрущова, і було видно далеко не усім.

., 3 , . « », ,

ЗНАЧЕННЯ ТА СТАН УНІВЕРСАЛЬНОГО ДИЗАЙНУ В УКРАЇНІ

Прийняття Україною самостійності сприяло змінам в ставленні суспільства до інвалідів. Наявність великої кількості осіб з інвалідністю та інших маломобільних громадян на сучасному етапі розвитку держави спонукає до створення умов, що забезпечать можливість безперешкодної життєдіяльності для осіб з обмеженими фізичними можливостями, що є основним моментом в реалізації рівності прав громадян та створення умов для повноцінного незалежного життя кожної людини.

У сфері соціального захисту осіб з інвалідністю в Україні однією з найбільш суттєвих невирішених проблем залишається створення доступного середовища для вільного пересування і безперешкодної комунікації неповносправних [1].

Реалізація державної політики відносно осіб з інвалідністю створює потребу в розширенні можливості необмеженого пересування і діяльності цієї категорії громадян. Ці умови є обов'язковим компонентом створення умов для інтеграції неповносправних до активного суспільного життя за рахунок створення безбар'єрного середовища за принципами універсального дизайну (рівність та доступність використання; гнучкість використання; простота й інтуїтивність використання; доступно викладена інформація; терпимість до помилок; малі фізичні зусилля; наявність необхідного розміру, місця, простору)[1].

Універсальний дизайн є стратегією, яка спрямована на те, щоб проектування і компоненти будь-якого середовища, виробів, комунікацій, інформаційних технологій чи послуг були однаково доступні та зрозумілі всім і відповідали вимогам спільного використання, максимальною мірою у якомога незалежний та природний спосіб. Такий метод забезпечує перехід до дизайну, який орієнтований на користувача і ґрунтується на підході, спрямованому на задоволення потреб всіх людей з урахуванням можливих змін їх здібностей протягом життя. Сучасна концепція універсального дизайну виходить за межі доступу до будівель для осіб з інвалідністю [2,3].

Для пошуку вирішення проблем доступу до ключових об'єктів інфраструктури та послуг існують різні тренінги, зібрання, семінари. Це допомагає дізнатися про кращі світові практики та рішення, спрямовані на інклюзію та доступність для всіх. На одному з таких семінарів Ольга Красюкова-Еннс, міжнародний консультант з розробки інклюзивної політики та практики, зазначала, що універсальний дизайн стосується не лише людей з інвалідністю, а абсолютно кожного: «Ми всі проходимо схожий життєвий цикл і схильні мати різний рівень мобільності на кожному з етапів, в залежності від таких обставин як вік або вага або тимчасова травма» [4]. Наводячи приклади, експерт згадала сходи підземного переходу, які не подолає вагітна жінка з коляскою та важкі двері, що не відчинить дитина. Також у підсумок відзначила, що «Універсальний Дизайн покликаний створити світ доступний та зручний для всіх, незалежно від фізичних можливостей чи віку» [4]. Ініта Пауловіца, заступник постійного представника ООН в Україні,

висловила думку про важливість використання універсального дизайну для соціалізації та розвитку суспільства в цілому [4].

Щодо ситуації забезпечення універсального дизайну в Україні висловився Володимир Азін, директор громадської організації «Група активної реабілітації», відзначив: «Одна з проблем в тому, що головний принцип Універсального Дизайну «всі потреби користувачів мають бути інтегровані від самого початку процесу проектування» не враховують.», це говорить про відсутність широкої практики [4].

Проблема вільного доступу до громадських місць маломобільних груп людей гостро піднімається в сучасному світі. Збільшення кількості людей з функціональними порушеннями, тенденція до старіння населення України зумовлюють важливість впровадження універсального дизайну.

Отже, для України є важливим і навіть необхідним сприяння застосуванню стандартів доступності та універсального дизайну. Адже універсальний дизайн розрахований на переважну більшість людей, а також на широкий спектр неповносправностей таких як вади зору, слуху, сприймання, руху, а також психоемоційні та інтелектуальні особливості. Можливість залучення до вільної (доступної) суспільної діяльності сприятиме розвитку країни в цілому. Універсальний дизайн звертається до проблем доступності і пропонує перетворити середовище існування (предмети, об'єкти, громадські будівлі, тощо) в максимально безпечний, безбар'єрний та мобільний простір. Це може бути досягнуто через детальне планування на всіх етапах проектування того чи іншого продукту. Універсальний дизайн потребує детального розгляду можливостей людини протягом життя, тож може забезпечити комфорт, безпечність та доступність для кожного.

1. Національна доповідь Міністерства соціальної політики України. Про становище осіб з інвалідністю в Україні. – К., 2013. – 198 с.
2. Універсальний дизайн. Безбар'єрна Україна [Електронний ресурс]. - <http://netbaryerov.org.ua/2013-04-12-09-27-32>.
3. Доступність та універсальний дизайн [навч.-метод. посіб.] / Азін В. О., Байда Л. Ю., Грибальський Я. В., Красюкова-Еннс О. В. – К., 2013.
4. Універсальний дизайн: світовий досвід допоможе Україні досягти інклюзії [Електронний ресурс]. - <http://www.ua.undp.org/content/ukraine/uk/home/presscenter/articles/2014/05/14/-html>.

... 3 , . « »

ДИЗАЙН І СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО

Щоб зрозуміти взаємодію дизайну і мистецтва в цілому, слід звернутися до історії. Протягом багатьох століть мистецтво і дизайн стояли по різні сторони барикад. Дизайн (який тоді був скоріш накопиченням традицій та досвіду поколінь) мав лише обслуговуючі, побутові функції. Мистецтво ж навпаки було елітарним, задовольняючим духовні й естетичні потреби людей.

Але ж в наприкінці XIX ст. все почало змінюватись, коли в європейську культуру прийшло мистецтво модерну. Модерн постав як мистецтво молодих

людей на протигагу домінуючому на той час історизму. Звідси походить німецький варіант назви — Jugendstil, що означає стиль молоді. Прагнучи створити новий стиль, представники модерну відмовлялися від історичних запозичень стилю еkleктики, використовували умисно примхливі, мінливі форми, вигадливі лінії, принципи асиметрії і вільного планування, нові технічні та конструктивні засоби для створення незвичайних, підкреслено індивідуалізованих будівель, де всі рішення підпорядковані єдиному образно-символічному задумові й орнаментальному ритмові.

Саме в період модерну художники почали стирати межі між дизайном і мистецтвом. Молоді графіки малювали плакати, рекламу, розробляли упаковки для товарів, живописці і скульптори займалися оформленням інтер'єрів і меблі. Нові архітектори практично повністю відійшли від традиційного поняття європейської архітектури. Художники зрозуміли, що саме вони хочуть і можуть створювати нове оточення навколо себе.

Пройде ще декілька років і діячі авангардизму розкриють справжній потенціал дизайну. Нові теми та проблеми примусили шукати й відповідні засоби висловлення. Світовий художник родом з України К.Малевич започаткував супрематизм. Загальнознаним теоретиком абстракціонізму був В.Кандінський. Киянка О.Екстер і уродженець Харкова В.Татлін були засновниками конструктивізму, який проявився у різних сферах: архітектурі, дизайні, мистецтві плакату, оформленні вуличних процесій та майданів. Цей культурний прорив поділив історію мистецтва і дизайну на «до» і «після». Саме архітектори і художники авангардисти заснували у Німеччині школу Баухауз, яка поклала початок сучасному дизайну.

Таким чином, ми бачимо, що впровадження дизайну в мистецтво і навпаки мистецтва в дизайн було дуже швидким, і сталося це на рубежі двох століть. Сьогодні дизайн і сучасне мистецтво не можуть існувати один без одного. Наприклад, галерейна діяльність тісно зв'язана з дизайном інтер'єру. Сучасне мистецтво диктує настрій і напрям розвитку естетичної культури взагалі, так, з'являються нові течії в дизайні, як приклад, так званий «гаражний дизайн». Гаражний дизайн є інтернаціональним культурним феноменом — цей стиль сьогодні визначає вектор розвитку сучасного дизайну основних світових центрів. Останні інтер'єрні виставки Мілана, Парижа, Лондона, Стокгольма, Токіо, Нью-Йорка та Майамі, продемонстрували прагнення велетнів індустрії інтегрувати елементи, продовжити форми, переосмислити мотиви, або прямо скопіювати доробок бруклінських новаторів.

Протягом 2006-2017 років невелике коло молодих митців — David Weeks, Lindsey Adelman, Bec Brittain, Jason Miller, Paul Loebach, Dylan Davis і Jean Lee, Gabriel Kakon і Scott Richler, Rosie Lee з колегами — відкривають переважно у Брукліні невеликі дизайн-студії та створюють нове явище в світі дизайну ХХІ ст. та новий стиль.

З'являється навіть новий термін «арт-дизайн». Термін «арт-дизайн» виник у 80-ті роки ХХ століття в Італії з появою там двох дизайнерських об'єднань — «Алхімія» (засновники А. Мендіні, А. Гуерр'єро) і «Мемфіс» (Е. Соттсасс), які кинули виклик звичним правилам функціонального дизайну. Художні знахідки в розробках цих дизайнерів, а спочатку вони займалися дизайном меблів та інтер'єрів, почали переважати над установленою

прагматикою загальнозживаних дизайн-продуктів.

Відмінні риси нового напрямку:

- несподівані комбінації кольору та світла;
- використання різних стилів;
- поєднання стилів в одному об'єкті;
- застосування екзотичних, нових у дизайні стилів;
- використання нестандартних образів;
- застосування нестандартних матеріалів;
- висока якість композиції;
- художня деталізація форми, якості поверхні, загального колориту;
- переважання принципу «ручна робота» під час створення об'єкта дизайну.

Арт-дизайн, здавалося б, мав би зацікавити лише обмежене коло людей-естетів із нестандартним мисленням. Проте виявилось, що пересічні споживачі із захопленням сприйняли новий напрям. Усім припав до смаку дизайн, в якому закладено тонкі інтонації, глибокі почуття, тепло людських рук. Пересічний споживач, як завжди і буває при спілкуванні зі справжнім мистецтвом, відчував сильні емоції, душевний контакт з об'єктом арт-дизайну.

Художники цього напрямку ставили на чільне місце ідеї, закладені у творі мистецтва. Своїми роботами вони висловлювали протест проти комерціалізації мистецтва.

Сьогодні арт-дизайн поширений у багатьох сферах, пов'язаних із дизайном предметів і середовища: від інтер'єрів кав'ярень і квартир до арт-дизайну власного тіла (боді-арт — дизайн шкіри, нігтів, зачісок). Арт-дизайн широко застосовується при створенні різних видів друкованої продукції. В арт-дизайні художня та емоційно-образна складові створеного об'єкта завжди переважатимуть над традиціями класичного дизайну, такими як раціональність і технічна доцільність.

Таким чином, ми бачимо як тісно і практично нога в ногу йдуть сьогодні дизайн і мистецтво. Ці два нині неподільні явища людської культури будуть і далі формувати наше естетичне сприйняття світу, якщо ми навіть не будемо того помічати.

... 1 ... « ... »,

САМОРОЗВИТОК СТУДЕНТА ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ПРОГРЕСИВНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Світова глобалізація, стрімке піднесення цифрового суспільства, безперервний технологічний прогрес впливають на мистецьке освітнє середовище. Відбуваються зміни у концепціях науково-художнього мислення. У зв'язку з цим виникає потреба у формуванні фахівців культурно-мистецьких закладів на основі плюралістичного підходу до навчання. Такий підхід передбачає синтез мистецтвознавчих, філософських, культурологічних, психологічних, технічних, юридичних та економічних знань; формуванні критичного мислення для оцінювання інформації та прийняття рішень; інтеграцію технічних досягнень у мистецький освітній простір.

Вітчизняні заклади мистецької освіти повільно адаптуються до швидких технологічних та суспільних змін. Тому важливу роль у підготовці майбутніх фахівців займає їх саморозвиток. Студент повинен усвідомлювати той факт, що навчальний процес динамічний за своїм характером, тому потребує від особистості максимальної віддачі. До того ж, мистецькі освітні програми досить вузькоспеціалізовані і не передбачають охоплення широкого спектру наук та галузей знань. Тому прогресивному студенту необхідно приділяти увагу своєму саморозвитку як складовій частині загального культурно-мистецького навчання.

До методів саморозвитку в процесі навчання можна віднести індивідуальні ініціативи, навчання за допомогою комп'ютерних прийомів, дослідницькі проекти, освоєння нових технологій і програм та застосування їх у освітніх цілях тощо. До того ж, важливою складовою в процесі саморозвитку є критичне мислення. Особистість повинна вміти аналізувати питання чи проблему, робити раціональні висновки та вживати продумані заходи.

Саморозвиток – це природний процес. Тому важливо розуміти, що в освітньому середовищі саморозвиток повинен бути свідомим шляхом. Вагомою складовою цього процесу є вміння розуміти навколишні зміни, здатність адекватно оцінювати близькі й далекі цілі свого творчого і наукового потенціалу, розмірковування над власними слабкими і сильними сторонами, можливостями і невдачами.

Навчання – дуальний процес, в якому вагоме місце займає педагог. Ось чому важливо, щоб викладач допоміг студенту в усвідомленні власних потреб, інтересів, цінностей; у створенні позитивних образів, перспектив майбутнього; в забезпеченні бачень можливостей простору самореалізації та творчого розкриття; в плануванні та проектуванні програми особистісного становлення. Педагог покликаний стимулювати, мотивувати, підтримувати та допомагати особистості у самопізнанні та окресленні програми саморозвитку.

Підсумовуючи вищесказане можна зробити висновок, що якісний підхід до навчання, прагнення само розвиватися та вдосконалюватися впливає на студента як на майбутнього фахівця. Бажання особистості досягти високих цілей та майстерності повинно підкріплюватися рішучими діями і цьому напрямку. Окрім високопродуктивного викладання з боку педагогів, для особистості ключовим є саморозвиток як важлива складова мистецької освіти. Саме цей процес допомагає студенту розкрити свої потенційні можливості, сформуватися особистісно та як фахівець, а також вплинути на позитивні зміни в суспільстві.

1. Боришевський М. Й. Дорога до себе: Від основ суб'єктності до вершин духовності: монографія / Мирослав Боришевський. — К. : Академвидав, 2010. — 416 с.
2. Кузікова С.Б. Психологічні основи становлення суб'єкта саморозвитку в юнацькому віці : автореф. дис. ... д-ра психол. наук : 19.00.07 / Кузікова Світлана Борисівна; Нац. акад. пед. наук України, Ін-т психології ім. Г. С. Костюка. — К., 2012. — 44 с.
3. Файзуллин Р.Н. Самопознание и саморазвитие учащегося как составная часть целостного педагогического процесса: дис... к. пед. н. : 13.00.01 / Файзуллин Ракип Назипович. — Чебоксары, 2003. — 207 с.

... 1 ... « ... »,

ХРИСТОС ТА ЄВАНГЕЛІСТИ ЯК САКРАЛЬНІ ОБРАЗИ У ТВОРЧОСТІ ЖИВОПИСЦЯ ОЛЕГА ЛАЗАРЕНКА

Представник сучасного арт-об'єднання в Харкові «Слобожанське буриме», дизайнер і живописець Олег Лазаренко посідає чільне місце серед діячів культурно-мистецького простору України XXI ст. Творчість майстра багатогранна та різноманітна. З самого початку мистецького шляху він знаходиться в пошуках нових творчих методик та технік живопису. Результатом саморефлексії художника стало винайдення живописної техніки, яку майстер назвав мозаїчним кольорописом. Такий метод знайшов своє втілення не тільки на власних полотнах митця, а й гармонійно реалізувався в колективних колажних роботах творчого угруповання «Слобожанське буриме». Утім, мистецькі надбання талановитого художника Олега Лазаренка в українському мистецтвознавстві розглянуті надто фрагментарно. Тому вивчення різних аспектів творчості майстра належить до категорії перспективних досліджень.

Олег Анатолійович – художник, який своїми полотнами підносить глядача над буденністю та спонукає до медитативного споглядання. Його картини пульсують багатобарвністю та формами, сповненими гармонії, утихомиреності. В них, як правило, зберігається зв'язок із сакральним світом.

Сакральній тематиці у творчості Олега Лазаренка присвячена низка його живописних полотен.

Монументальною величиною відзначається його картина «Ісус та євангелісти». Твір складається з чотирьох окремих частин із зображенням євангелістів, які, у поєднанні, формують лик Христа. Торкнутися такої сакральної, вічної теми Олега Анатолійовича підштовхнуло відвідання місць, пов'язаних з історією раннього християнства (Сирія, Палестина, Стамбул, Свята Земля) та отримання благословення настоятелів монастирів і лавр. Кожне зображення євангелістів на згаданій картині супроводжують лики святих, яких на полотні близько сорока. На картині зі святим Марком показаний лев, що є його релігійним символом.

Полотно «Ісус та євангелісти» виконане у винайденій майстром новітній художній техніці — мозаїчному кольорописі. Стиль письма є своєрідним модерним продовженням візантійської традиції створення образів сакрального світу. Митець відходить від класичної повітряної перспективи. Натомість з'являється нова — часова перспектива. Вона досягається шляхом розбудови багат шарових модульних сіток, завдяки чому відбувається перехід від плоских елементів до об'ємних. Шанобливо споглядаючи лики євангелістів та Христа, глядач ніби переміщується крізь століття, всотуючи духовну чистоту святих образів.

У композиції твору символічне значення надається очам Христа та євангелістів. У Марка, Іоана, Луки та Матфія погляд спрямований угору, до небес. Вони ніби спонукають глядача зазирнути за межі картини, подумати про вічне, нетлінне.

І лише Ісус спокійним поглядом дивиться на глядача. Утім, за цим умиротворінням приховуються і страждання, які довелося пройти Спасителю людства. Муки Ісуса нагадують про себе у деяких ледь помітних деталях: носо-губній складці, важких повіках та «вологих» очах. Христос зображений без традиційного сьйва навколо голови. Проте на полотні німб над Ісусом створюють лики євангелістів та святих.

Пронизлива глибина погляду та вібрація ликів Марка, Іоана, Луки, Матфія та самого Христа робить процес споглядання картин Олега Лазаренка наближеним до читання молитви. А людина, споглядаючи її, отримує можливість доторкнутись до відтвореного на ній сакрального світу християнства.

1. Блаженный Аврелий Августин. О согласи евангелистов [Електронный ресурс] – Режим доступа: <http://homlib.com/read/avgustin/o-soglasii-evangelistov> – Название с экрана
2. Лазаренко О. Живопис [Текст] / Авт. тексту: Л. В. Стародубцева, С. Є. Сапеляк ; Авт. тексту О.Й. Денисенко, інш. ; Пер. А.В. Ена, інш. – Харків, 2011 . – 255 с.
3. Рабочая газета № 26 от 10 февраля 2012 г. [Електронный ресурс] – Режим доступа: <http://rg.kiev.ua/page14/article23711/> – Название с экрана.

ІННОВАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦТВА

Сучасні темпи розвитку суспільства, мінливі соціальні процеси та зростаючі потреби населення, мінімальне фінансування з боку держави вимагає невідкладного та постійного інноваційного процесу в закладах мистецтва.

Основною ціллю від впровадження інновацій в мистецьку сферу є отримання позитивного результату – задоволення суспільних потреб, покращення культурного середовища регіону та країни в цілому, розширення сегментів ринку та залучення нових споживачів, підвищення конкурентоздатності, а також розвиток соціально-культурної сфери та художнього середовища.

Традиційно інновації розглядають у контексті економічного розвитку та якісного поліпшення стану виробничих сил. Однак інноваційна культура є комплексною і всебічною та може застосовуватися у різних сферах діяльності на основі динамічної єдності старого, сучасного і нового.

Впровадження інновацій в мистецьку сферу передбачає не тільки техніко-технологічні зміни художнього процесу, а й застосування нововведень в заклади мистецтва.

При впровадженні інновацій в установи мистецтва необхідно змінювати структуру управління та здійснювати підготовку персоналу до залучення нововведень, оскільки старі напрямки в менеджменті можуть сповільнити розвиток організації. В закладі повинен бути спеціаліст з інноваційної культури, а бо ж, взагалі створити окремих структурний підрозділ, який буде займатися прогресивним зростанням організації. Важливо приділяти увагу створенню сприятливого середовища для роботи, в якому може здійснюватися процес зародження та впровадження креативних, нових ідей.

В будь-якому мистецькому закладі повинна бути чітка система менеджменту. Навіть якщо мова йде про студентську галерею з трьома працівниками. Раціональний розподіл обов'язків, ефективна корпоративна та організаційна політика, дієва система мотивації – запорука стабільної роботи організації та успішного впровадження інновацій.

У східному регіоні України частина населення зайнята в соціально-культурній сфері – галереях, музеях, мистецьких центрах тощо. Однак інноваційна діяльність в подібних закладах знаходиться не на належному рівні. В багатьох галереях – Art Consulting (AC), COME IN, ЄрміловЦентр, АВЕК, Муніципальна галерея – відсутні відділи з інноваційного розвитку або немає спеціаліста з цього напрямку.

Загалом, мистецьким установам Харківщини необхідно змінити або доповнити свою діяльність. Інноваційними кроками можуть бути:

- синтез мистецьких напрямків (наприклад, доповнення виставки аудіо-, відео-супроводом або тематичними лекціями і заходами);
- обладнання закладу технічними засобами (наприклад, інсталяції Олафура Еліосана з голографічними та світловими ефектами потребують відповідних пристосувань. Коли художник відвідував Україну, то тільки в київському Пінчук Арт Центрі була змога показати дану виставку);
- розширення культурного простору (заклад виступає в якості арт-салону, в якому можуть взаємодіяти різні види мистецтва – образотворче, музичне, кіно-, фотомистецтво, декоративно-прикладне тощо);
- PR-діяльність, фандрейзинг та міжнародні зв'язки (мистецьким установам необхідно залучати спонсорів та меценатів, брати участь у міжнародних програмах та грантах).

Отже, харківський регіон як великий соціально-культурний центр України має займатися інноваційним розвитком закладів мистецтва. Завдяки продуктивній діяльності галерей, музеїв, мистецьких центрів буде формуватися позитивний імідж не тільки цих установ, але й Харківщини та України в цілому. До того ж, інноваційна реконструкція мистецьких закладів сприятиме створенню умов для творчості, а також підвищить інтерес до мистецтва у населення.

1. Евменов А.Д. Инновационная деятельность как фактор интенсификации развития сферы культуры // Петерб. экон. журн. 2013. № 1. С. 44–48.
2. Малянов Е.А. Социально-культурные инновации в пространстве современной культуры // Вестн. Челяб. акад. культуры и искусств. 2009. № 4. С. 97–106
3. Старовойт О. В. Креативна природа інноваційної культури /О. В. Старовойт // Вісник Інституту розвитку дитини. Сер.:Філософія, педагогіка, психологія. – 2014. – Вип. 32. – С. 36-42.
4. Управління інноваціями : навч. посіб. для студентів ВНЗ / Н. І. Чухрай,Л. С. Лісовська ; М-во освіти і науки України, Нац. ун-т «Львів. Політехніка». – Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2015. – 280 с.

., 4 , « »

МІНІМАЛІЗМ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

У сучасному світі мінімалізм оточує нас у дизайні, архітектурі, в моді, скульптурі, в живописі та літературі. Прості та ясні рішення, виражена візуальна ієрархія, велика увага до пропорцій і композиції, відмова від не функціональних, декоративних елементів — все це основні риси стилю.

Мінімалізм виник у США в першій половині 1960-х років. Його витоки — в конструктивізмі, супрематизмі, дадаїзмі, абстракціонізмі, формалістичному американському живописі 1950-х р., поп-арті. Термін «мінімалізм» належить Р. Уолхейму, який вводить його стосовно аналізу творчості М. Дюшана і представників поп-арту, які зводять до мінімуму втручання художника в навколишнє середовище [1].

У 1920-х роках минулого століття яскравість і зображальність вікторіанських журналів змінилася на періоду де-стилю і функціоналізму, очищену від декору та акциденції. Мінімалізм був реакцією на схильність до декоративності і перевантаженість компонентів попередніх стилів. Тяжіння до мінімалізму з'явилося за часи модернізму в 1950–1960-х роках. Основним його гаслом було посилення виразності образу за рахунок позбавлення від зайвих деталей [2:262]. Характерна особливість мінімалістського дизайну полягає в тому, що в розробках все гранично просто і зрозуміло. Для миттєвої передачі візуального повідомлення використовується тільки найнеобхідніше, жодних додаткових засобів не потрібно.

Одна з головних переваг мінімалістичного підходу в дизайні упаковки — висока концентрація уваги глядача. На перший план виходять функціональність і простота, не перевантажуючи сприйняття декоративними елементами, тінями, кольорами та деталями. Увага потенційного споживача не відволікається, тому з'являється можливість швидко зорієнтуватися і здійснити покупку потрібного товару.

У мінімалізмі один з найефективніших способів зробити дизайн елегантнішим і виділити ключові елементи — це вільний або порожній простір, який грає величезну роль у створенні контрастності, робить текст зручнішим для читання. Дотримуючись філософії простоти й обмежень, мінімалізм покладається на контраст як інструмент оптимізації візуального представлення. Підбір кольорів, форм і розміщення елементів найчастіше проводиться з опорою на контраст, який виступає в якості основного принципу.

Висновок. У сучасному дизайні мінімалізм активно застосовується у дизайні упаковки, плакатів та реклами, у галузі типографіки, при проектуванні логотипів та елементів ідентифікації. Це пояснюється тим, що мінімалізм дозволяє швидко й точно передавати необхідне повідомлення. Мінімалістські постери, як правило, не тільки високо функціональні, але і приємні в естетичному плані. Не так просто виразити в лаконічній формі ідею продукту, передавши настрій, філософію та ідею. Мінімалізм у логотипах користується великою популярністю, тому що хороший логотип має бути простим і легко запам'ятовуватися. Більшість вдалих логотипів є мінімалістичними. Вони настільки прості, що їх просто неможливо не запам'ятати.

Актуальність використання мінімалістських прийомів можна побачити у галузі проектування журнальних видань, дизайну упаковки, корпоративного стилю, тому що вони дозволяють вказати на найбільш значущі елементи, зробити шлях споживача до придбання товару інтуїтивним і осмисленим та принести йому естетичне задоволення. Грамотне використання прийомів мінімалізму передбачає найвищий рівень його проектної культури, де головна ідея візуального повідомлення точно сформульована.

1. Минимализм/ Словарь терминов. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.venecianov.ru/>, свободный, заголовок с экрана. Язык рус.
2. Рожнова О.И. История журнального дизайна: университетская книга. Москва, 2009. – 272 с. : ил.

ДИЗАЙН АЙДЕНТИКИ «KHARKIV INTERNATIONAL FESTIVAL OF ARTS AND TRAVEL»

Тема «Дизайн айдентики «Kharkiv international festival of arts and travel»» виникла із потреби вирішення таких завдань як залучення туристів в м. Харків, реклама міста як культурно — освітнього центру з багатою історією, розвиток міжнародного культурного співробітництва, популяризація мистецтва і туризму у Харкові. Завданням дизайну айдентики фестивалів мистецтв та подорожей є збереження і розвиток культурного середовища, підвищенню рівня інтелектуального і культурного розвитку, реалізації потреби в культурно-мистецькому самовираженні, освоєнні накопичених суспільством культурних і духовних цінностей.

Фестиваль представляє собою дуже якісний спосіб показу досягнень музичного, живописного, літературного, театрального, естрадного, циркового або кіномистецтва, тому даний захід трактується як особлива можливість культурного обміну, розширення художнього кругозору у глядацьких мас і у самих учасників свята. Крім того, загальне значення мистецького фестивалю відрізняється різнонаправленністю — це захід справляє свій вплив на сферу міжкультурних контактів [1].

Фестиваль має соціальне значення, оскільки дозволяє людям брати участь в конкурсах і культурно-освітніх заходах, знайти друзів або однодумців серед представників різних національностей і рас в середовищі мистецтва і фотографії, зав'язати нові знайомства на фестивалі, корисні для подальшої творчої діяльності, відчутти себе частиною групи, сприяти творчому обміну між художниками і кураторами, здійснювати діалог і інтеграцію різних культур в єдиному художньому процесі.

Ernst & Young представили результати дослідження економічного впливу культурних та креативних індустрій на європейські міста. Проведене дослідження показує, що більше 45% респондентів описали європейський ринок фестивалів як «здоровий», і 40% опитаних сказали, що економічна криза не сильно вплинув на їх плани щодо інвестування та розвитку [2].

Міжнародний фестиваль мистецтва та подорожей затверджує у світовій і вітчизняній громадськості іміджу сучасної України, як прогресивного, демократичного, що володіє найвищими моральними і духовними цінностями, культурними та естетичними стандартами держави. Ринок міжнародних фестивалів в Україні тільки починає розвиватися, а, отже, розробка дизайну айдентики фестивалю мистецтв та подорожей – актуальна.

Фестиваль «Kharkiv international festival of arts and travel» буде вперше проведено 22-23 вересня 2018 року в Харкові в Палаці студентів НЮАУ ім. Я. Мудрого. Проект соціальний, всі бажаючі (громадяни України та інших країн світу) можуть безкоштовно взяти участь у фестивалі і відправити свої роботи на конкурсний відбір. Офіційний замовник — Департамент Міжнародного Співробітництва Харківської Міської Ради.

Замовник означив, що айдентика розробляється для іноземних учасників фестивалю, які приїжджають до Харкова для участі в заходах.

На початку роботи над проектом, на етапі відбору джерел інформації, були розглянуті приклади графічного супроводження міжнародних та українських фестивалів 2017-2018 років.

У дизайні айдентики фестивалів 2018 року досить помітно простежується тенденція переходу від самобутніх до простих елементів. По суті, це перехід від індивідуальності до класичних накреслень і повної втрати самовираження. Один з цікавих і незвичайних трендів, які ми спостерігаємо — використання ліній в одну товщину. Тобто, всі об'єкти графіки логотипу зроблені однією товщиною із застосуванням яскравих кольорів.

Після проведення аналізу аналогів айдентики фестивалів мистецтв було виявлено такі слабкі сторони, як відсутність регіональних рис міст та країн, де проводиться фестиваль, недостатня креативність, банальні рішення, складна айдентика, яка не запам'ятовується, відсутність простоти та лаконічності.

Посиленим впливом володітиме рекламна продукція, в якій використаний колір або поєднання кольорів, що викликають запрограмовані асоціації [3].

Для проектування дизайну айдентики фестивалю було сформульовано три концепції:

1. «Art – це відображення travel». «Art&travel festival» – це фестиваль митців та мандрівників зі всього світу. Адже як мандри надихають на творчість, так і самі мандри можуть стати мистецтвом. Айдентика повинна виразити взаємозв'язок мистецтва та подорожей. Слоган – «art&travel festival» – це справжнє мистецтво подорожі! Тобто art – це відображення travel, і навпаки – travel – це art. Отже, концепція поєднує в собі два напрямки: мистецтва та подорожей.
2. «Харків — культурно-освітній центр натхнення». Дизайн айдентики «Kharkiv international festival of arts and travel» є відображенням характеру людей, які проживають на цій території, показати національні особливості Слобожанської України, Харкова як культурно-освітнього центру. вико-

ристання фотографій міста Харкова, пейзажі нічного міста, вид Харкова з висоти, автомагістралі і дороги міста – все це надихає та викликає бажання прийняти участь подорожі та фестивалі.

3. «Всеохоплюючий міжнародний захід». Фестиваль «Kharkiv international festival of arts and travel» є міжнародним. Для того, щоб це відобразити, використовується символ — це круг, який асоціюється з планетою Земля, показує фестиваль як всеохоплюючий захід, який об'єднує людей зі всього світу.

Стратегія позиціонування дизайну акції – відображення взаємозв'язку слів ART і TRAVEL, наче вони є дзеркальним відображенням один одного, тому що тревел-фотографія – все це мистецтво, народжене у подорожах. Все це ART. Мальовничі маршрути різними країнами світу: ліси, гори, водоспади, урбаністичні пейзажі, моря, океани – все це може стати ближче, аніж твій двір за вікном, якщо ти знаєш мистецтво «конструювання» власного маршруту. Все це TRAVEL.

Отже, дизайн айдентики «Kharkiv international festival of arts and travel» буде відрізнятися від аналогів тим, що айдендика динамічна. Буде розроблено 3 різних варіанта логотипу, які разом взаємодіють, вони різні і зображують фестиваль з різних боків. Стилеутворюючі риси – шрифт, рівнотовщинна лінія, кольори. Айдендика кожен раз нова та динамічна, вона неочікувана та дивує глядача.

Було прийнято рішення обрати центральну класичну композицію з домінуванням знаку, але в різних випадках буде використовуватися альтернативні компоновочні рішення – логотип то домінує, то наче зникає. Логотип компонується у квадрат, тому центральна композиція доречна.

Ескізи пропозицій було запропоновано оцінити представникам фокус групи, до складу якої увійшли іноземці з вищою освітою, із середнім рівнем доходів, що працюють в сфері фотографії і мистецтва, які проживають у великих містах країн Європи.

При тестуванні виявлено: айдендика викликає асоціації з мистецтвом та подорожами; було знайдено взаємозв'язок між двома складовими фестивалю, дзеркальне відображення, пластичні та грайливі лінії рівної товщини утворюють організовану композицію, колірне рішення відповідає фестивалю мистецтв та подорожей, шрифт підібраний вдало.

На основі інформації, отриманої під час тестування концепції членами фокус групи, було прийнято рішення об'єднати пропозиції 1 та 2 концепцій.

1. Паксина Е.Б. Социокультурные функции фестиваля искусств. // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=18601,-свободный>. — Загл. с экрана. — Язык рус.
2. Влияние культурных и креативных индустрий на туризм и обновление городской среды. // [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — Режим доступа: <https://www.culturepartnership.eu/article/influence-of-culture-on-tourism,-свободный>. — Загл. с экрана. — Язык рус.
3. Рожнов И. Психология и психоанализ рекламы. // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.moskva-ipoteca.ru/secretslovari/page/14.html,-свободный>. — Загл. с экрана. — Язык рус.

СТИЛЬ МІНІМАЛІЗМ У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ СУЧАСНОСТІ

Мода – невід’ємна частина культури будь-якого народу, яка пов’язана з такими соціальними явищами, як традиції, звичаї, з одного боку, і загальною думкою та масовими комунікаціями – з іншого. В усіх сферах людського життя мода є одним із засобів самовираження. Культура повсякденності формує сферу особистісного простору та стиль поведінки. Розвідки на тему традицій у сучасній повсякденності – невичерпна дослідницька тема, яка обумовила актуальність нашого дослідження.

Мінімалізм (від лат. *minimum* – найменше) – напрям у ряді мистецтв, що виходить з мінімальної трансформації використовуваних у процесі творчості матеріалів, простоти й однаковості форм, монохромності, творчого самообмеження художника. Найбільше цей напрямок представлений у музиці, скульптурі, архітектурі. На сьогодні він впливає навіть на мовленнєву діяльність людини. Прискорення темпів життя й зростання обсягу інформаційного потоку сприяло появі проблеми відбору і скорочення інформації та швидкості її знаходження, виділення головного й фільтрації зайвого. У гуманітарних студіях наприкінці ХХ ст. з’явилося поняття кліпового мислення, що означало нове, розсосереджене, дефрагментоване мислення. Разом з цим дослідники вказують на кліпову свідомість, яка, як монтаж, не узагальнює, а придумує. Кліпове мислення зводить до мінімуму мовленнєву діяльність окремо взятої людини, що призводить в результаті до мовного мінімалізму.

Слід зазначити, що вербальні і невербальні способи спілкування неабияк пов’язані між собою. Одним із невербальних засобів спілкування є, зокрема, одяг. Одяг у стилі мінімалізм характеризується відмовою від кількості на користь якості: продуманістю силуету, крою, якістю матеріалів та пошиття, відсутністю яскравих деталей і декору.

Тенденції до мінімалізму в одязі спостерігаються ще на початку минулого століття. Найбільші світоглядні зміни відбулися у 60-х роках ХХ ст. У кожній країні вони мали регіональні особливості, які часто були обумовлені станом економіки і рівнем та способом життя. Стиль мінімалізм у сучасному костюмі проявляється у можливості використанні лаконічніших, але виразних засобів. Прикладом є трансформування базового одягу, який сам по собі є акцентним та привертає увагу завдяки оригінальному крою, не використовуючи при цьому яскравий декор, сміливі кольори та аксесуари. На сьогодні дизайнери активно демонструють варіативність мінімалістичного гардеробу, мета якого – активізувати уяву думки, відійти від сентиментальної стандартизованості емоцій і банального тлумачення художньої творчості у костюмі. Основна ідея мінімалізму – кардинальне перетворення матеріалу і способів його організації – навмисно акцентує увагу на тому, що предметом мистецтва повинні служити явища, що здаються звичними, буденними, повсякденними.

Таким чином, прискорення темпів життя безпосередньо вплинуло як на появу мовленнєвого мінімалізму, так і на появу одягу у стилі мінімалізм. Однак, якщо в останньому випадку мінімалізм як сучасна тенденція служить

засобом впорядкованості та витонченості без зайвих зусиль, то мовленнєвий мінімалізм свідчить про нездатність людини до глибокого аналізу, про так зване кліпове мислення, що призводить до формування кліпової свідомості, яке є занадто негативним і небезпечним явищем.

1. Тканко З. Мінімалізм і геометрія форм одягу в моді України 1960-х років // Вісн. Львівської нац. академії мистецтв. Вип. 22. – С. 284 – 293.
2. Удовицька Т. А. «Кліпове мислення» молоді: особливості прояву в процесі навчання (до постановки проблеми) // Вища освіта України: теорет. та наук.-метод. часопис. Дод. 1. Вип. 31. Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського простору. – К., 2013. – Том VIII (50). – С. 407-416.

., 3 , . « »

АНАЛІЗ СИСТЕМ КОНСТРУЮВАННЯ (НА ПРИКЛАДІ ЖІНОЧОЇ БЛУЗКИ З ВШИВНИМ РУКАВОМ)

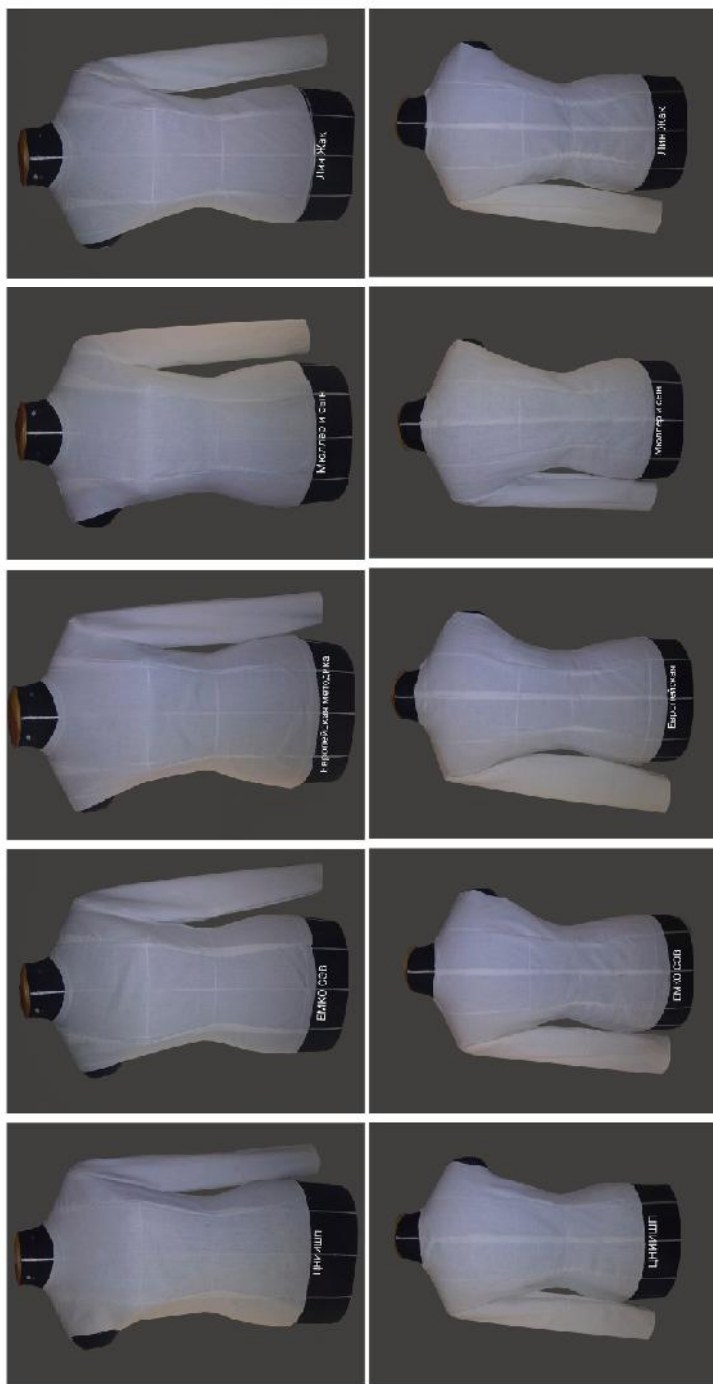
Different systems of designing clothes are analyzed. Drawings and mock-ups of products made on the example of a woman's blouse of a nearby silhouette with a waist sleeves. Key words: designing of sewing products, systems of designing clothes, methods of constructing a drawing, landing of a nearby silhouette.

На сьогоднішній день навчання в сфері проектування одягу в вищих навчальних закладах передбачає обов'язкове вивчення конструювання з метою придбання необхідних професійних навичок. В даній статті наведені результати аналізу найбільш популярних методик конструювання одягу (ЄМКО РЕВ, Мюллер і син, ЄМКО ЦДПШП, методика по Лін Жаку і Європейська). Аналіз проведено з метою визначення відмінних рис і виявлення найбільш прийнятної для дизайнера одягу, враховуючи такі особливості як:

1. Розробка креслень конструкції.
2. Технологічні припуски і прибавки.
3. Трудомісткість і доцільність обраних методик.
4. Особливості побудови і посадки на фігурі в готовому вигляді.

Для розробки креслення вихідними даними є величини розмірних ознак і конструктивних прибавок, які визначаються в залежності від крою, силуету, форми і використововуваного матеріалу.

ЄМКО РЕВ є універсальною методикою, яка характеризується єдиними методами побудови конструкції одягу для чоловіків, жінок, дітей і використовує єдину систему розмірних ознак, систему і класифікацію прибавок. Дана методика значно відрізняється від інших великою кількістю необхідних розмірних ознак, розрахункових формул, які ускладнюють роботу дизайнера через трудомісткість процесу. Макет, виконаний за даною методикою, забезпечує ідеальну посадку в готовому вигляді.



Протилежною за методом конструювання є методика «Мюллер та син». Техніка крою в даній системі орієнтована на відповідність фізичним показникам замовника, тому необхідні розрахунки оновлюються на підставі результатів антропометричних досліджень (останнє було проведено в 1994 р). У побудові креслення основи не потрібно додаткових формул і розрахунків, тому що в даній методиці закладені необхідні значення для знаходження конструктивних точок. Це значно зменшує витрати часу на побудову основи. Дана методика близька по основним принципам побудови до Європейської методики. При аналізі посадки макетів на фігурі можна відзначити для обох методик надлишок 1-2 см в області плечей. Це можна пояснити відмінностями антропометричних вимірів європейців.

Розглядаючи методику по Лін Жаку, слід зазначити, що вона також не вимагає застосування складних формул, ґрунтується на теоретичних даних і універсальна для всіх фігур, що дає можливість дизайнерові в найкоротші терміни створити необхідну модель. Як недолік даної методики слід зазначити те, що вона недостатньо враховує особливості різних фігур. Наприклад, за цією методикою нахил плечового зрізу і виточки неможливо визначити будь-яким виміром, а величина розхину виточки більше залежить від форми плечей і менше від об'єму грудей, тому остаточно виточки уточнюються під час примірки.

На відміну від інших методик, конструювання одягу по ЄМКО ЦДШП забезпечує найбільш гарну посадку в області плечей і стегон. Розрахункові формули і побудова вимагає не такого великого обсягу часу як ЄМКО РЕВ, що значно полегшує роботу дизайнера. Істотною перевагою так само є детальна характеристика прибавок, використовуваних на окремих ділянках конструкції, в залежності від виду виробу, силуету, модельних особливостей. Використаний принцип урахування технологічних властивостей використовуваних матеріалів (усадки і упрощування) на етапі розробки креслення конструкції.

Макети плечових виробів, виконані за різними методиками конструювання, представлені на рис.1.

:

1. ЕМКО СЕВ. Т.1: Теоретические основы - М.; Центральный научно-исследовательский институт информации и технико-экономических исследований легкой промышленности, 1998. - 221 с.
2. Лин Жак. Техника кроя. Изд. 2-е, испр. М.: «Легкая промышленность», 1977. - 16 с.
3. Тухбатуллин Л.М. Конструирование женской одежды по европейским методикам / Л.М. Тухбатуллин, Л. А. Сафина, В.В. Хамматова. - Ростов н / Д: Феникс, 2009. - 135 с.
4. Амирова Е. К., Сакулина О. В., Сакулин Б. С., Труханова А. Т. Конструирование одежды. - М.: Мастерство: Высшая школа, 2002. - 496 с.

., 5 . « »,
:

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА ОСВІТА ЯК ЕЛЕМЕНТ СИСТЕМИ НАВЧАННЯ

Естетичне виховання — цілеспрямований процес формування у людини естетичного ставлення до дійсності. Воно пов'язане зі сприйняттям і розумінням нею прекрасного, насолодою, творчістю. В процесі такого виховання відбувається прилучення учнів до певних цінностей, формується

і розвивається здатність кожної окремої людини до естетичного сприйняття і переживання, його естетичний смак і уявлення про ідеал. Так образотворче мистецтво покликане забезпечити залучення учнів до світу пластичних мистецтв як невід'ємної частини духовної і матеріальної культури суспільства, сформувати художньо-образне мислення як основу розвитку творчої особистості, її естетичних смаків і потреб, розвивати творчі здібності, розширяти діапазон почуттів, уяви, фантазії, виховувати емоційну чуйність на явища художньої культури [2, с. 13].

Система естетичного виховання в цілому використовує всі мистецькі явища дійсності. Проте найважливішою частиною є художнє виховання, що використовує якості виховного впливу засобами мистецтва, які формують спеціальні здібності й розвивають обдарування в певних його видах — образотворчому, музичному, вокальному, хореографічному, театральному, декоративно-прикладному та ін. Вперше після Памфіла думка про користь малювання як загальноосвітнього предмета була висловлена великим чеським педагогом Яном Амосом Коменським в його «Великій дидактиці». Правда, Коменський ще не наважувався включити малювання в курс шкільного навчання як обов'язковий предмет. Однак цінність цих думок полягала в тому, що вони були тісно пов'язані з питаннями педагогіки [5, с. 8]. Коменський, розглядаючи малювання як загальноосвітній предмет, не робив різких відмінностей в методах і системах навчання мистецтву в загальноосвітніх і спеціальних школах. Він спирався на вже сформовану систему навчання малюнку ХХІ століття в академіях мистецтв.

Проте подібне виховання нерозривно пов'язане й з природою, громадською і трудовою діяльністю, побутом людей і взаємовідносинами між ними. Цікавим прикладом є японська методика естетичного виховання. За цією методикою учні мають заняття на відкритому повітрі, де ближче пізнають природу. Користь цієї методики довели і вчені, за їх результатами діти, що мали заняття на природі, проявляли більше концентрації і творчості у шкільних предметах [1]. Наукова стаття за висновками дослідження опублікована у *Frontiers in Psychology*.

Алеговорити, що естетичне виховання необхідно лише у середніх навчальних закладах докорінно не є правильно. Адже цей процес не зупиняється на певному етапі розвитку. До того ж у деяких системах навчання пропагується більш чітке формування естетичного смаку наприкінці навчальної програми. Так, наприклад, Д. Н. Кардовський вважав, що малювання античних фігур, гіпсових масок, бюстів і скульптури, а також копіювання зразків живопису і малюнка можна рекомендувати учням в кінці шкільного шляху для розвитку смаку і художнього чуття [4, с. 208]. Тож можемо стверджувати, що естетичне виховання має відбуватися на всіх рівнях освіти й в будь-якій сфері професійного спрямування.

Говорячи про естетичну освіту неможна забувати й про підживлення інтересу до процесу навчання, а також розуміння учнями предмету. Аналізуючи системи виховання Чистякова й Кардовського, можна впевнено сказати, що окрему увагу вони приділяли саме індивідуальному підходу. Приміром ще Чистяков у своїх трудах зазначав, що складовою частиною системи його роботи були збудовані взаємини з учнями, які мали гуманістичну спрямованість діяльності, звернені на спілкування з підопічними, діалог і повагу до особистості [3, с. 202]. Розглядаю-

чи цей аспект можна прийти до висновків, що він є найважливішим й фундаментальним у процесі естетичного виховання. Певно, саме тому більшість найефективніших систем виховання вважають цей підхід, у різних його проявах, як основоположний.

Отже виховання красою та через красу формує не тільки естетико-ціннісну орієнтацію особистості, а й розвиває здатність до творчості, до створення естетичних цінностей у сфері трудової діяльності, в побуті, у вчинках і поведінці і, звичайно, в мистецтві. Тому можна певною мірою стверджувати про те, що естетичне виховання повинно бути складовою кожного рівня освіти. Завдання, що стоять перед системою естетичної освіти - це не тільки навчання основам образотворчої грамотності, формування практичних навичок роботи в різних видах образотворчої діяльності та систематичний розвиток зорового сприйняття, почуття кольору, композиційної культури, просторового мислення, вміння втілювати в художніх образах творчі завдання, а ще й прилучення до спадщини вітчизняного і світового мистецтва, виховання активного естетичного ставлення до дійсності, мистецтва, явищ художньої культури, народним художнім традиціям. Таким чином, метою викладання мистецьких дисциплін є формування художньої культури учнів як невід'ємної частини культури духовної. Персональний підхід до кожного учня гарантуватиме розуміння й закріплення матеріалу, адже система повинна сприяти всебічному, гармонійному розвитку учнів та виховувати, зокрема, особистісні якості людини.

1. Інтернет видання «Frontiers in Psychology» [Електронний ресурс] / Do Lessons in Nature Boost Subsequent Classroom Engagement? / Режим доступу: <https://www.frontiersin.org/>
2. Бакиєва О.А. Методика викладання образотворчого мистецтва / О.А.Бакиєва/ Режим доступу: <http://tmnlib.ru/books/13.pdf>
3. Гинзбург И. В. П. П. Чистяков і його педагогічна система. / И. В. Гинзбург. Л.–М.: Мистецтво, 1940
4. Кардовский Д. Н. Посібник по малюнку / Під заг.ред.проф.Кардовского Д. Н. М.:Вид-во: «В.Шевчук», 2006
5. Програми для педагогічних інститутів. Сбірник № 14. М. Просвіщення. 1988. «Из истории художественной школы» збірник наукових статей -СПб., 1999.

... 3 ... « », ...

УКРАЇНЬСЬКА ПОЕЗІЯ ПЕРІОДУ БАРОКО

Постановка проблеми. Українська поезія періоду бароко є малодослідженим питанням в історії української культури. Вивчення цієї теми важливе для усвідомлення етапів розвитку нашого суспільства, процесу передачі поколіннями тих цінностей, які виконують вагомую функцію у формуванні цілої нації.

Аналіз останніх досліджень. Опрацювання даного питання доводить відсутність його цільового дослідження. Цією темою займалися такі вітчизняні дослідники: С. Черепанова, П. Білецький, Ю.Богуцький та деякі інші.

Мета дослідження. Загальний аналіз української поезії періоду бароко для виявлення особливостей її розвитку.

Виклад основного матеріалу дослідження. Українське бароко виникло на рубежі XVI–XVII століть і розвивалось протягом двох віків, розповсюджуючись в усіх жанрах літератури. Поряд із староукраїнською літературною або церковнослов'янською мовою застосовувалась латина та польська мови. Література цього періоду була різножанровою і різноманітною за тематикою. Сюжети для творів письменники брали із сучасного їм життя, а героями ставали вихідці з усіх станів суспільства. В українській літературі риси барокового стилю з'явилися в полемічних творах, ораторсько-проповідницькій прозі, пам'ятницькій прозі, мемуарно-історичних творах, прозовій новелі, драмі, поезії.

Особливих успіхів у бароковому процесі досягла українська віршована поезія, народні думи та пісні про «козацьку славу». Авторами поетичних творів були церковні ієрархи, рядові священники та ченці, студенти, вчителі, урядовці, мандрівні дяки, письменні селяни. Поезія відзначалася жанровим та змістовним розмаїттям. Виділялась релігійно-філософська, елітарно-міфологічна, шляхетська, панегірична (поезія хвалебного змісту), міщанська, громадсько-політична, історична, лірична, гумористично-сатирична поезія, що тісно перепліталася з народною пісенністю. Характерним жанром барокової поезії стала епіграма. С. Полоцький, Д.Туптало, С. Яворський К. Транквіліон-Ставровецький писали в елітарному бароковому стилі.

Найвідоміший жанром барокової поезії стала духовна пісня. Значного поширення набула громадянська та любовна лірика: романси та сентиментальні пісні. Образи героїв були запозичені з народної поезії. Маруся Чурай - легендарна українська народна співачка і поетеса, яка жила в Полтаві. Автори скаржаться на гірку сирітську долю, убоге життя, на соціальну несправедливість. Любовна лірика також перебувала під впливом народнопісенної традиції в рукописних співаниках, репертуарі кобзарів та лірників. Різноманітні жанрові форми існують і всередині поезії світської: філософська й еротична лірика, панегірик та епіграма, пейзажні та емблематичні вірші тощо. В поезії українського бароко виникає силабічний вірш, поряд з яким існує також вірш народний. Оригінальними творами українського бароко стають так звані «віршові іграшки» — твори експериментальні, формотворчі, певною мірою «авангардистські». Поширюються такі форми, як акростих (початкові літери кожного рядка утворювали ім'я автора) і мезостих (потрібні слова склалися з літер, що знаходилися посередині вірша), кабалістичні вірші (числове значення слів'янської абетки давало можливість підрахувати рік написання твору), фігурні вірші (друкувались у формі хреста, яйця, чарки тощо).

Найдавнішими українськими поетесами, імена яких відомі й про яких збереглися документальні свідчення, були інокія Анісія Парфенівна і Анна Любовичівна. Жили вони в кінці XVI – на початку XVIII ст. і залишили акровірші (вірші, в яких перші літери кожного рядка утворюють слово або фразу), де вписано їхні імена. Їх вірші на тему барочної поезії про спокуту гріхів після смерті написані від чоловічого «я».

Найбільшим майстром курйозного віршування, зокрема акровірша, вважається Іван Величковський, який написав спеціальну працю “Млеко” (1691), де наводить зразки рядкового, зворотно-рядкового, перерваного та азбучного акровіршів. І. Величковський створює «раки літеральні» — ві-

рші, рядки яких можна читати однаково як справа наліво, так і зліва направо («Анна пита мя я мати панна...»), алфавітний вірш, слова якого починаються з літер алфавіту («Аз благ всѣх глубина, // Дѣва єдина...»); вірш Протей, що створювався за допомогою механічної перестановки слів з місця на місце:

,

.

,

...

У другій половині XVII ст. з'явилися думи й історичні пісні про участь козаків у війні 1648-1657 рр., про Б. Хмельницького та його сподвижників. Саме в той час створені відомі народні пісні «За світ встали козаченьки», «Не дивуйтеся, добрії люди» та багато інших. Значний внесок у розвиток віршованої літератури зробили студенти тогочасних середніх і вищих шкіл. У народі їх називали мандрівними дяками. Саме їм належить більшість творів сатирично-гумористичного жанру.

Виникають бурлескно-травестійні твори різних жанрів: гумористичні й сатиричні вірші, пародії на церковні псалми та біблійні легенди, інтермедії, вертепні драми. Традиції бурлеску й травестії (від франц. travesty - переодягати, пародіювати; вид гумористичної поезії, близької до пародії) знайшли своє продовження в новій українській літературі, зачинателем якої був І. Котляревський. У славнозвісній «Енеїді» (1798) він талановито відтворив та синтезував у травестійно-бурлескному жанрі народнопоетичну стихію.

Висновки. Отже, в XVII-XVIII ст. в Україні формується національна школа українського бароко, що виділяється в самостійний напрям великого барокового стилю. Українська поезія бароко є феноменальним явищем у всесвітній культурі. Козацьке літературне бароко виняткове. Серед найвизначніших здобутків бароко виділяється виражена в літературній формі заглибленість у внутрішній світ людини, нетерпимість до зла в будь-яких його проявах, поширення можливостей зображувально-виражальних засобів. Українська барокова поезія мала значний вплив на подальший розвиток української літератури урізноманітненням літературних жанрів, гуманізацією духовної культури.

., 6 . « »
:

ТЕМА МАТЕРИНСТВА В ЖИВОПИСУ

Тема жіночої краси і материнства залишається головною в творчості багатьох мистців. Образ жінки-матері – вічний ідеал, своєрідний естетичний камертон у мистецтві будь-якого народу. Майстри різних епох використовували схожі образи-архетипи: образ матері-годувальниці, жінки-матері з дитиною на руках, сімейний портретні зображення.

У стародавні часи художники оспівували не тендітність і грацію жіночого тіла, а, навпаки, підкреслювали жіноче начало – надмірно великі груди і стегна, опуклий живіт, в якому зароджується нове життя. Образ матері-годувальниці проходить крізь усі епохи. У добу Середньовіччя образ



«
»,
, 205 150 .

жінки-матері з дитиною на руках в європейському мистецтві був пов'язаний з образом Мадонни, у давньоруському – з образом Богородиці. Православний іконопис налічує велику кількість зображень Богоматері, серед яких виділяються найголовніші типи; Оранта(Знамення); Одігітрія (Путівниця); Еллеуса

(Розчулення); Панахранта (Всемилоствива); Агіосортисса (Заступниця) та їх різновиди. Богоматір практично завжди зображується сумною, але печаль ця і світла і радісна, наповнена світлом і ясністю, силою духовною.

Богородицю зображували наповненою просвітленістю, відчуженою від реального світу. Її образ завжди випромінює благоговіння, упокорюючись з неминучістю образу жертви. Богородиця являє світу немовляти, трохи підтримуючи його або сильно притискаючи до себе, тримаючи його в материнських теплих обіймах. Серед головних канонічних особливостей обліку Богородиці треба назвати покрити покривалом голову («мафорієм»), що м'яко ніспадає на плечі. Він має червоний колір, що символізує страждання, але і натік про її царське походження. Ніжний одяг зазвичай має блакитний або синій відтінок, що означає небесну чистоту, більш досконалу ніж у звичайних людей. Дотримання суворого іконографічного канону, ієрархічний характер композиції, символічність кольору і світла в іконопису спонукало мистців особливо ретельно осмислювати добір образотворчих засобів. Іконопис додав в образотворче мистецтво нові психологічні мотиви: моральність, ніжність і зворушливість материнства, почуття жалю і радісне співчуття.

Образ жінки-матері з дитиною на руках в європейському мистецтві втілюється в зображенні Мадонни. На відміну від Богородиці, що мала зображуватися аскетично, за чітко визначеними канонічними вимогами, зображуючи мадонну, художники вирішували її найчастіше як романтичний образ, ідеал жіночої краси епохи. Сентиментальність роботам додавали зображення в картинах пташок, вазонів з квітами, херувимів, вишуканого інтер'єру, ідеального ландшафту.

Про популярність теми материнства доводить той факт, що іконографія Спасителя не тільки зупиняється в своєму історичному розвитку, але, як це було на Заході, майже, зовсім припиняється. Західний світ, за рідкісними винятками (Венеції, деяких місцевостей Німеччини), як би забуває в релігійному мистецтві Спасителя світу і Вчителя людства, а виразом своєї віри обирає образ Мадонни.

У ХХ столітті в мистецтві художники все більше поетизують образ простої жінки, трудівниці, матері. Тема материнства у станковому живописі роз-

кривається в творчості таких мистців як Філонов П., Врубель М., Жилінський Д., Савицький М.А., Петров-Водкін К., Мильников А., Яблонська Т., Паньок І., Ремньов А. та багато інших.

Таким чином, тема материнства була вічна на протязі усієї історії людства та образотворчого мистецтва у всіх жанрах та стилях. Від перших зображень у дохристиянські часи, іконописі, фресках середньовічних храмів до творчості сучасних майстрів. Деякі художники більшу увагу приділяли життєвості втілення цієї теми, зупиняючись на своєму розумінні жіночої краси. Інші майстри створювали алегоричні образи, втілюючи загальнолюдські ідеали через міфологічність і метафоричність. Дана тема різнобічна, вшанована, і є моральним орієнтиром і в сучасному мистецькому просторі. Вона надихає художників завжди, так як почуття любові до матері і матері до дитини неможливо висловити однією картиною.

Провівши аналіз рішення теми в історії мистецтва, були окреслені основні орієнтири і тенденції, що дозволили знайти авторське рішення картини «Отчий берег». Її головним завданням стало передати стан внутрішнього зв'язку матері і дитини; відчуття, що батьківська любов і жертвовність являється однією з великих цінностей в людських відношеннях.

Головним персонажем картини «Отчий берег» стала маленька дівчинка, яку «як молодий корабель» відправляють у самостійне життєве плавання. Її підтримують вищі сили - Богородиця з благословляючим жестом у лівому куті картини, ангели-хранителі, що оточують головну героїню з іншого боку. Дівчинка зображена у світлому одязі з рослинним орнаментом, що нагадує на її щирість і молодість. Вона замріяна. Фігури матері і дитини поєднані немов «крила» і нагадують біле покривало. Основні герої зображені на тлі мальовничих пагорбів і чистої річки, що вишуканою ландшафтною пеленою їх огортають.

Таким чином, вирішуючи одну з центральних тем світового мистецтва, ми вдаємось до авторської імпровізації. В картині «Отчий берег» використовується монументально-декоративний стиль заради наближення до іконописного і народного мистецтва. Тема материнства в такому контексті показує вічний кругообіг життя, справжність родинних почуттів.

„ 3 , . « »
i : . .

ВЕБ-ДИЗАЙН В УКРАЇНІ

Веб-дизайн – це вид графічного дизайну, спрямований на розробку та оформлення об'єктів інформаційного середовища Інтернету, покликаний забезпечити їм високі споживчі властивості і естетичні якості. Веб-дизайнери проєктують логічну структуру веб-сторінок, продумують найбільш зручні рішення подачі інформації, працюють над художнім оформленням веб-проєкту. [2]

У наш час під терміном «веб-дизайн» розуміють саме проєктування структури веб-ресурсу, забезпечення зручності користування ним. Особливість веб-дизайну полягає в тому, що він виступає не тільки для оформлення продукції, він є не додатковою її частиною, а виробом загалом. Проєктуючи сайт, дизайнер створює повноцінний продукт. [4]

У мережі Інтернет публікують журнали і книги, збираються бібліотеки, проводяться виставки і конференції. Щоб Інтернет-ресурси мали цікавий та зрозумілий вигляд, звертаються до веб-дизайну. Світ дизайну досить мінливий, і щодня з'являються нові технології, модні кольори, шрифти та інші прийоми. [6]

Веб-дизайн допомагає у створенні ефективної інформаційної платформи, що відповідає завданням веб-ресурсу, а також зумовлює виявлення і розвиток комерційного, комунікативного, соціокультурного потенціалу цього віртуального середовища. На основі цього можна стверджувати, що веб-дизайн виступає в ролі інструменту культурних трансформацій сучасного суспільства. Його роль у формуванні сучасного віртуального середовища дійсно актуальна. [5]

Дизайн в Україні активно розвивається останнім часом, але наш досвід у галузі веб-дизайну ще дуже малий у порівнянні із заходом. Коли в 1991 році Тім Бернес Лі вже створив свій перший сайт, у нас ще тільки починалося становлення інтернет-провайдерів, а активний розвиток саме веб-дизайну почався тільки з 1999 року. Похвалитися наявністю комп'ютерів, а тим паче з доступом в Інтернет, на той час могла далеко не кожна організація в Україні.

Тепер ринок веб-дизайну в Україні набуває все більшої популярності. З кожним роком зростає кількість веб-студій. Згідно з теорією конкуренції це доволі позитивний момент, який руйнує монополію іменитих розробників та дає можливість навіть найменшій компанії дозволити собі власний сайт. Проте, як це часто трапляється, замість економічного тріумфу всі отримали хаос. Якщо проаналізувати результати Гуглу по запиту «розробка сайтів», то ми побачимо, що не менше половини всіх пропозицій – це студентські веб-студії на крадених шаблонах. [3]

При створенні веб-сайту одним із ключових моментів є мотивація. На сьогодні створити свої сайти прагне практично кожна компанія, однак питання «навіщо саме?» залишається відкритим у багатьох випадках. Якщо західні компанії вже давно навчилися чітко розмежовувати, для чого конкретно їм потрібний сайт, то типова мотивація для деяких вітчизняних організацій – «щоб було». Не можна стовідсотково це стверджувати, однак зустрічаються випадки, коли сайт, дійсно, створюється просто так, під впливом підказки з боку партнерів або клієнтів. Існує й інша, не менш розповсюджена ситуація, коли замовники доручають веб-дизайнерам нашпигувати сайт найрізноманітнішими спецефектами, тільки «щоб було гарно», при цьому забуваючи про якісне інформаційне наповнення.

У деяких компаніях прийнято вважати, що зробити сайт – справа зовсім не складна і не вимагає кваліфікованого фахівця, але для створення дійсно прибуткового комерційного сайту потрібна ціла команда професіоналів. Крім, власне, фахівців із графічного дизайну, веб-програмування і верстки html-кодів, у цій команді повинні брати участь також досвідчені маркетологи й менеджери – тільки спільні зусилля всієї команди приносять замовникові сайту успіх.

Як стверджує Денис Бородаєв, кандидат мистецтвознавства, у своїй статті «Особливості формування етнічної стильової моделі веб-дизайну в умовах глобалізації», основною ознакою моделі етнічного веб-дизайну є розташування елементів навігації. Традиційними для України, як і всієї Європи, є вертикальне меню ліворуч або горизонтальне у верхній частині сторінки. Це стало вже практично аксіомою, та користувачі із труднощами

сприймають відмінні від традиційних місця розташування елементів керування і навігації.

Веб-дизайн в Україні, звичайно, не позбавлений національного колориту. Українські сайти розробляються українцями і для українців, і це не може не відбиватися на веб-дизайні. Але наявність етнічних мотивів, національної символіки не має широкого поширення, не враховуючи сайтів, що спеціалізуються на даній тематиці. [1]

Підбиваючи підсумки, можна виділити такі особливості веб-дизайну в Україні: послуга професійного веб-дизайну відносно молода в Україні; розташування елементів навігації є традиційним для Європи й Америки; мотивація багатьох українських замовників чітко не окреслена; замовники українського веб-дизайну віддають перевагу послугам веб-майстрів-одинаків або невеликих студій.

Незважаючи на деякий песимізм суджень, веб-дизайн в Україні все-таки активно розвивається, набирається досвіду, стає усе більш потрібним. Можливо, незабаром особливості саме українського веб-дизайну стануть зразком для наслідування в усьому світі.

1. Веб-дизайн в Україні. <http://webstudio2u.net/>
2. Веб-дизайн. Вікіпедія. [https://uk.wikipedia.org/wiki/ Веб-дизайн](https://uk.wikipedia.org/wiki/Веб-дизайн)
3. Веб-дизайн, розробники та замовники. <https://otakoyi.com/uk/>
4. Ляшенко К. С. Культурологія.
5. Парненко В.С. Веб-дизайн як фундамент сучасного віртуального середовища. // Науковий вісник НЛТУ України. Київ, 2013, 408 с.
6. Про дизайн. <https://prodesign.in.ua/>

СУБЛІМАЦІЯ ЯК МЕТОД СТИМУЛЯЦІЇ ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ

Щодня дизайнери, конструктори, інженери стикаються з проблемою вирішення певних, нерідко творчих, завдань. Для їх вирішення часто потрібно подивитися на проблему під іншим кутом – задіяти творче мислення.

Існує багато різних способів стимулювання творчого мислення: мозковий штурм, сенектика, сублімація, різні медитації і асоціації, збір інформації про вже існуючі рішення певної проблеми.

Варто більш детально розглянути метод сублімації. Визначення даного психічного процесу ввів Зигмунд Фрейд, але з часом вузька спрямованість його визначення розширилася і проникла в багато галузей людської діяльності, в тому числі і в дизайн. Як метод стимуляції творчого мислення, поняття сублімація звучить так: це захисний механізм психіки, що представляє собою зняття внутрішньої напруги за допомогою перенаправлення енергії для досягнення певних цілей, або рішення неординарних проблем. Цей метод лежить в основі багатьох відкриттів і несподіваних рішень. Лєвова частка інновацій – результат сплеску позитивних або негативних емоцій інноватора.

Якщо глобально розглянути природу мистецтва в цілому, то можна сміливо сказати що творчість дуже часто є результатом сублімації. Художники, поети,

режисери, музиканти та інші діячі мистецтва нерідко вкладали в свої творіння особисті переживання, почуття і емоції. Багато сучасних митців помітили цей психологічний аспект за собою і таким чином визначили джерело свого натхнення, або навпаки джерело негативу, приховування якого є стимулом для творчості. Відомий англійський кінорежисер Альфред Хічкок писав, що для нього єдиний спосіб позбутися від своїх страхів – зняти про них фільм. Г. Гессе порівнював функцію художньої творчості з функцією сповіді. У процесі створення твору енергія, яка витрачалася раніше на приховування травмуючого почуття, може бути спрямована на продуктивні цілі.

Дизайн є поєднанням творчого і технічного мислення, з чого випливає, що необхідність в неординарному мисленні для людини цієї професії дуже висока. Щодня дизайнерам по всьому світу ставиться безліч творчих і технічних завдань, а на об'єднання «творчого» і «технічного» потрібно багато зусиль. Сублімація була і є відмінним методом для вирішення подібних проблем. Як показує практика, рішення, знайдені за допомогою цього методу в дизайні найчастіше емоційні, тонкі, але в той же час рішучі, яскраві, кардинальні.

Варто відзначити, що у всіх процес сублімації проходить по-різному, поштовхом для кожної людини буде своя емоція: для когось радість, гордість, емоційне піднесення (до речі радість в цьому випадку часто плутають з натхненням), для когось нерозділені почуття, злість і агресія ... І в позитивному і в негативному випадку рішення буде характерно яскравим, неординарним, з явним емоційним забарвленням (що, до речі, нерідко буде виражатися в характерних кольорних та формотворчих рішеннях).

Особливо помітний результат даного методу в творчості митців, які жили та творили на зламі епох, під час війн, піднесення або занепаду держав. Їх творчість дуже часто відображає накал емоцій автора, також варто зауважити, що саме в переламні для людства періоди з'являлося безліч нових стилів, жанрів, рішень, проривів. Це легко пояснити – людина під час переламних історичних подій мислить критично, творчо, переживає емоційне напруження, що пізніше сублімується в розвиток мистецтва і технологій. На сьогоднішній день, саме завдяки цьому методу стимуляції творчого мислення, безліч, на перший погляд нерозв'язних, конструктивних завдань вирішуються фахівцями по всьому світу.

Okunev D., a 2-nd year student of Design faculty

Scientific adviser: Kuznetsova V. M.

THE ROLE OF THE POSTER IN MODERN ART

In the modern world the role of the poster is predetermined. The poster is an important intermediary in the transmission of information, and this information should be clear, concise and memorable. Like the creating of logo and packaging, designing of a poster is the main skill of a graphic designer. But before you create a poster, you need to understand what function does it has.

The process of lithography had been invented in 1798 by Alois Senefelder in Austria, although his methods were not perfected until later. By 1848 it was

possible to print sheets at the rate of 10,000 an hour. In 1858 Cheret produced his first colour lithograph design, Orplieuc mix Enjers. His real contribution to the history of the poster, however, began when he returned to Paris after a seven-year stay in England and started to produce posters from the new English machinery based on Scnefelder's designs. Cheret drew his designs straight onto the lithographic stone - reestablishing lithography as a direct creative medium, as Goya and others had used it at the beginning of the century. For some years since then, lithography had often been used merely as a means of reproducing other art. In spite of this, a tradition of lithographed book illustration existed in France, and technically one can trace the poster's evolution through the printed page [1].

Strongly influenced by Cheret and Toulouse-Lautrec, Cappiello rejected the fussy detail of Art Nouveau. Instead he focused on creating one simple image, often humorous or bizarre, which would immediately capture the viewer's attention and imagination on a busy boulevard. This ability to create a brand identity established Cappiello as the father of modern advertising. His style would dominate Parisian poster art until Cassandre's first Art Deco poster in 1923.

The poster is a commercial image so there are basic requirements to read it. Step one is creation of a poster layout. First, you need to arrange the elements of your poster in the format. It is convenient to make a sketch where your block text, picture or photo harmonize with each other. Decide what is more dominated for you, the text or image. Step two is inserting the text. When creating the text, you should shorten the title. The title can convey the theme of the poster in one word or phrase. If it is required to add information, place it not merging with the background.

Step three is inserting the image. Your image should be appropriate for the text, its style and the main theme. It can be a photo or a drawing. The image can be used as a background, and can be combined with text, supplementing it. Do not use many different images, avoid visual debris. Try to make the picture simple and easy to remember. Well, if the image gives association, you can add more meaning without using text. Sometimes a picture can convey meaning without letters [2].

Step four is color solution. When choosing a color, you need to understand what is necessary to convey the meaning. The color range should be in the limit of three colors. A large amount of color will cause chaos and disperse attention. Make a contrast between the title and background [3].

The final stage of the poster is putting it in the visual environment where it should be located. It will be finished if it stands out against the background of the environment. A small poster should be visible and easy readable in motion. The posters are commercial art, so like any qualitative product, they should be done with certain knowledge and skills.

1. History of posters. Retrieved from: http://www.allart.org/history661_posters.html
2. 25 Ways to design an awesome poster and create a buzz for your next event. Retrieved from: <https://www.canva.com/learn/25-ways-to-design-an-awesome-poster-and-create-a-buzz-for-your-next-event>
3. How to create a poster. Retrieved from <https://www.lucidpress.com/pages/how-to-make-a-poster>

ТЕМА МУЗИКИ В ЖИВОПИСУ: ПРОБЛЕМА СИНТЕЗУ

Ще в первісному суспільстві мистецтво, як одна із форм духовної культури, було основним засобом спілкування людей. Зв'язок між музикою та живописом існував ще з часів палеоліту, що органічно вийшов з обрядових, культових дій. Перші зображення людей, що грають на музичних інструментах, дійшли до нас з глибокої давнини. Давньоєгипетські фрески, давньогрецькі вазові розписи, численні скульптурні барельєфи давнього Риму, живописні картини різних історичних епох стають майже єдиними свідченнями про тогочасне життя людей.

Відомий теоретик мистецтва Віктор Ванслов зазначав, що в художній культурі у різні історичні епохи мистецтва існували в єдиній духовній атмосфері і мали спільне коріння. Тому природно, що між ними виникають загальні риси, взаємозв'язки та перетини. Взаємодія різних видів мистецтв тісно пов'язана із запозиченням естетичних образів і стилістики, характерних для певної історичної доби та за конкретною темою. Відображення теми музики посідає значне місце в образотворчому мистецтві. Взаємозв'язок між живописом і музикою є наочним прикладом синтезу мистецтв. Синтез (від грец. — поєднання, складання) — метод дослідження, вивчення предмета (явища, процесу) в цілісності, єдності, взаємозв'язку його частин.

Процеси активізації синтезу мистецтв відігравали дуже важливу роль у вдосконаленні світу і тому постійно знаходились в полі зору філософів та теоретиків мистецтва. Осмислювати синтез мистецтв в сучасному сенсі цього терміну першими почали в епоху Романтизму, а саме представники йєнської школи. Мова мистецтва, на їх думку, розглядається як «єдина стихія загального мислення». Романтики, які були надзвичайно близькими до природи, вважали, що кожен твір живопису має близькі йому поетичні й музичні твори. Однією із важливих характеристик романтичного живопису є «музичність її образного ладу». На думку науковців, концепція синтезу мистецтв в епоху Романтизму розкривалася саме через музику. В цей час головними властивостями поезії, музики, живопису стає емоційна насиченість та стихія почуттів.

У всі часи художники намагалися відтворити різноманітні музичні форми: інструменти, сцени домашнього музикування, концерти, образи музикантів тощо. Науковці наголошують, що проявом взаємодії музики і образотворчого мистецтва – було створення митцями картин, які за тематикою та змістом, посилалися на музичне мистецтво. Чисельні перетини музики з пластичними видами мистецтва отримали підтвердження при вивченні спеціальної термінології, що в процесі історичного розвитку стала єдиною як для мистецтвознавчої так і для музикознавчої наук (наприклад, тон, тональність, колорит, ритм, композиція, форма та інше). Ґрунтовне вивчення теоретичної бази, що стосується синтезу мистецтв, дозволило встановити семіотичні і онтологічні зв'язки засобів виразності, які певною мірою збагачують музичне і живописне мистецтва.

З початком бурхливого ХХ століття, сповненого різноманітними творчими

експериментами, проблема синтезу мистецтв постала особливо гостро. Митці в своїй творчості були захоплені пошуками нових мистецьких форм. Цікавий період символізму та модернізму в мистецтві відбився на творчості багатьох митців, головною ознакою якої була синтетичність. Вагоме значення набуває «загальний музичний настрій епохи» і велика популярність мистецтва музики в суспільстві з її символіко-романтичним звучанням. Яскравими прикладами синтезу мистецтв стала творчість багатьох видатних українських митців. Проблема синтезу втілилась не тільки в поєднанні різних видів мистецтв, а що головніше у формуванні особливого художнього мислення.

Сучасне мистецтво – це складне і динамічне художнє явище. Тенденції, що панують зараз в культурному просторі, насамперед, направлені на інтеграцію та взаємодію різних видів мистецтв, що веде до розширення кордонів та збагаченню видів і жанрів мистецтв.

.., 1 . « »

«ЖИВОЙ» ТЕКСТИЛЬ КАК ЧАСТЬ ЭКОДИЗАЙНА

На сегодняшний день вся жизнедеятельность человека направлена на сохранение окружающей среды. Современные реалии таковы, что человеку катастрофически не хватает контакта с живой природой. Активное использование синтетических веществ, пластика привели к тому, что натуральные материалы стали считаться чем-то необычным. Конечно же, синтетически произведенные материалы имеют и ряд положительных качеств, обойтись без них в современном мире стало уже невозможно, однако стоит понимать, что чрезмерное их использование ведет к гибели экосистемы. Именно поэтому в настоящее время ведется активная работа по её сохранению.

Одними из первых на путь сохранения окружающей среды стали и заняли ведущие позиции в этой сфере дизайнеры. Все больше и больше художников, скульпторов, дизайнеров уделяют в своих работах внимание экологическим проблемам и призывают зрителей хоть на время вырваться из виртуальных миров и каменных джунглей и вернуться к природе. Пытаясь привлечь внимание людей, авторы придумывают все более необычные способы творчества и материалы для воплощения своих идей. Одним из таких направлений в дизайне стало использование в своих проектах живых растений. И это касается не только интерьеров и ландшафтного дизайна. Дизайнеры стали использовать живые растения в качестве текстиля и создавать из них не только предметы интерьера, а даже одежду.

Так, например, американский дизайнер Джейкоб Олмедо (Jacob Olmedo) создал коллекцию Wearable Garden [1], где наряды, совмещающие свойства одежды и почвы, дают жизнь растениям. Для этого автор разработал метод гидропонного текстиля, состоящего из слоя пчелиного воска для внутренней гидроизоляции, смеси волокна для удержания влаги в слое ткани и древесной массы, в которую помещаются семена и питательные вещества для роста той самой травы. Как отметил Джейкоб, создание материала заняло у него месяцы исследований, проб и ошибок. При этом выбор



1.



2.

Wearable Garden

растения он остановил на самом простом и неприхотливом пырее. Хотя, потенциально, это могут быть различные сорта модной сегодня микрозелени – будь то пряные травы, листья салата или прочие овощные культуры. И даже декоративные цветы компактных видов. Программа Parsons fashion, на которой была показана коллекция Olmendo, знаменита своим экспериментальным подходом к моде. Новая коллекция состоит из трех частей, которые призваны продемонстрировать взаимодействие человека и природы, их связь. Olmendo говорит о вымирании видов животных, проблемах и вымирании растений, изменении климата. Коллекция стала своего рода броней для экологии, криком о необходимости озаботиться проблемами экологии. Таким образом, коллекция Джейкоба стала своеобразной формой борьбы за сохранение экологии.

Еще одним представителем данного направления в дизайне стала Айри Изода, создавшая эко-плащ с живой травой [2]. Эта эксклюзивная часть гардероба – часть дебютной коллекции молодого дизайнера. По словам Айри, её вдохновили пейзажи современных мегаполисов: даже здесь, среди подпирающих небо высоток, находится место для маленьких зелёных островков природы. Плащ-дождевик в точности отображает эту концепцию, и одновременно служит потрясающим экологическим тренажёром как для владельца, так и для любопытных прохожих. Начать с того, что за своими карманами-питомцами нужно регулярно ухаживать – поливать, то есть выгуливать под дождём. Это хороший повод для современных людей не пропускать прогулку в парке «из-за плохой погоды».

Дизайнер Нгуен ла Чан (Нгуен La Chanh) создал оригинальный коврик для ванной The Moss Carpet [3]. Необычность изобретения в том, что ко-



3.

4. *Cella The Moss Carpet*

вер сделан из натурального мха, он живет и даже растет. Удивительный коврик изготовлен из противогнилостного пенопласта, называемого пластазот (Plastazote), и мха, посаженного в определенные формочки. Полив ему требуется только в сухом и не насыщенном влагой помещении. Именно поэтому и рекомендуется коврик для большего удобства ставить в ванную комнату или другую комнату с повышенной влажностью.

Еще одной разработкой в области экодизайна стали модули Cella [4]. Они представляют собой небольшие, легкие пластиковые модели, предназначенные для создания собственной экосистемы, в которой можно выращивать мох и растения. Цель – донести природу до жителей городов. Модули Cella предназначены не только для посадки - они могут быть произведениями искусства, когда собираются вместе. Cella был разработан на основе “Mosspebble” проекта крыши в Высшей школе Гарвардского университета дизайна. Mosspebble не нужна почва - он получает питательные вещества из воздуха и процветает на пористых материалах. Так же и дизайн Cella создает оптимальный микроклимат для мха и других растений. Они могут быть установлены на любой поверхности, что делает их идеальными для небольших городских мест. Данная разработка на сегодняшний день уже приобрела характер массового производства и доступна к приобретению в трех размерах.

Дизайн не стоит на месте, он продолжает развиваться с каждым днём всё стремительнее и охватывает всё больше сфер жизни человечества. Большинство дизайнерских разработок на сегодняшний день, если не напрямую, то каким-либо образом связаны с темой сохранения экологии и защиты окружающей среды. Кроме того, важной частью этого направления является то, что некоторые разработки приобретают характер массового производства, таким образом, дизайнеры стремятся не просто привлечь внимание к данной проблеме, а становятся на путь её решения.

1. Гидропонный текстиль в коллекции нарядов Wearable Garden. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ladytech.ru>

2. Ника Шульц. Стаття «Прошел показ эко-одежды из которой растут растения» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fainaidea.com>
3. Посадочные модули Cella. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.colors.ru>
4. Эко-плащ с витаминами от Айри Изода. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://my19edwin.livejournal.com>

.., 5 , . « »

ТРАНСФОРМАЦІЯ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ З МЕТОЮ ЗБІЛЬШЕННЯ РОЗМІРУ

В даний час дослідженням в області проектування одягу з використанням методів трансформації присвячений цілий ряд робіт. Незважаючи на такий пильний інтерес до проблем проектування одягу даного призначення, розглянуті ще далеко не всі аспекти створення одягу з метою збільшення розміру на основі використання методів трансформації. Слід зазначити, перш за все, недостатність опрацювання питань виробництва багатофункціонального одягу зі збільшенням розміру. Таким чином, незважаючи на досягнуті успіхи в області проектування даного виду одягу, завдання створення комфортного одягу залишається як і раніше актуальною.

Мета даної роботи полягає в розробці принципів створення багатофункціонального одягу, максимально враховуючи розміри різних повнотних груп, на основі використання методів трансформації.

Актуальність використання методу трансформації з метою збільшення розміру, пояснюється тим, що кожна людина, яка захоче вдягнути таку річ, не дивлячись на повнотну групу, зможе придбати цю річ завдяки збільшенню розміра. А також використання елементів трансформації при проектуванні виробів дозволяє значно розширити асортимент, підвищити універсальність і функціональні можливості одягу, продовжити терміни її експлуатації, а також скоротити витрати на її придбання.

Виділяють 11 видів трансформації: відділення-приєднання, розтягнення-стиснення, регулювання-фіксація, згортання-розгортання, зникнення-пооява, суміщення-вкладання, заміщення, орієнтація, перестановка, компоновка і вивертання. При цьому слід враховувати, що певний вид трансформації забезпечує реалізацію конкретних функцій трансформованого одягу. Як вже зазначалося, використання методів трансформації, перш за все, спрямовано на підвищення універсальності і надання адаптованості конструкції до зміни антропометричних розмірних ознак тіла споживачів одягу. Підвищення універсальності, в свою чергу, здійснюється для розширення захисних і соціальних функцій виробу. Також використання методів трансформації направлено на забезпечення функціональних, ергономічних та естетичних властивостей виробу.

Висновок: Таким чином, використання прийомів і методів трансформації в дизайні одягу з метою збільшення розміру перспективно, оскільки сприяє вирішенню ряду актуальних питань: розширення асортименту виробів; збільшення без додаткових витрат кількості предметів одягу в гардеробі людини; продовження терміну експлуатації виробів; підвищення універсальності, функціональних можливостей і естетичних властивостей одягу.

1. Акилов З.Т. Моделирование одежды на основе принципа трансформации (новые приемы разработки модных форм одежды)/ З.Т. Акилова. – М.: Легпромбытиздат, 1993. – 200 с.
2. Семкин В.В. Морфологическая трансформация как средство решения художественно-конструкторских задач : дис. канд. Искусствоведения / В.В. Семкин. – М., 1983. –183с.
3. Сидоренко В.Ф. Морфологическая трансформация как средство дизайна / В.Ф. Сидоренко В.Ф. // Техническая эстетика. – 1982. – №10. – С. 25
4. Трансформация [Электронный ресурс] //Академік : словник. – Режим доступу: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/2087>

БРЕНД MCDONALD'S: ПРИМЕР СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНЕРСКОГО ПОДХОДА

Все знают про двух братьев Ричарда и Мориса МакДональдсов, создавших первую в своем роде сеть быстрого питания под названием McDonald's. У дизайнера этого бренда всегда был выдержанный стиль, привлекающий покупателей. А что происходит с дизайном McDonald's в наше время? Так ли он успешен, как в былые годы?

Можно сказать точно, что дизайнеры бренда не отдыхают, а создают постоянно что-то новое, заставляющее обратить на себя внимание. Дизайн упаковки любого продукта — это очень сложный элемент брендинга, требующий внимания к целому ряду деталей, анализу множества аспектов жизни современного общества и психологии. В первую очередь покупатель обращает внимание именно на упаковку, и разработчики упаковок продукции McDonald's прекрасно это осознают. Каждый сезон обновляется упаковка какого-либо из продуктов или придумывается что-нибудь новое. Например, в Украине зимой были выпущены белоснежные стаканчики с текстурой снежинок под кофе, а летом — яркие стаканчики освежающих лимонадов со вкусом фруктов. Очень интересную упаковку придумали и произвели в Ново-Зеландском отделении McDonald's. Конструкция разработана таким образом, что вместо крышки для напитка используется специальный бокс, в котором и располагается гамбургер; если бокс открыт, то там можно найти сам бургер, порцию картошки фри или нагетсы. Трубочка для напитка вставлена непосредственно в сам стаканчик, выглядит очень компактно и оригинально [2].

Существует еще одно заведение от компании McDonald's — McCafe, которое в декабре 2012 года было открыто и в Харькове, в торгово-офисном центре «AVE PLAZA». В кафе представлены разного вида сладости и напитки. McCafe также постоянно обновляет свой дизайн, на данном этапе обновления разрабатывается новое лого, упаковки серии кофейных напитков и готовых к употреблению продуктов. В новом логотипе текст McCafe поместили в черный круг, а желтые точки на белом фоне придают игривости и утонченности. Новая линейка продуктов McCafe, благодаря разнообразию и

постоянному обновлению, вскоре может стать мощным брендом на кофейной сцене и даже ослабить влияние Starbucks и The Coffee Bean & Tea Leaf благодаря отличному качеству и при этом более низким ценам.

Развитие упаковки этого бренда не стоит на месте, в отличие от логотипа, который практически не видоизменялся на протяжении всех лет существования McDonald's. За основу взята буква М, которая когда-то у всех ассоциировалась с золотыми арками. Качественная реклама — еще одна огромная заслуга дизайнеров в продвижении указанного бренда. Еда — основной товар McDonald's, но она не отличается чем-то особенным, поэтому пиарщики стали рекламировать не еду, а настроение. Все проявления рекламы McDonald's наполнены весельем, и это — главный прием, который используют многие компании. Креативные вывески, забавные видеоролики, детское меню «Happy mile» с игрушками и воздушным шариком в подарок, привлекающие внимание детей и подростков, — все это позволяет компании McDonald's оставаться самым популярным фаст-фудом во всем мире.

Вывод. Дизайнеры McDonald's показывают своим примером, как работать быстро и качественно одновременно. Постоянные новинки в ассортименте и гарантия качества не дают потребителям забывать о существовании такого «общепита». Компании уже больше шестидесяти лет, но она, несмотря на огромную конкуренцию и появление все новых и новых заведений, в том числе и из категории «фаст-фуд», не собирается сдавать позиции, а продолжает работать, не покладая рук, и удивлять своими изобретениями. Важно, что дизайнеры компании опираются в своих разработках на исследования рынка и представляют каждую страну по-разному. Ролики McDonald's, как старые, так и новые, с удовольствием пересматриваются потребителями и воспринимаются как веселые и увлекательные комедии, а не занудные и навязчивые проявления рекламы, которые вызывают только чувство недовольства и раздражения. Существует мнение, что секрет McDonald's в том, что в рекламе показаны только самые доступные продукты, которые пробовали и любят абсолютно все.

:

1. Крок Рей, Андерсон Роберт. «McDonald's. Как создавалась империя»: URL:https://www.e-reading.mobi/bookreader.php/1050822/Krok_-_McDonalds._Kak_sozdavalas_imperiya.html
2. McDonald's: история развития компании в контексте дизайна упаковки: URL:http://bread.su/cafe_restoran/23223-mcdonalds-istoriya-razvitiya-kompanii-v-kontekste-dizayna-upakovki.html
3. Создание бренда McDonald's. История легенда бренда. Логотип McDonald's: URL:<http://www.logomaster.com.ua/index.php?p=4249>.
4. Упаковка Макдональдс: URL:<https://mac-dak.ru/blog/upakovka-makdonalds>
5. Первое МакКафе открыто в Харькове: URL:<https://ukraine.mcdonalds.ua/ukr/pres-centr/pres-relizi/1-oe-makkafe-otkrito-v-harjkove/>

ДО ІСТОРІЇ АРТ-ДИЗАЙНУ

Серед витворів художників-дизайнерів є речі, які вражають вже з першого погляду своїм незвичним виглядом. Їхні творці кидають виклик буденності та пересічності, створюючи неймовірні форми, яскраві поєднання кольорів. Такі дизайнерські рішення зазвичай властиві для арт-дизайну. Термін «арт-дизайн» виник у 80-ті роки ХХ століття в Італії з появою там двох дизайнерських об'єднань — «Алхімія» (засновники А. Мендіні, А. Гуеррьєро) і «Мемфіс» (Е. Соттсасс), які кинули виклик звичним правилам функціонального дизайну. Відмітні риси нового напрямку:

- несподівані комбінації кольору та світла;
- використання різних стилів;
- поєднання стилів в одному об'єкті;
- застосування екзотичних, нових у дизайні стилів;
- використання нестандартних образів;
- застосування нестандартних матеріалів;
- висока якість композиції;
- художня деталізація форми, якості поверхні, загального колориту;
- переважання принципу «ручна робота» під час створення об'єкта дизайну.

Теоретичне осмислення актуальних проблем дизайну здійснюється багатьма провідними українськими та закордонними науковцями. Теоретичні і практичні аспекти даної проблематики висвітлювали Т. Гилд, К. Хоппен, С. Хоппен, Д. Уортс, Е. Даймонд, Е. Бар-рата, Д. Дрейк, К. Паркер, Ф. Галли, К. Розенфельд, Т. Ферли, Р. Ешвіл, І. П. Брауде, М. К. Галантич, А. М. Гуляєв, Малюткіна Д. І. Мейер, Є. О. Мічурін, П. С. Нікітюк, П. І. Седугін, Є. О. Суханов, Г. Ф. Шершеневич. Формування дизайну в Україні відбувалося на початку ХХ століття і стало програмним у творчості митців. На початку ХХ ст. в Україні йшли процеси формування різноманітних художніх напрямів у мистецтві. У маєтках високоосвічених жінок із знатних родин, таких як Юлія Гудим-Левкович, Наталія Яшвіль, Анастасія Семиградова, Наталія Давидова, Варвара Ханенко, організовувалися власним коштом майстерні, арт-ілі, навчальні школи ремесла, в яких молодих дівчат навчали різних видів мистецтва, створювали за ескізами художників сучасні вироби, які з успіхом демонструвались на міжнародних виставках і ярмарках, отримуючи золоті та срібні медалі.

В результаті відбувся широкомасштабний арт-проект під назвою «Відроджені шедеври», який було здійснено впродовж 2006–2009 років. Його мета — репрезентувати одну з найяскравіших сторінок української культури, зорова донести до свідомості сучасного глядача грандіозність художнього експерименту початку ХХ століття. Завдяки арт-проекту «Відроджені шедеври» (2006–2010), що передбачав наукову і пошукову роботу, стало можливим у всій повноті побачити і реально відчутися той грандіозний експеримент і внесок художників авангарду в розвиток арт — дизайну.

Арт-дизайн, здавалося б, мав би зацікавити лише обмежене коло людей — естетів із нестандартним мисленням. Проте виявилось, що пересічні

споживачі із захопленням сприйняли новий напрям. Усім припав до смаку дизайн, в якому закладено тонкі інтонації, глибокі почуття, тепло людських рук. Пересічний споживач, як завжди і буває при спілкуванні зі справжнім мистецтвом, відчував сильні емоції, душевний контакт з об'єктом арт-дизайну. Художники цього напрямку ставили на чільне місце ідеї, закладені у творі мистецтва. Своїми роботами вони висловлювали протест проти комерціалізації мистецтва. Сьогодні арт-дизайн поширений у багатьох сферах, пов'язаних із дизайном предметів і середовища: від інтер'єрів кав'ярень і квартир до арт-дизайну власного тіла (боді-арт — дизайн шкіри, нігтів, зачісок). Арт-дизайн широко застосовується при створенні різних видів друкованої продукції. Отже, в арт-дизайні художня та емоційно-образна складові створеного об'єкта завжди переважають над традиціями класичного дизайну, такими як раціональність і технічна доцільність.

., 6 , . « »
:

ЄВРОПЕЙСЬКІ СТАНДАРТИ ДО ОРГАНІЗАЦІЇ ЕКОЛОГІЧНИХ ГОТЕЛІВ

Екологічний напрям в дизайні виник в 70-х роках минулого століття і орієнтувався на активний вплив дизайну, на охорону і відновлення природного середовища, тобто, на розробку нових матеріалів і технологій, що не завдають шкоди довкіллю. Принципи екологічного дизайну сформульовані на основі принципів, що відносяться до найрізноманітніших дисциплін, таких, як екологія, енергозбереження, ландшафтна архітектура і природознавство. Спочатку ці принципи були сформульовані у кінці 80-х років минулого століття Б. Моллісоном [2, с. 115] і до їх числа входило:

- ефективне енергопланування,
- використання біологічних ресурсів замість викопного пального,
- використання природних моделей та ін.

Сучасний готель покликаний створити комфортабельні умови для проживання гостя і надати йому ряд додаткових послуг [1, с.15]. Екологічні готелі мають на меті зберігати здоров'я гостей, раціонально використовувати природні ресурси та позиціонують себе як такі, що несуть відповідальність за вплив підприємства на навколишнє природне середовище. Такі готелі, згідно європейським стандартам, повинні відповідати наступним вимогам:

- мати систему екологічно чистого опалення,
- мати власні очисні споруди стічних вод та проводити класифікацію всіх відходів,
- використовувати електрику, що виробляється за допомогою безпечного палива,
- для освітлення застосовуються економічні лампи,
- їжа в таких готелях готується з екологічно чистих продуктів, інколи навіть вирощених на спеціально відведеній території закладу [6].

Якість матеріалу помітно впливає на формування якості навколишнього середовища життя людей. Оскільки для будівництва та оздоблення готелів витрачається велика кількість матеріалів, вибір екологічної сировини надає змогу мінімізувати шкоду, яка завдається оточуючому середовищу. Мається

на увазі, що у результаті правильного підходу не вичерпуються природні ресурси, не порушуються екосистема та не створюються проблеми для майбутніх поколінь.

Ще одним чинником, який слід взяти до уваги є енергетичні витрати. Будинки готелів безпосередньо споживають енергію для освітлення, опалення та охолодження. Однак матеріали також розглядаються та оцінюються з точки зору енергії, що витрачається на їх видобування, виробництво, обробку, доставку, встановлення й утилізацію. Чим простіший процес виробництва та коротша відстань, на яку перевозиться матеріал, тим він менш енерговитратний. Крім цього, належить віддати перевагу матеріалам, які не містять токсичних речовин [5].

Останнім часом у будівництві спостерігається тенденція використання матеріалів і технологій, які не завдають шкоди оточуючому середовищу. Сучасні будівні матеріали можна поділити на дві групи: абсолютно екологічні та умовно екологічні. Екологічні матеріали – це матеріали природного походження. До них належать дерево, ракушняк, камінь, пробка, натуральна шкіра, натуральна оліфа, солома, бамбук, сланець тощо. Використовуються зі стародавніх часів. Якщо самі по собі вони екологічні, то у поєднанні з іншими матеріалами, що не мають природного походження, можуть частково чи повністю втрачати свої екологічні властивості. Умовно екологічні матеріали виготовляють з природних матеріалів. Вони не завдають шкоди людям і навколишньому середовищу, і при цьому мають високі технічні показники. Із умовно екологічних матеріалів перше місце займають цегла, керамічні пористі блоки, пінобетон и керамзитобетон [5].

Не дивлячись на те, що ринкові ціни на послуги екоготелів достатньо високі, пріоритетом у цьому, перш за все, має бути збереження навколишнього середовища, здоров'я населення країни та туристів, нормалізація екологічного стану планети. Ця тенденція має потужний розвиток та підтримку усіх країн світу. Важливо сприяти інтеграції екологічної ідеї в суспільстві. Отже, за допомогою екологічної концепції та підтримки з боку державних органів, можливо істотно покращити ситуацію, що склалася в країні.

1. Байлик С. И. Гостиничное хозяйство. Проблемы, перспективы, сертификация: учебн. пособ. / С. И. Байлик. – К.: ВИРА-Р, «Альтерпрес», 2001. – 208 с.
2. Байлик С.И. Гостиничное хозяйство: оснащение, ремонт, эксплуатация: учебн. пособ / С. И. Байлик. – К.: «Дакор», 2003. – 368 с.
3. Білявський Г.О. Основи екології: теорія та практикум: навч. посіб. Білявський Г.О., Л. І. Бутченко та ін. – К.: Лібра, 2002. – 352 с.
4. Зеркалов Д.В. Правова основа енергозбереження: Довідник. – К.: Дакор, 2008. – 480 с. (серія: «Енергозбереження в Україні»).
5. Екологічні будівельні матеріали. Будівництво і ремонт. [Електронний ресурс]. – режим доступу: http://postroi.kiev.ua/ua/novini_budvnictva/ekologichni-budivelnimateriali.html
6. Екологічні готелі – інноваційна концепція гостинності / Конференція 9-10 грудня 2010р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://consumers.unian.net/ukr/detail/4896>

ПРОБЛЕМИ ТЕРМІНОЛОГІЧНОГО АПАРАТУ СФЕРИ ВІЗУАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ

У середовищі дизайнерів прийнято ототожнювати терміни «візуальна айдентика» і «фірмовий стиль». Тоді як «айдентика» (identity) — більш широке поняття і передбачає за собою не тільки візуальні ідентифікатори, а й словесні константи (слогани), принципи психологічного сприйняття бренду споживачем, клієнтом, «психологічний образ» компанії, набір принципів візуальної презентації бренду на ринку, «обличчя» компанії в очах клієнта.

Фірмовий стиль за економічним словником А. Б. Соколова — «система образотворчих, візуальних, інформаційних та інших засобів, за допомогою яких фірма підкреслює свою індивідуальність. Фірмовий стиль використовується при оформленні товарів фірми, в якості реклами, використовується як інструмент маркетингу, конкуренції, залучення уваги покупців» [1].

На думку директора, фахівця з брендингу агентства Inspire Ярослава Трофимова: «Фірмовий стиль — оптимальне рішення в ситуаціях, коли необхідно об'єднати однією концепцією кілька стандартних макетів і носіїв. Він підходить для застосування в сферах бізнесу, де конкуренція на візуальному рівні не виражена або в неї втягнуті тільки безпосередні конкуренти по вузькій ринковій ниші [2].

СВІ знаходить застосування при вирішенні задач впізнаваності в медіа-просторі, стилізації комунікацій — в більшості завдань, розрахованих на активну взаємодію бренду з навколишнім світом. Наприклад, якщо ми побачимо логотип «Макдональдса» серед інших вивісок, ми безумовно асоціюємо його з всесвітньо відомою мережею фаст-фуду, при цьому не має значення, наскільки візуально привабливим є логотип — працює складена роками і постійно підтримана система візуальної ідентифікації.

Таким чином, під поняттям «система корпоративної ідентифікації» передбачаються більш складні механізми, що ґрунтуються на широкій дослідницькій базі, більш великі і динамічні напрацювання, покликані чітко виділити відмінності від конкурентів. Рішення в рамках фірмового стилю чітко вивірені для конкретних носіїв — докладні макети бланків, наприклад. Вони не динамічні, на відміну від рішень всередині СВІ, які можна застосувати до різних носіїв — одна символічна деталь може застосовуватися в різних ситуаціях взаємодії з клієнтом.

В рамках даного дослідження ми будемо припускати під поняттям корпоративної айдентики систему візуальної ідентифікації — об'єктом нашого дослідження є компанія, якій потрібно створити і об'єднати яскравий візуальний образ для того, щоб виділятися серед конкурентів і привертати нових клієнтів. Компанія планує активно розвиватися і зміцнювати у аудиторії чітку асоціацію образу з компанією, вже сьогодні це є важливим завданням.

СВІ включає логотип, фірмовий знак, фірмові кольори, шрифти, набір макетів для фірмової документації, поліграфічної продукції, засобів персональної ідентифікації співробітників і інші візуальні ідентифікатори.

Визначення елементів СВІ: Логотип. Найчастіше ми спостерігаємо ситуацію, при якій ключові поняття і визначення підміняються, і відбувається

плутанина. Часто це відбувається з такими дефініціями, як логотип, фірмовий знак або емблема. Тим більше, що в офіційних джерелах — патентному законодавстві визначення цих понять взагалі відсутня. Таким чином, логотипом називають будь-які графічні знаки, що відносяться до ідентифікації компанії, коли як насправді логотип це зовсім визначене поняття:

Великий енциклопедичний словник визначає поняття **логотипу** як: (англ. Logotype від грец. Logos — слово і typos — відбиток), 1) типографська літера з найбільш вживаними словами і складами для набору. 2) Спеціально розроблена, стилізована скорочена форма назви фірми, часто в оригінальному накресленні [3].

Тобто, **логотип** — це шрифтове написання назви компанії — стилізоване (з використанням каліграфії, лєтєтерінга) або з використанням готового шрифту. Прикладом може служити логотипи компанії Microsoft, Sony, Disney або Nikon. Графічні елементи, які ми звикли називати логотипами, наприклад, «свуш» Nike — це фірмовий знак, що несе допоміжну роль в тандемі з логотипом.

Фірмовий знак — унікальний графічний елемент, який ідентифікує компанію, що використовується поряд з логотипом або окремо (для великих компаній з впізнаваною системою візуальної ідентифікації (Nike, Mitsubishi, Windows і ін.)). Може бути виконаний в абстрактній формі (Mercedes, Audi, Олімпійські кільця), а також буквально (Всесвітній Фонд Захисту Тварин, Instagram) або символічної (Facebook, Puma, Lamborghini, Playboy, Apple) ілюстрації тих товарів і послуг, які надає компанія.

Бренд. Аліна Уїллер, фахівець з брендингу, визначає бренд як «обіцянка, основоположна ідея, репутація і очікування, які складаються в розумінні людей щодо продукту або компанії» [4].

За словником Мюллєра «бренд — це американізований (скорочений) варіант англійського поняття brand-name. Brand — це клеймо, тавро, марка, фабрична марка; друкуватися в пам'яті, справляти враження. Інтуїтивно бренд є вираженням сукупності іміджєвих, експлуатаційних, технічних та інших характеристик товару, що дозволяють правовласнику (власнику) даної марки не тільки грати одну з провідних ролей на ринку певних товарів або послуг, а й використовувати бренд як нематеріальний актив компанії».

Таким чином, бренд — не товар, не марка, а невидимий візуальний ідентифікатор, а образ товару або компанії в умах споживачів.

Візуальний образ, який запам'ятовується, розвивається, постійно експонується, добре пророблений і розтиражований дозволяє компанії або товару стати брендом. Образ стає пізнаваним навіть без словесного ідентифікатора, наприклад: Apple, Nike можуть використовувати свої знаки навіть без логотипу, всі знають, що «відкусане» яблуко — це Apple, а «свуш» — Nike.

Навіть якщо брендований товар нічим не краще за конкурентів, споживач буде переплачувати за бренд — за репутацію, ідею, образ. Девід Ейрі в книзі «Логотип та фірмовий стиль. Керівництво дизайнера» зауважує: «люди часто обирають продукти у відповідності не стільки з їх реальною, скільки з сприймаємою цінністю» [5].

Ринок товарів і послуг в даний час знаходиться в своєму розквіті, вже давно у нас склалося суспільство споживання, так як з розвитком технологій люди звикли отримувати все більше і більше. В умовах високої конкуренції фірмам

все складніше продавати свій товар. Це пояснюється звичайною психологією рядового споживача. Значення корпоративного стилю і корпоративної ідентичності в такому випадку зростає, так як споживач не пам'ятає назву товару, він пам'ятає колір упаковки, цікавий логотип, незвичайну подачу товару.

1. Борисов А. Б. Большой экономический словарь / А. Б. Борисов — М.: Книжный мир, 2003 — 895 с.
2. Трофимов Я. Система визуальной идентификации. Альтернатива фирменного стиля. Правила использования // Айдентика [альбом] / Как Проект, Grey Matter, 2014 — 18 с.
3. Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс] // Сборник электронных словарей. — 2018. — 21 травня — Режим доступу: <http://slovo.ru> (дата звернення: 21.05.2018). — Назва з екрана.
4. Уиллер. А. Индивидуальность бренда: руководство по созданию, продвижению и поддержке сильных брендов / А. Уиллер — М., 2004 — 8 с.
5. Эйр. Д. Логотип и фирменный стиль. Руководство дизайнера / Д. Эйр — С-Пб., 2011 — 23 с.

ОЗЕЛЕНЕННЯ В ЗАКЛАДАХ ГРОМАДСЬКОГО ХАРЧУВАННЯ

Фітодизайн – мистецтво використання рослин для декорування закритих приміщень і територій у відкритому ґрунті.

Для декорування підприємств харчування використовуються свіжі зрізані квіти, живі рослини в горщиках, різні квіткові композиції, композиції з різноманітних природних матеріалів (корчі, палички, шишки, мох, сухоцвіти, різнобарвна галька, мінерали, висушені морські зірки, раковини) та інші, перелік обмежується лише дизайнерською фантазією.

Букети свіжозрізаних садових квітів, високі пальми, тропічні ліани та інші рослини освіжають інтер'єр і безсумнівно здатні підкреслити високий рівень закладу. Білосніжні лілії, розкішні червоні троянди або витончені тропічні орхідеї, які стоять в прозорих кришталевих вазах, надають інтер'єру особливий шарм.

Для прикраси ресторанів квітами і фітодизайну використовуються різні відповідні вази самих різних форм: від класичних до химерних; вазони, горщики, кашпо, контейнери. Використовуються майже всі матеріали: скло, кришталь, фарфор, кераміка, метал, пластик, дерево, камінь. Але варто пам'ятати, що всі композиції повинні бути стійкими, безпечними, міцними і мобільними.

Сучасна європейська тенденція у флористичному оформленні ресторанів – використання квітів в якості повноцінного дизайнерського інструменту. Тепер живі прикраси не тільки підтримують загальну концепцію інтер'єру, а навіть можуть активно змінювати атмосферу закладів. Часто дизайнери використовують в оформленні ресторанних інтер'єрів не тільки живі і консервовані рослини, але і не менш ефектні сухоцвіти і штучні квіти. Також для оформлення ресторанних інтер'єрів фахівці пропонують використовувати квіткові композиції в скляних судинах різної форми (кулі, циліндри, чарки). При складанні таких елегантних композицій застосовують

прозорі, матові, підфарбовані судини; а з матеріалів – сухоцвіти, штучні квіти, шовкові стрічки, корали, камені, муляжі фруктів і овочів.

Переваги професійного озеленення ресторанів:

- сприйняття – влітку велика кількість рослин створює ефект перебування в прохолодному оазисі, а взимку дозволяє нагадати про квітучу природу;
- імідж – оригінальний фітодизайн дозволить виділитися на тлі конкурентів;
- функція відволікання уваги – привабливі квіткові композиції дозволять сконцентрувати на собі увагу, скрасити очікування при обслуговуванні.

Будь-який власник кафе чи бару повинен розуміти, що не варто повністю покладатися тільки на вдало складене меню. Оформлення приміщення теж має важливу роль.

Фітодизайн дозволяє впоратися з завданням – сформувати незабутній стиль, який стане візитною карткою закладу .

:

1. <https://eflora.com.ua/blog/ozelenenie-restoranov>
2. https://otherreferats.allbest.ru/culture/00042108_0.html
3. <https://www.twirpx.com/file/375998/>

. ., 3 , . « »

: . .

ВИДИ СУЧАСНОГО ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Ми живемо в особливий час, коли культура і мистецтво мають реальний вплив на формування громадської думки і моралі, а також поліпшують локальні та глобальні комунікації. Сучасне мистецтво – інноваційна сфера, що продукує сміливі ідеї та оригінальні рішення.

Бодіарт, тату, аерографія, стрит-арт, графіті, фотомистецтво – ці види мистецтва, які в сучасному світі займають у житті багатьох людей не останнє місце. Дають змогу людям самовиразитися.

Бодіарт - це мистецтво прикрашати тіло, авангардний напрям, що виник в 60-х роках. Представники бодіарту використовували своє тіло як матеріал або об'єкт творчості, вдаючись до всіляких, часом хворобливих маніпуляцій. У широкому сенсі до цього поняття відносяться: макіяж (make up), татування і пірсинг і інші види модифікації тіла, мехенді (біотату хною).

Боді-арт класифікується на чотири основні види: бодіпейтинг, татуаж, пірсинг, скарифікація.

Татування вважають окремим видом мистецтва. Ним захоплюються, створюють різноманітні виставки, фестивалі, проводять майстер-класи, і число його прихильників збільшується щодня. За допомогою нього підкреслюють свою індивідуальність. Йому надають символічне значення, наприклад, зображення вовка, що висі на місяць означає внутрішню силу, самотність й незалежність. Тигр символізує владу, сова – мудрість і страх, кіт – красу й грацію.

Аерографія (графічна задувка) — техніка нанесення малюнка на поверхню за допомогою аерографа (повітряного пера). Виконується в спеціальних шафах з вентиляцією і фарбовловлювачами. Вперше це мистецтво виникло в кінці 19 століття. Аерографія відрізняється від інших

методик та технік малювання, повітряним розпилом фарби, яке утворює полотно фарби з неймовірно плавними межами-практично, як бачить наше око світ навкруги.

Стрит-арт (англ. Street art — вуличне мистецтво) — образотворче мистецтво, характерною особливістю якого є яскраво виражений урбаністичний стиль. Основна частина стрит-арту — графіті (спрей-арт), але не можна ототожнювати графіті і стрит-арт. До стрит-арту належать також постери (некомерційні), трафарети тощо.

З кожним роком стрит-арт, як окремий вид мистецтва, набуває все більшої популярності не лише у великих містах. Художники дають волю своїй фантазії, і на стінах будинків дозволяють собі відтворювати все, що душа забажає: від вигаданих тварин до соціальних сюжетів.

Фотомистецтво - різновид художньої творчості, в основі якого лежить використання виразних можливостей фотографії.

Сьогодні фотографія знайшла широке застосування у різних сферах діяльності людини: мистецтві, науці, в повсякденній діяльності. Наприклад, в науці вона давно стала самостійним методом досліджень і допомагає проникнути не тільки у наш видимий світ, а і в глибини макро- та мікрокосмосу. Добре відома роль фотографії у вивченні поверхні Місяця.

Фотографія в сучасному світі – це ще й вид діяльності, яка не просто пов’язана з технічними досягненнями людства, а і є частиною наукової і художньої культури. Адже фотографія може відобразити подію без найменших прикрас, в тому вигляді в якому вона існувала або відбувалась насправді. Винахід фотографії сприяв виникненню нового виду образотворчого мистецтва, яке сьогодні називається творчою фотографією, і яка пройшла складний шлях свого розвитку. У підсумку серед сучасних і традиційних видів мистецтва вона зайняла гідне місце.

Необхідно відзначити, що, незважаючи на всю складність і суперечливість сучасного мистецтва, його нових видів, художніх напрямів і тенденцій, воно завжди відкрито для прийняття та користується попитом у сучасному світі.

• ., 5 , . ()
:
..

ВИКОРИСТАННЯ ПРИЙОМУ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ФЕШНІНДУСТРІЇ

Постановка проблеми. Термін трансформація походить від пізньолатинського слова «transformatio» (trans – через, formatio – створення виду) і в широкому його розумінні означає перетворення структури, форми або способу, зміну цільової спрямованості діяльності, зміну зовнішнього вигляду, форми, виду, істотних властивостей.

Трансформуємий об’єкт в дизайні – це матеріальна структура, здатна приймати ряд функціональних станів шляхом внутрішнього перекоustruвання. Створення предметів зі структурою, здатною до видозміни, є важливим елементом в формоутворенні предметного світу, а отже і в дизайні.

Трансформація одягу в індустрії легкої промисловості здатна вирішувати багато питань:

- самовираження та індивідуалізація особистості;

- функціональність одягу;
- зменшення виробництва та екологічне питання;
- економія для споживача;
- ефективність презентації фешн-показу, шоу розважального характеру тощо.

Мета дослідження. Розглянути трансформацію, її методи та прийоми в рамках проектування сучасного одягу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Найпростішим прикладом трансформації в одязі є хустка. Даний аксесуар має просту форму, квадрату або прямокутника, і безліч способів зав'язування та драпірування, які можна змінювати за бажанням.

В 20 столітті з'явилося плаття-трансформер (infinity dress), його винайшла і запатентувала журналістка Лідія Сильвестра в середині 70-х. Жінці доводилося багато подорожувати, а сукня-трансформер могла замінити половину її гардеробу.

Сьогодні трансформація часто використовується у вечірній та весільній моді, у повсякденному одязі, спецодезії (шкільна форма, професійні туристичні комплекти), одязі для майбутніх мам, фенш-індустрії, театральному мистецтві тощо.

Над створенням трансформуємого одягу в різних напрямках працювали такі сучасні дизайнери як Issey Miyake, Hussein Chalayan, Ryan Mario Yasin, Viktor & Rolf, Maison Martin Margiela та інші.

Можемо виділити наступні методи трансформації в дизайні одягу: 1. механічна трансформація; 2. модульне проектування; 3. метод плоского крою; 4. кінетизм; 5. 3D Steam Stretch.

Метод здійснюються завдяки різним способам з'єднання і фіксації деталей виробу кулісками, шнурами, еластичними та липкими стрічками, кнопкам, гудзиками, гачками і т.д. Він реалізується такими прийомами як заміна з'єднаних деталей, перестановка, виворот двосторонніх елементів, розстігання/застігання, надування/здування, розтягування, зменшення, тощо. Зазвичай такі трансформації відбуваються з рухом людини – потрібно власноруч вивернути, розстігнути, смикнути відповідний елемент (Maison Martin Margiela для Opening Ceremony, осінь-зима 2011-2012).

передбачає створення одягу з заданих модулів. Технологічно всі модулі обробляються окремо, зазвичай вони мають вигляд простих геометричних фігур і по-різному з'єднуються за допомогою зав'язок, застібок, липучок. Трансформація такого одягу нескладна і включає ігровий елемент. Крім того лекала конструкцій одягу, отримані модульним способом, скорочують кількість виробничих відходів до нуля (Zero waste project).

При використанні крою з полотен матеріалу створюється серія моделей шляхом застосування різних підрізів, прорізів, зав'язувань і різноманітних способів експлуатації виробу. Перетворення трансформи відбувається за принципом «розгортання-згортання», який визначає різні зміни в просторовому положенні шматка тканини (проект «A Piece of Cloth» Issey Miyake 1976 року).

– трансформація, що включає в себе рух форми. Метод кінетизму полягає у створенні динаміки форм, декору, малюнків тканин. Він

може бути реалізований за рахунок технічних механізмів, як, наприклад, у колекції Hussein Chalayan Spring/Summer 2007. Сукні з вбудованими технічними елементами суттєво змінювали зовнішній вигляд просто на очах у глядача. Елементи, які мали своє електричне джерело живлення, і були рушійною силою перетворення одягу. До прийомів кинетизму відносять і оп-арт.

3D Steam Stretch – це особливим чином виготовлена тканина, яка під дією пара стискається і стає об'ємною. За своїм виглядом матеріал нагадує оригами, а його секрет полягає у програмованому переплетенні ниток. Вперше ця технологія була задіяна у 2014 році. З нею працював Issey Miyake у колекціях одягу 2016-2017 років. Ryan Mario Yasin, випускник Британського коледжу мистецтв, у 2017 створив одяг для дітей, який може змінювати розмір завдяки цій технології, так би мовити, рости разом дитиною. Одяг можна багаторазово прати та чистити – своїх властивостей та форми він не втрачає.

Висновки. Суть трансформації в дизайні одягу полягає у тому, що первинний (один) вигляд спроектованого костюма відрізняється від вторинного (іншого). Трансформації можуть включати безліч трансформ. Головна відзнака – всі можливі образи є цільними, завершеними і можуть існувати самостійно. Слід зауважити, що не можна вважати трансформацією в дизайні одягу заміну аксесуарів. Принцип трансформації має важливе значення в формуванні сучасного одягу різного призначення, а сама трансформація існує і як частина творчого художнього методу, і як економічний аспект індустрії моди.

ЄВГЕН АГАФОНОВ ЯК ПРЕДСТАВНИК СТИЛЮ МОДЕРН І ОРГАНІЗАТОР ХУДОЖНЬОГО ЖИТТЯ ХАРКОВА НА ЗЛАМІ ХІХ – ХХ СТ.

Агафонов Євген Андрійович (1879 – 1955) — одна зі знакових постатей в художній культурі Харкова. Здобувши фундаментальну художню освіту спочатку в навчальних закладах рідного міста, а надалі і в майстерні І. Рєпіна у С.-Петербурзькій мистецькій академії, він повернувся до Харкова і розпочав тут активну творчу діяльність у наелектризованій атмосфері суспільних потрясінь, що зберігали відгомін революційних подій 1905 – 1907 рр. Він був серед тих представників творчої інтелігенції міста, які підтримали революційні устремління народу. На сторінках місцевих художніх журналів («Злой дух», «Штык», «Меч») уміщував сатиричні малюнки, в яких дотепно висміював царський режим. На одному з них на тлі мертвого поля, що займає майже усю площину аркуша, вимальовується самотня постать селянина, якого давить величезний орел, що впився у плечі жертви ціпкими кігтями. Гірким сарказмом просякнутий підпис під малюнком — «Пісня без слів». На іншій карикатурі, що розкриває суть маніфесту 17 жовтня, було зображено тюремний двір, як єдине місце, де «можлива» дарована урядом свобода зібрань [4, с. 144].

Утім, С. Агафонов виступав не лише як графік. На розправу над лейтенантом Шмідтом, який підтримав бунтівників на кораблі «Очаків» у Севастополі і був розстріляний, Агафонов відгукнувся портретом його захисника — А. Александрова (іл. 1), який було показано у квітні 1907 року на виставці місцевих мистців [4, с. 144].



Мистець з усією енергією молодості брав участь у місцевих виставках, виступав з їх оглядом на сторінках місцевої преси, публікував статті, присвячені новітнім досягненням європейського мистецтва, а сам долучався до пошуків у напрямку нового стилю, що поширювався Європою, — модерну. У 1907 р. він створив у Харкові модерністську студію «Блакитна лілія», сама назва якої включає культуру для нового стилю квітку. Виставку «Блакитної лілії» у 1909 році, новаторські пошуки її учасників консервативно налаштована мистецька художня критика сприйняла як «імпресіонізм», «плєнеризм», «пуєнтелізм» і просто нікчемне бездарне наслідування [1, с. 5]. Втім, мистець продовжує рухатись своїм шляхом, спрямованим на оновлення мистецтва міста.

За ініціативою Є. Агафонов у Харкові було створено експериментальний театр-кабаре «Голубе око» (назва так само включає один із символів модерну). Для нього майстер оформив низку вистав, новаторських за характером. Як зауважує Т. В. Павлова, це був театр малої сцени, з характерною для такого типу театрів апеляцією до персонажів комедії дель арте [2, с. 50]. За спогадами В. Мілашевського, який прибув до Харкова на початку 1910-х рр., то був новий за своїм характером театр, «де йдуть п'єси в лілових, як тоді казали, декадентських тонах. П'єси Пшибишевського» [2, с. 50], тобто представника «Молодої Польщі», одного з найвпливовіших у Східній Європі теоретиків символізму. 1911 р. театр було закрито, але Агафонов вже працював у складі нового авангардистського художнього гуртка – «Кільце», яке влаштувало у місті дві виставки – того ж і наступного 1912 р. На цій виставці було показано 16 речей мистця. На сьогодні відома лише одна з тих речей — репродукція картини «На полі», виконана, за словами критика, «красивим, декоративним прийомом» [4, с. 152]. Майже вся площа картини заповнена зображеними на повний зріст постатями молодих, струнких українських дівчат в національних костюмах – вишиті сорочки, плаhti, корсетки, фартухи, намисто тощо. Образи трактовані монументально, як це притаманно новому стилю – модерну, що набував в українському мистецтві своїх неповторних рис [3, с. 16]. У 1914 р. Агафонов з початком Першої світової війни і до її закінчення у 1918 р. знаходився в армії. Повернувшись до Харкова, недовго тут залишався. Після проголошення більшовицької влади у Харкові, став біженцем, емігрувавши до США, де продовжував працювати в мистецтві [5, с. 72

– 74]. Займається станковим живописом, графікою, торговою рекламою. Виставляється у Товаристві незалежних мистців (1929), галереї Френч (1931), у публічній бібліотеці Гринвіча у Нью-Йорку (1939). Проводить персональні виставки в галереї Каз-Дельбо у Нью-Йорку. На батьківщині, що опинилась у полоні революційних катаклізмів, а далі у вогні Другої світової війни уцілілих творів мистця залишилось обмаль.

1. Високий Б. Виставка картин студії «Голубая лилия» Утро. — 1909. — 10 февр. — С.5.
2. Павлова Т. Мистці українського авангарду в Харкові. — Х. : Графпром, 2015. — 474 с.
3. Соколюк Л. Від модерну до авангардних пошуків у мистецтві Харкова першої третини ХХ ст. // Українське мистецтвознавство: Матеріали. Дослідження. Рецензії: 36. наук. пр. — К., 2010. — С. 15 – 19
4. Соколюк Л.Д. Эволюция художественной школы Харкова во второй половине ХУ – начале ХХ века (К истории художественной жизни Харькова): Дисс...канд. искусствоведения. — Х., 1986. — Т. 1. — 166 с.
5. Соколюк Л.Д. Эволюция художественной школы Харкова во второй половине ХУ – начале ХХ века (К истории художественной жизни Харькова): Дисс...канд. искусствоведения. — Х., 1986. — Т. 2. — 192 с.

С . ., 4 , . « »

ДИЗАЙН ГРАФІЧНОЇ СЕРІЇ КАЛЕНДАРЯ «ПРОТИРІЧЧЯ СТЕРЕОТИПІВ СУЧАСНОЇ КРАСИ ТА ЗДОРОВ'Я ЖІНКИ»

Тема «Протиріччя стереотипів сучасної краси та здоров'я жінки» виникла із проблеми у жінок із розумінням свого власного «Я». Поняття «Я» ознаменувало собою прорив в психології і в області дослідження особливостей творчої особистості. Корекція зовнішнього вигляду ще не є визначним фактором індивідуальних якостей [1].

Місія цього проекту – звернути увагу жінок, які під гнітом прийнятих стандартів краси в суспільстві, не можуть сприймати самих себе як зовні так і з середини на проблеми, як можна допомогти самому собі та вийти із стану суперечності з самим собою. Завдання графічного комплексу – застерігати жінок від жахливих помилок, котрі залишать негативний відбиток як на красі зовні, так і в середині. А також проінформувати їх про хвороби, котрі нашкодять здоров'ю жінки, і про появу психологічних проблем, котрі можуть з'явитися на підставі не задоволенням своїм тілом та зовнішністю.

Виставка «Тіло – це не іграшка» – можливість перейнятися проблемами щодо нашого фізичного та духовного тіла, можливість впізнати свій внутрішній світ, допомогти йому розвиватися, або почати знайомство з своїм

внутрішнім «Я», так як на виставці протягом чотирьох днів будуть проходити семінари та майстер класи. Цей захід є особливою можливістю не тільки для жінок в зрілому віці, а ще й для дівчат, вони можуть дізнатися цікаві факти щодо свого «Я», і як воно впливає на особистість, коли воно не згодне з нашим рішенням, а також про штучну красу, про гарну «картинку» зовнішності, яка може скалічити наше життя та вбити здоров'я.

Для Харків'янок виставка має величезне соціально – культурне значення. Виставка дає можливість зануритися в атмосферу індивідуальності і пошуку самого себе. За допомогою сучасних графічних методів, виконання ілюстративних зображень у глядача складеться відчуття присутності в центрі цієї події, таке відчуття допомагає швидше зрозуміти інформацію і запам'ятати.

Виставка «Тіло це не іграшка» буде проведена з 8-18 вересня 2018 року під егідою Всеукраїнського товариство «Просвіта» імені Т.Г. Шевченка. Майстер класи пройдуть чотири дні: з 8-12 вересня 2018 року. Так як проект соціальний, потрапити на виставку та прийняти участь в майстер класах зможуть всі бажанчі. Офіційний замовник – організація «Просвіта». На етапі відбору джерел інформації були розглянуті прямі та не прямі аналоги як графічного супроводження Українських виставок, так і закордонних, з 2017- по 2018 роки.

Для проекту було вибрано дванадцять проблем, тематика яких змушує замислитись сучасну жінку: пластична хірургія; корекція обличчя; нарощування нігтів; лазерна епіляція; дієти; не правильне, затісне взуття; знехтування проблемами за ради краси; дрескод; макіяж; аксесуари; фізичні вправи; пушаб бюстгальтер.

Так як створюється дизайн календаря, то проблем обрано саме 12 – за числом місяців. В цьому календарі використовуються різні ілюстрації, використовуються тренд негативного простору: негативний простір, або «мінус простір» – це порожній простір, він робить макет, тобто ілюстрацію більш читабельною та виразною. Глядач може зосередити увагу краще на блоці з текстом. Ця концепція допомагає створити легкі композиційні рішення [3].

Після проведення аналізу аналогів графічного супроводження виставок, було виявлено такі слабкі сторони, як: банальні рішення, не достатня креативність, відсутність ілюстрованих зображень, відсутність простоти та лаконічності.

Для проектування дизайну було сформовано 3 концепції:

- 1 «Тіло як іграшка». Образ жінки зосереджений здебільшого на її зовнішності, а не індивідуальності. Було прийнято рішення вибрати серію плакатів, в котрих були б змальовані три етапи невдоволення жінки своєю зовнішністю – красою. Змалювати невдоволення жінки формою свого носа (бо в когось він кращий...).
- 2 «Роздвоєння». В сучасному світі для дівчат нерозуміння свого власного «Я» призводить до великих фізичних і моральних проблем. Ці проблеми у молодих дівчат призводить до бажання переробити себе, перекроїти свої, нібито, недоліки. Було прийнято рішення розробити календар, як візуалізацію обраної проблеми: «Здоров'я жінки». Цей календар допоможе ознайомитися з проблемами. Цей календар сприятиме усвідомленому заклику до себе у пошуках свого «Я» з підліткових років.
3. «Протиріччя». Внутрішній конфлікт особистості виникає в нашому житті

з моменту нашого народження: ми починаємо сумніватися в самих себе в своїх діях. Постійна боротьба і не розуміння того, що потрібно шукати гармонію в собі і своєї душі. Таким чином, було прийнято рішення розробити серію мотиваційних плакатом с гаслом про підтримку себе с середини, збагачення своєї душі. На кожному плакаті розміщується три образи жінки з однією проблемою, ніби то три проєкції: перший образ – втрата свого внутрішнього «Я» із за гонитви за трендами, другий – саме «Я».

Самооцінка жінки повинна визначатися не тим, що вона на когось схожа, що вона так же успішна, як її ідеал: самооцінка повинна іти із середини, Своє внутрішнє «Я» повинно бути задоволено. Як внутрішнім, так і зовнішнім станом жінки.

Отже, дизайн календаря «Протиріччя стереотипів сучасної краси та здоров'я жінки» буде відрізнятися від аналогів. Кожна проблема буде не тільки прописана, а ще проілюстрована, глядач матиме можливість побачити, а потім і прочитати супроводжувальний текст. Ілюстрації з тезами будуть розміщені на лицевій стороні, а опис – вже з іншої сторони. А також впливом володітиме реклама в якій використаний колір або поєднання кольорів, що викликають запрограмовані асоціації [2].

Зроблено 12 різних проблем, але завдяки графічній мові вони взаємодіють один з одним. Ілюстративний підтекст не є очікуваним для глядача.

Ескізи рішення були оцінені представниками фокус-групи, до її складу ввійшли харків'янки з середньою і вищою освітою.

За результатами опитування було прийнято рішення обрати концепцію «Протиріччя стереотипів сучасної краси та здоров'я жінки», так як вона більш влучно змалювала проблеми жінок. Інформація, яка подана в цьому календарі, занурює глядача в суть проблеми і не залишає його байдужим.

При тестуванні було надано ілюстрації, які асоціюються з проблемами, освітленими у календарі; було знайдено баланс між текстовим блоком та ілюстрацією, кольорова гама ілюстрації – червоний, чорний, білий, синій. Ці кольори обрані, щоб загострити увагу на даних проблемах; використано два шрифти: «forte» і розроблений авторський шрифт які гармонійно взаємодіють як між собою, так і з зображенням.

1. Мольц М. Я –это Я, или как стать счастливым. // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/.htmlсвободный>. — Загл. с экрана. — Язык рус/
2. Рожнов И. Психология и психоанализ рекламы. // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.moskva-ipoteca.ru/secretslovari/page/14.html,-> свободный. — Загл. с экрана. — Язык рус.
3. Туэмлоу Э. Графический дизайн: фирменный стиль // [Электронный ресурс] — <https://www.twirpx.com/> – Режим доступа свободный. — Загл. с экрана. — Язык рус.

ОТЛ АЙХЕР: ПРОРИВ У ДИЗАЙНІ

Отл Айхер — один із найбільш помітних дизайнерів післявоєнного часу [1:95]. Він не тільки вплинув своїми роботами на сучасне уявлення про ди-

зайн, а також був одним із засновників Ульмської школи дизайну. Своїми сміливими піктограмами, яскравими кольорами і строгими макетами, створеними на основі модульної сітки, Отл Айхер увірвався в історію графічного дизайну. Художнику вдалося створити приголомшливу концепцію корпоративної ідентичності. Ще однією заслугою Айхера є створення серії піктограм, призначених для забезпечення візуальної ідентифікації спорту. Він був провідним дизайнером Олімпіади 1972 року в Мюнхені й розробив піктограми для Олімпійських ігор, використовуючи принцип серійності, модульну сітку та яскраву палітру кольорів [3:184]. Правда тоді широка публіка зустріла його досить прохолодно — аж надто він був інноваційний для свого часу.

Отл Айхер розкриває межі того, як містечко може презентувати себе через дизайн. Його унікальні роботи для міста Інсі були яскравими та графічними, в цій серії робіт також впізнається модерністський стиль дизайнера. Використовуючи абстрактні символи, щоб проілюструвати різні аспекти міського життя, він створив мову дизайну, на якій окремі значки можливо було об'єднати і перебудувати, щоб зобразити ряд оповідань. На відміну від традиційної туристичної ідентичності того часу, свій проект Айхер представив як багатоповерховий альпійський пейзаж міста в суворому чорно-білому виконанні. Це було на той час радикальне рішення.

У складний післявоєнний період люди потребували нового, свіжого погляду на мистецтво й дизайн. Але роботи Айхера були не просто «свіжим ковтком повітря», — вони випереджали свою епоху й виходили за рамки тодішнього мислення. За деякий час роботи майстра стали займати величезну нішу в дизайні того часу. Тільки закостенілі шанувальники «чистого» стилю в той час трималися за класичні принципи [2:381] й не сприймали новацій, які демонстрував майстер у кожній зі своїх робіт.

Висновки. Отл Айхер є ключовою міжнародною фігурою в післявоєнному дизайні, піонером корпоративного дизайну і системи візуальної комунікації. Він відновлював свідомість людей після руйнування у Другій світовій війні і розвинув свій погляд на дизайн як засіб соціальних змін. Деспотизм і ідеологія повинні були замінюватися розумом і здоровим глуздом, — принципами, які регулювали професійне життя Айхера. Завдяки його бездоганному стилю, Отл Айхер отримав репутацію одного з найбільш знакових і впливових дизайнерів ХХ століття.

1. Андрей Купец. Досье: коммуникативный дизайн в Германии [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://design-history.ru/natsionalnye-modeli-dizayna/ulmskaya-shkola.html>.
2. Аронов В.Р. Ульмская школа. Искусствознание 3-4/07. М.: Издание государственного Института искусствознания, 2007.
3. Лаврентьев А.Н. История дизайна. Учебное пособие. М.: Гардарики, 2011.

ВЛИЯНИЕ ИВАНА БИЛИБИНА НА ТВОРЧЕСТВО ГЕОРГИЯ НАРБУТА

Иван Билибин был одним из первых русских художников, который посвятил себя профессии дизайнера-графика. В поисках национального русского

стиля Билибин обратился к изучению народного творчества, деревянной архитектуры Севера, резьбы по дереву, рукописных и старопечатных книг, иконописи. Мастер выработал свой собственный «билибинский» стиль, основанный на тщательно прорисованном и подробном, узорчатом контурном рисунке. Композиция, обычно окаймленная снизу цепочкой холмов, а сверху — гирляндой облаков или горизонтальными линиями, обозначающими небо, разворачивается параллельно плоскости листа. Крупные фигуры предстают в величавых, застывших позах. Расчленение пространства на планы в сочетании с объединением различных точек зрения дает возможность сохранить плоскостность [1:26].

Одним из тех, на кого Билибин оказал свое влияние, был Георгий Иванович Нарбут. Подражание Билибину особенно ощутимо в ранних работах Нарбута, например, в иллюстрации к поэме «Песнь о Роланде». Она была выполнена пером, уверенными контурами, плоскостно подкрашена акварелью, наподобие средневековой миниатюры. В ранних работах Нарбута, таких как «Егорий Хоробрый» (1904), «Царь Кощей» (1905), «Война грибов» (1906) также прослеживается «билибинский» стиль.

В 1906 году Нарбут начал свое обучение в Петербурге, где его тянуло не столько обучение, сколько творчество, а прежде всего — И. Билибин [2:65]. Именно Билибин помог начинающему мастеру получить первые заказы, поскольку в то время у Георгия было тяжелое материальное положение. Дебютировал Нарбут в 1907 г. иллюстрациями к детским книжкам, которые сразу принесли ему известность. Большой удачей были «Пляши, Матвей, не жалея лаптей» (1910) и две книжки с одинаковым названием «Игрушки» (1911). И хотя влияние Билибина в них всё ещё ощутимо, они были намного лучше первых опытов Нарбута. По наблюдению исследовательницы С. Белоконь, в 1909 году Билибин работал преимущественно кистью, а Нарбут отдавал предпочтение перу [1:121].

Иллюстрации, выполненные в Петербурге, демонстрируют особое влияние технических средств и стиля И. Билибина на мастерство художника, но с каждым разом Нарбут все больше проявлял свою индивидуальность. Продуктивность работы Г. Нарбута возрастала из года в год. В 1912 году вышло в свет шестнадцать изданий с его иллюстрациями, в 1913 — семнадцать, в 1914 — уже тридцать. Нарбут умел легко воплощать изобразительные мотивы в символические композиции. Ему удавалось мыслить символами. В 1912 году вышли новые оформленные им книжки басен, укрепившие его репутацию мастера с тонким вкусом и неповторимой манерой. В том же году прекратилась его работа за одним столом с Билибиным [3:112].

Выводы. Нарбут не просто заимствовал приемы Билибина, а на их анализе и проработке сумел построить свой собственный язык, который совместил в себе книжную графику и народный стиль. В каллиграфически чётком рисунке переплетаются народные мотивы и образы, которые способствуют восприятию текста. В основе графики Нарбута лежит контраст черного и белого, что позволяет передать самое главное, опуская детали. В решении букв азбуки Нарбут объединил достижения как украинской рукописной и печатной книги, так и западноевропейских мастеров шрифта.

Привлекательность творческих работ Нарбута, точность его пластических решений, изысканный вкус и знание художественных стилей способ-

ствовали тому, що художник став на долгие годы кумиром графиков. Не случайно самое широкое и влиятельное течение в украинском графическом искусстве 1920-х годов получило название «нарбутовского стиля».

1. Белоконь С.Б. Георгий Нарбут / С.Б. Белоконь. – М.: Искусство, 1977. — 158 с.
2. Гольнец Г.В. Изобразительное искусство / Г.В. Гольнец. – М.: Галарт, 1972.— 222 с.
3. Гольнец С.В. Иван Яковлевич Билибин: Статьи, письма, воспоминания о художнике / С.В. Гольнец. – М.: Галарт, 1970. — 56 с.

ОБКЛАДИНКА ЖУРНАЛУ VOGUE ЯК ПРОДУКТ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

На початку минулого століття обкладинка журналу Vogue — одного з найпопулярніших журналів про моду в усьому світі — зазвичай представляла собою ілюстрацію. Це могли бути зображення жінок у повний зріст, чоловіків і дітей у звичайних життєвих ситуаціях. Ілюстрація грала тоді дуже важливу роль у створенні іміджу журналу, але її значення зберігається і сьогодні. Вона відображає візуальну комунікацію, стилістичне спрямування. Ілюстрація може грати як основну, так і другорядну роль у композиції обкладинки журналу.

Також одним з ключових моментів для дизайнерського рішення обкладинки є логотип журналу, тобто його назва. У Vogue це простий та елегантний фірмовий шрифт (витягнута антиква з невеличкими засічками), — саме те, що треба, аби підкреслити тематику журналу. Лише з 1978 року під логотипом журналу на обкладинках стали з'являтися написи, що відображають суть номера: «Блискучий!», «Стильний!», «Особливий!», «Сяючий!» та ін.

Завдяки ілюстративній обкладинці ми можемо побачити відображення популярних дизайнерських стилів, їх зародження та розвиток. Наприклад, модний принцип нюансного підбору кольорів. «Головним пластичним принципом модерну була стилізація, як «засіб дистанціювання від першоджерела» [3], яку використовував журнал Vogue з 1910-х років. На сучасних обкладинках зазвичай використовуються фотографії, переважно зірок або інших відомих людей, — фотографія вже давно стала одним з вагомих елементів дизайну. Однак сучасні тренди в дизайні журнальних обкладинок все більше повертаються до використання стилізованої ілюстрації. Тому перші обкладинки журналу сьогодні сприймаються як дуже цінні, вони й досі слугують натхненням для сучасних дизайнерів. Цей дизайн залишається актуальним і зараз. Можливо, скоро ми побачимо відголоски минулого на сучасний лад.

Також для дизайну журнальної обкладинки, як і для будь-якого об'єкту графічного дизайну, важливо знайти взаємозв'язок шрифту з фотографією або ілюстрацією. Дизайнери Vogue використовували назву журналу – як логотип. Він слугує знаковою складовою обкладинки, на нього робиться акцент у композиції. У сучасному графічному дизайні мінімалізм є одним з трендів. До того ж, на сучасних обкладинках зображуються фото відомих людей, а логотипи не змінні, його місце й розмір давно знайдено, тому зв'язком логотипу та фотографії зазвичай слугує колір логотипу та допоміж-

ний текст на обкладинці. Сукупність усіх елементів: ілюстрації, фотографії та типографіки гармонійно організованих дизайнером і формують фінальне враження від обкладинки журналу. А обкладинка у свою чергу, як обличчя журналу, відіграє значну роль у створенні та популяризації журналу серед людей, оскільки саме вона відображає імідж журналу, й від неї залежить, чи захоче споживач купити цей журнал знов.

Висновки. Навіть такому китові у світі моди, як Vogue, не обійтись без допомоги графічного дизайну. Аби споживач побачив сучасну обкладинку будь-якого журналу, дизайнеру треба докласти неабиякі зусилля, гармонізувавши усі дизайнерські елементи, продумавши концепцію та як найчіткіше передавши її майбутньому читачеві, аби привернути його увагу. Обкладинка відіграє значущу роль у сприйнятті журналу. Тому сучасні дизайнери роблять акцент саме на обкладинку як на «обличчя» журналу, використовуючи найсучасніші техніки та найвиразніші прийоми, аби досягнути найкращого результату.

1. Klimas M. 100 Years Of Popular Magazine Cover Evolution [Електронний ресурс] / 2016. – Режим доступу: [Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки.](#)
2. Широкова I. Vogue: історія створення журналу [Електронний ресурс] / 2014. – Режим доступу: <http://fusion-of-styles.ru/vogue/>
3. Сбітнева Н. Історія графічного дизайну / Харків: ХДАДМ, 2014. 224 с.

., 5 , . « » ,

СИНТЕЗ НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ З ВИКОРИСТАННЯМ ТРАДИЦІЙНИХ ТА НЕТРАДИЦІЙНИХ МАТЕРІАЛІВ

Постановка проблеми: для сучасного дизайну характерно застосування різноманітних матеріалів і технологій для втілення творчої ідеї. Кожен день з'являються нові способи, які дають змогу з'єднувати не з'єднані як колись здавалося матеріали. Тому дуже важливо вміти аналізувати та застосовувати нові знання і техніки в роботі, адже світ прогресує та вимагає нових оригінальних продуктів дизайну. **Дослідження:** найбільший інтерес представляє часовий відрізок, який характеризується бурхливим зростанням інноваційних технологій в виробництві текстилю та інших матеріалів, які використовуються для виробництва дизайнерської продукції, це безумовно початок 21 століття по сьогоднішній день. Вивчення та способи застосування нових технологій в синтезі з різними матеріалами розглядаються у багатьох наукових працях, але слід зазначити роботу Жогової М.В. та Шеромової І.А. «Синтез технологій і традицій в сучасній індустрії моди», де аналізується поява та застосування LED технологій, «тривимірних» матеріалів, 3D-друк та ін.

Мета дослідження: аналіз використання новітніх технологій в синтезі з традиційними та нетрадиційними матеріалами на прикладі повсті та синтетичних смол.

Викладення основного матеріалу дослідження: використання традиційних матеріалів і технологій в поєднанні з новітніми продуктами промисловості або поєднання несумісних в традиції технік дозволяє створювати об'єкти, що відрізняються оригінальністю образу та концепції. Такий прин-

цип поєднання надає контраст форм і текстур, особливе візуальне сприйняття та багатозначність фактур.

Один з найвідоміших традиційних матеріалів є вовсть, який використовувався з давніх часів майже в усіх сферах життя людини. Це нетканий матеріал з вовни, виготовлений в техніці валяння. Нині вовсть сировина, яку можна комбінувати з різноманітними нетрадиційними матеріалами задля створення неймовірних сучасних дизайн об'єктів.

Наприклад, Vabis Papanikolaou і Christina Tsirangelou зі студії 157 + 173 designers створили незвичайний килим, за основу взявши товстий, нарочито грубуватий вовсть і ретельно оброблені дерев'яні планки (рис. 1). Двошарова структура килима складається з суцільного нижнього полотна, поверх якого укладена мозаїка з валяної вовни і дерев'яних вставок.

Студенти архітектурної школи Bartlett презентували проект - колекцію стільців Fabrick (рис. 2), в якому з'єднали вовсть та комбіновані смоли. Після засихання матеріал стає неймовірно твердим і стійким, дозволяючи спокійно сідати на створені конструкції.

Японський дизайнер Li Rong Liao створила стіл і лампу в результаті експерименту з різними формами в пошуку балансу функціональності і естетики. Для виробництва столу вона використала картон, шар вовсті та скло (рис. 3). Компанія Lages and Penates запропонувала стриманий і практичний дизайн меблів для повсякденного життя, взявши за основу лише вовсть та метал (рис. 4).

Англійська бренд Anne Кууго Quinn, спеціалізується на повстяних панелях 3D (рис. 5). Акустичні стінові панелі схожі на вовняні ландшафти. Дизайнер бренду створила кілька ліній незвичайних акустичних панелей, які стали дуже популярні по всьому світі.

Завдяки прогресу на простір дизайну з промисловості вийшов такий нетрадиційний матеріал як епоксидні смоли. Вони володіють підвищеною механічною і хімічною стійкістю, невразливі до вологи і перепаду температур. Смоли різних кольорів заливаються в певну форму де вони застигають, що дає змогу створити бажаний об'єкт. Ці смоли можуть контактувати з різними поверхнями: дерево, текстиль, метал, скло, пластик та ін. Але найбільшою популярністю вони отримали в дизайні меблів та декору. Більш за все дизайнери люблять комбінувати смолу з деревом, так, наприклад, японський архітектор Джо Нагасакі розробив цілий ряд дерев'яних меблів з покриттям з епоксидної смоли яскравих кольорів для «Established & Sons» (рис. 6). Головна перевага сировини в тому, що їй можна надати будь-яку форму за рахунок плинності в рідкому стані і хорошій пластичності під час затвердіння. Дизайнер Gaetano Pesce знайшов таке застосування смолам - в результаті якого на світ з'явився стіл Tavolone (рис. 7). Для створення стільниці майстер залив в форму смоли різних кольорів, де вони змогли по-різному розтікатися і перемішуватися між собою. Ще одним експериментом з синтетичними смолами став продукт італійської студії Cedr Martini. Творчий союз дизайнерів Renzo Martini і Andrea Cedri дозволив створити скульптурний стіл Pangea (рис.8), який нагадує природне явище - сталактитові нарости.

Висновок: неймовірно швидкий прогрес нашого світу потребує нових об'єктів дизайну, тому новітні технології розвиваються кожен день. Це дає



.1 *Babis Papanikolaou Christina Tsirangelou*
157 + 173 designers



.2 *Fabrick*



.3 *Li Rong Liao*

зможу сучасним дизайнерам створювати абсолютно нові форми та структури, використовуючи для своїх ідей як традиційні так і нетрадиційні матеріали.

:

1. Жогова М.В., Шеромова І.А. «Синтез технологій і традиції в сучасній індустрії мод и» // Сучасні проблеми науки та освіти – 2014.;
2. Тимофєєва М.Р., Толмачова Г.В. Текстильний дизайн. Інноваційні технології //



.4



Lares and Penates



.5 *3D Anne Kyro Quinn*



.6



.7 *Tavolone,
Gaetano Pesce*



.8 *Pangea,
Renzo Martini Andrea Cedri*

- Міжнародний журнал прикладних і фундаментальних досліджень. - 2015. - № 12-4
3. Сучасний дизайн: 8 інноваційних матеріалів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.inmyroom.ru/posts/11549-sovremennyy-dizayn-8-innovatsionnyh-materialov>
 4. Трубчасті меблі з повсті і смол [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://fetr.org/articles/trubchataya-mebel-iz-voyloka-i-smol/>

СОЦРЕАЛІЗМ В УКРАЇНСЬКОМУ ГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Постановка проблеми. Період, коли Україна входила до складу СРСР грає велику роль в формуванні її культури такою, якою ми її бачимо зараз. Для того, щоб глибше зрозуміти наслідки тих чи інших впливів на українське мистецтво, треба провести аналіз певного напрямку. Спробуємо проаналізувати графічне мистецтво 1930-1940 рр. так званого «соціалістичного реалізму» або просто «соцреалізму». Його вплив і наслідки значно торкнулися творчого життя українських митців, відбилися на формуванні української національної художньої школи.

Аналіз останніх досліджень. Безліч умів піддавало мистецтво соцреалізму глибокому аналізу. Серед них як вітчизняні, так і зарубіжні дослідники: Х. Гюнтер стаття «Тоталітарна держава як синтез мистецтв», А. Терц «Що таке соціалістичний реалізм», Г. Скрипник, С. Крижанівський та ін.

Мета дослідження. Дати характеристику мистецтву графіки соцреалізму, з'ясувати наслідки впливу даного стилю на мистецтво України.

Виклад основного матеріалу дослідження. Графічне мистецтво – це найбільш поширений напрям в СРСР у 1930-1940 рр. Доступний для глядача, лаконічний і швидкий для сприйняття, соцреалізм, як головний художній стиль, був затверджений на Україні в 1930 р. Він виключав собою наявність інших стилів, в тому числі творчу діяльність. Адже відтепер мистецтво служить політичним апаратом. Ці події перервали активний розвиток нових стилів і соцреалізм «перетягнув ковдру на себе». Придбаний в період «українізації» творчий подих, сповнений рисами нових течій мистецтва, було практично втрачено. Однак, не в повній мірі, але збереглися технічні прийоми модернізму: вдосконалена компоновка, лаконічність кольору, взаємодія плями, лінії і текстури. Особливо добре це простежується там, де перевага надається тексту: плакат і книжкова графіка. Стиль пробирався в систему освіти, несучи за собою пропаганду; встановлювалися нові естетичні стандарти і ідеологічні норми, що негативно позначилися на характері пластичного мислення української графічної школи.

З появою страху фізичного знищення творчі сили України занепадають. Однак розвиток художньої техніки не стоїть на місці. Включаючи в себе досвід традиційної професійної школи, образотворче мистецтво знаходить все більш віртуозні і лаконічні рішення. Більше уваги приділяється грамотності малюнка, його чіткості і доступності композиційної побудови; різноманітності прийомів; вводяться близькі для робітничого класу гострі підтекстовки.

Одним з найбільш поширених видів графіки був політичних плакат, на якому, з героїзмом і пафосом, зображувалися вожді компартії і представники робітничого класу. Як правило, їх особи були подані з урахуванням всіх правил академічної побудови, з високим ступенем деталізації, та ідеалізації і, звичайно ж, портретною схожістю.

Яскравим прикладом є український плакат 1933р. А. Страхова «Реальність наших планів – це ми з вами». На ній зображені образи тієї дійсності на чолі з портретом Й. Сталіна. Немов як на іконі, в оточені святих, він суворо і

справедливо дивиться на глядача. Його голова помітно більше за інших, зображувані працівники, червоноармієць, М. Горький, вчений і піонер.

Високу роль в загальному історичному творчому процесі відіграло мистецтво книжкової графіки. Логічно і конструктивно чітко вписані шрифти, орнаменти та елементи народно-декоративного мистецтва в загальному малюнку в роботах О. Сахновської («Лісова Пісня» Лесі Українки, 1929), О. Судомори («Українські народні вишивки». Альбом, 1927), І. Падалки («Енеїда» І. Котляревського, 1931), («Рейді до Скандінавії», 1930) В. Єрмілова і т.д.

Динамічна композиція і гострий малюнок геометричних форм характерні для робіт харківського художника, В. Єрмілова. Авангардист і дизайнер, видний учасник різних художніх течій 1910-х-1920-х років ХХ століття (кубізм, конструктивізм та ін.). Займався обробкою шрифтів, створив новий шрифт. Малював обкладинки для книжок. У його титули модерністська композиція і класична врівноваженість основних елементів книжкового декору. В 1922 р. Єрмілов брав участь у заснуванні Художньо-промислового інституту в Харкові, викладав в ньому в 1921-35 і 1963-67 рр. Через ухил в мистецтво модерністської течії страждав від переслідувань з боку уряду.

Також жертвами репресій стали інші потужні українські діячі: І. Падалка, Бойчук і представники його школи.

Мистецтво Бойчука і його школа подавали великі надії в розвитку українського – унікального і сучасного на той момент стилю. Він йшов шляхом синтезу національного мистецтва і візантійських джерел. Його роботи не були реалістичними. В них він оспівував образи селян, воїнів, представників робітничого класу, але в суто національно-українському контексті. Звертаючись до народних витоків, він підкреслював самотність національної культури. Його творчість відділяла мистецтво України від загального тоталітарного московського, вона виводила країну на міжнародну «арену».

Талановита учениця Бойчука С. Налепинська-Бойчук заявила про себе, як про видатного графіка української школи в 30-х роках після оформлення драматичної Лесі Українки «Лісова пісня» (1929). Її графічні роботи 30-го десятиліття ХХ ст. мають відмінні стилістичні риси: прагнення об'єднати лаконічні об'ємно-просторові форми першого плану з детальним і складним другим планом.

Роботою по дереву відзначилась інша учениця Бойчука, О. Сахновська: «Бездоганність побудови її композиції, вміння підкорити лінію призвели до народження шедеврів в ілюструванні. Мало кому з митців світу вдалося досягти у деревориті легкості олівцевого малюнка так, як це змогла зробити О. Сахновська» (Г. Скрипник).

Досить самотніми і незалежними від доктрини були художники-графіки В. Заузе і М. Жук. В роботах Заузе видна його традиційна манера, інтерес до гостроти малюнка, динаміка сюжету і контраст планів. Відчуженість від конформізму. М. Жук в своїх роботах захоплювався полістилістичним об'єднанням конструктивізму з традиційними техніками. У систему конструктивних образів він сміливо вписував народно-декоративні елементи і тонку гіперболізацію в об'ємно-просторовому моделюванні. Це можна побачити в його портретах Лесі Українки, В. Чумака (1920), М. Горького (1922) та ін.

Висновок. Україна має потужну національну школу і величезний технічний потенціал, який було придушено стараннями компартії. ХХ ст. є фа-

тальним для України. В цей період країна переживала дуже «темну пору»: революція, громадянська і дві світові війни, тоталітарний режим, голодомор, насильницьке введення комуністичних цінностей. Проте національний дух і прагнення свободи неможливо знищити. Пам'ять нації залишається генетичним кодом в культурі і зберігає найкращі здобуття попередників.

. ., 3 , . « »

ФЕМІНІТИВИ – ДАНИНА МОДИ ЧИ ПОТРЕБА ЧАСУ?

Останнім часом фемінітиви активно використовуються в усній мові. Якщо раніше слово на кшталт «водійка», «авторка», «директорка» не сприймалося на слух і здавалися незвичними, то сьогодні вже стають звичайною практикою. Фемінітиви характерні для української мови. Людям здається, що слова не мають фемінітивів, бо жінки довгий час були відсутні в соціальному просторі.

«Їх не було або майже не було у ролі писарів, стельмахів, кардиналів, гетьманів, літописців, воїнів, дипломатів, риже серів, шеф-кухарів, гімназистів і так далі, далі і далі», - пише журналістка Людмила Смоляр [3].

Є кілька причин, чому фемінітиви стали частіше використовуватися, і вони стосуються процесу розвитку мови. По-перше, посилилися соціальні рухи в країні, у тому числі й за права жінок. Виник запит, є потреба часу називати жінок у суспільних процесах. А оскільки мова – це інструмент нашого спілкування, який передає і уявлення про світ, то, звісно ж, українська мова надає засоби, щоб це робити. Ми власне спостерігаємо живе творення мови: нам випало не лише вчити по книжках, як вона розвивалася, а фактично жити у вирі цих змін і творити ці зміни.

По друге, фемінітиви допомагають розкрити думку більш точно. В прямому сенсі- «називати речі своїми іменами», тобто зазначити, що жінка відіграє певну роль або обіймає певну посаду, або ж продемонструвати, що для українського суспільства жінка важлива й активна в усіх сферах. Українська мова настільки тонко злагоджена, що слова в ній, як правило, узгоджуються між собою. За родами, числами і відмінками.

Складно уявити речення: «Водій наїхала на пішохода», воно виглядає неправильним. Фемінітиви допомагають образно мислити. Вони дозволяють одразу зрозуміти, що в тексті йдеться про жінку.

Насправді фемінітиви мають давню традицію, широко вживаються в усному мовленні. А в архівних текстах 30-х років минулого століття можна часто натрапити на них навіть в офіційних звітах. Сьогодні, на жаль, іноді й самі жінки не хочуть, щоб про них говорили з використанням фемінітивів. Буває така суб'єктивна реакція: коли жінку називають іменником чоловічого роду (наприклад, директор) – це ніби її «підіймає» до рівня чоловіка, а називання фемінітивом (директорка) – наче залишає на тому ж, нижчому, рівні. Навіть попри те, що академічний тлумачний словник української мови фіксує обидва слова. Це підсвідомо реакція на тисячолітній патріархат, в якому все жіноче вважається другорядним, менш вартісним, гіршим, а все чоловіче, навпаки, кращим і престижним.

Використання фемінітивів в жодному разі не ображає та не принижує жінку, а, навпаки, – демонструє, що вона є повноцінно суб'єктна в процесах. Що вона, зрештою, варта того, аби мати для себе в мові окрему назву, а не «заодно матися на увазі».

Фемінітиви властиві українській мові як системі, їх уживання закономірне. Це не данина моді, це потреба часу, а свідоме їх вживання – це повернення на правильний шлях, що впливає, передусім, на вирішення гендерних проблем суспільства. Тому що сьогодні жінка – фахівчиня, яка абсолютно ні в чому не поступається фахівцю.

1. Брус М. Фемінітиви української мови в переплетінні давніх і сучасних тенденцій // Вісник Львівського університету. — Львів : Львів. нац. ун-т ім. І.Франка, 2009. — С. 61-69. — (Серія філологічна).
2. Синчак О. Фемінітиви між молотом і кувалдою: як мова відображає гендерну сегрегацію на ринку праці // Commons: журнал соціальної критики. — 2013. — № 3. — С. 86-88.
3. <https://persona.top/>(«Фемінітиви в українській мові: “за” та “проти”»)
4. woto.ua/olena-malahova/ («Фемінітиви- властиві українській мові»)
5. <https://gazeta.ua/articles/chistota-movlennya/> («Фемінітиви: чому в українській мові слід вживати»).

.., 3

«

»

МЕТОД ФІТТСА І ЙОГО ШИРОКЕ ЗАСТОСУВАННЯ В ДИЗАЙНІ

Світовий досвід накопив безліч законів і правил, які можуть допомагати людям, особливо молодим дизайнерам осягати те чи інше ремесло. Ці закони і правила стосуються всіх галузей людських знань. Такі методи існують і в дизайні.

Вони написані успішними і талановитими людьми, чий життєвий шлях і професійні досягнення можуть бути незаперечним авторитетом, цінним орієнтиром і зразком для наслідування. Вони написані успішними і талановитими людьми, чий життєвий шлях і професійні досягнення можуть бути незаперечним авторитетом, цінним орієнтиром і зразком для наслідування. Наочним прикладом може послугувати закон Фіттса. У 1954 році Пол Фіттс – американський психолог – сформулював закон, який до цих пір вважається найкращою математичною моделлю, яка описує рух людини при досягненні мети в двовимірному просторі. В результаті експерименту вчений виявив цікаву закономірність: чим більше відстань і чим менше розмір до мети – тим більше часу потрібно для її досягнення. Саме цей принцип і ліг в основу закону. І хоча з моменту його відкриття пройшло вже більше 60 років – сьогодні закон Фіттса активно застосовується в проектуванні та дизайні.

Як же це виглядає? На горизонтальній площині розташовані дві цілісмужки однакової ширини. Людина по черзі торкається кожної смужки. Завдання – потрапити в кожну ціль якомога швидше. Змінюючи ширину цілей і відстань між ними, Пол Фіттс вимірявав час, що було потрібно для точного попадання до цілі, і виявив закономірність, яку, в свою чергу, описав математичною формулою.

$$T = a + b \log_2 (1 + D / W),$$

де T – час, a – початковий / кінцевий час, b – швидкість пересування, D – відстань, W – ширина цілі або допустима похибка.

Як саме закон Фіттса застосовується в дизайні? Показовим прикладом застосування цього закону в промисловому дизайні можна вважати концепцію «великий зеленої кнопки», запропонованої свого часу компанією Canon. Особлива корпоративна філософія Canon будується на принципі Kyosei, що в перекладі з японського означає «жити і працювати спільно в ім'я загального блага».

Дизайнери компанії максимально спростили процес управління копіром, звівши це до натискання однієї єдиної кнопки: один натиск – одна копія. Щоб на цю кнопку звернути максимальну увагу, вони за допомогою збільшення її розміру і виділення зеленим кольором розташували її в зоні легкої досяжності, а всі інші кнопки зробили не такими великими, згрупувавши їх блоком.

При створенні дизайну і проектуванні інтерфейсу закон Фіттса допомагає визначити оптимальні розміри і взаємне розташування кнопок, посилань і інших елементів на сторінці в залежності від того, чого саме ми хочемо домогтися від користувача.

Цей принцип може бути використаний і в будь-яких інших випадках. Сенс цього закону в контексті промислового дизайну: підштовхнути споживача до неусвідомленого вибору правильної дії.

1. Вергунов С.В., Учебно – методическое пособие «Дизайн в лицах и цифрах»// Вергунов С.В., Вергунова Н.С.// Харьков 2015.
2. «Закон Фіттса» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>, вільний доступ.
3. «Применение закона Фиттса в дизайне и проектировании интерфейсов» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://askusers.ru/blog/pravila/zakon-fittsa-v-proektirovanii-interfejsov/>, вільний доступ.

П'ЯТЬ ГОЛОВНИХ ТЕНДЕНЦІЙ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ 2018 РОКУ

Графічний дизайн – один з найбільш креативних напрямків у дизайні, який швидко реагує на зміни у тенденціях. Особливо важливим для цієї сфери є почуття смаку і знання трендів. Дана стаття допоможе краще зрозуміти правила і тенденції, яких необхідно дотримуватися у 2018 році.

1. Перший і найпомітніший – . Складається враження, що яскраві кольори завойовують світ: рожевий, зелений, червоний. І не дивно, адже популярні останніми роками плоский (Flat) і матеріальний (Material) дизайн ідеально поєднуються з насиченими та соковитими фарбами. Для спрощення роботи дизайнерів компанія Google розробила спеціальну палітру, за допомогою якої легко підібрати найкращі поєднання. В цілому ж яскраві і вдало скомпоновані кольори – це основа графічного дизайну, адже він повинен залучати і притягувати увагу користувачів.
2. . Ще один тренд графічного дизайну 2018 року – складність і висока деталізація, саме вони привертають і утримують увагу зацікавленого

глядяча. В останні роки в тренді був мінімалізм і чорні кольори. Безумовно, чорний в дизайні виглядає вкрай професійно і контрастно по відношенню до інших кольорів, але й формально теж. Тож, на зміну нудному і суворому мінімалізму приходять нетривіальність та нагромадженість зображення.

3. Тренди дизайну 2018 вимагають об'єднати абсолютно протилежні світи, а саме поєднувати сквеморфізм і метафору. Сквеморфізм – елемент дизайну, скопійований з реального предмета, що імітує матеріали і текстури. Метафора – переосмислений і спрощений варіант реального предмета, виражений у графіці. Це графіка, яка зображує справжній стан речей, їх суть, експозицію, яка створюється з 2-ох предметів, де один зображений в стилі сквеморфізм, а другий – в дусі метафори.

4. Неважливо, в якій сфері ви працюєте, починаючи з 2017 року цей тренд торкнувся майже всього, будь-то книжкові обкладинки або рекламні зображення товарів і послуг. Ілюстрації, намальовані від руки, особливо привабливі, тому що вони одні в своєму роді, авторські. Найкраще їх поєднувати з фотографією або формальним зображенням – як в 3D, так і в плоскій графіці. Ілюстрації, намальовані від руки, залишаться в тренді надовго.

5. або змішання стилів. Найприємніше тут, що немає ніяких обмежень, ви можете поєднувати яскраві фарби і градієнтні кольори, малюнки від руки і деталізовані зображення, складні фотографії. Тут дана повна свобода, не бійтеся ризикувати, експериментуйте, шукайте свій новий стиль.

Якщо підсумувати, то з упевненістю можна сказати, що 2018 відкриває перед дизайнерами величезну свободу дії, якої не спостерігалось вже давно. Тут буквально немає ніяких правил. Ви в змозі робити усе, що прийде у вашу голову. Весь дизайн 2018 року прагне бути більш яскравим, цікавим та нестандартним і абсолютно божевільним, що не може не радувати.

Також хотілося б зазначити, що такі тренди як: друкарня, дуотон, градієнти і переходи, а також геометризація завжди залишаються актуальними і використовуються у графічному дизайні. Тому сміливо можна поєднувати старі та нові тренди і отримувати вибуховий результат.

Цей рік принесе числені відкриття і незвичайні рішення звичайних предметів. Я вважаю, що наприкінці 2018 року буде набагато більше зірок графічного дизайну, які знайдуть себе у цій дивовижній суміші стилів.

1. Графический дизайн 2018: новые тренды и прогнозы [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://lpgenerator.ru/blog/2018/01/17/graficheskij-dizajn-2018-novye-trendy-i-prognozy/>
2. Криворучко П. Плоский дизайн или сквеморфизм (реализм) [Електронний ресурс] / Павел Криворучко. – Режим доступу: <http://merehead.com/blog-ru/flat-design-vs-skeuomorphism/>
3. 8 трендов стоковой иллюстрации на 2018 год [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://media-stock.ru/fotostoki/programmy-i-priemy/8-trendov-stokovoji-illyustracii-na-2018-god.html>

ПЕРЕВАГИ АДАПТИВНОГО ВИКОРИСТАННЯ ІСТОРИЧНИХ БУДІВЕЛЬ

Сучасні міста мають достатній ресурс споруд, що мають історико-архітектурну цінність, яка дає жителям уявлення про минуле. Повторне використання історичних будівель, початкова функція яких вичерпана, є важливим компонентом стійкого розвитку, оскільки несе в собі екологічні вигоди в поєднанні з економією енергії і соціальною перевагою рециркуляції цінної спадщини.

Як вказується в «Adaptive Reuse. Preserving our past, building our future», найбільш успішні проекти по адаптивному повторному використанню спадщини - це ті, які найкращим чином поважають і зберігають значущість спадщини будівлі та додають сучасну функцію, яка забезпечує цінність для майбутнього. Де будівля не може зберігати свою первісну функцію, нове використання шляхом адаптації може бути єдиним способом зберегти свою спадщину [1].

У цьому ж документі вказується, що «однією з основних екологічних переваг повторного використання будівель є збереження «втленої енергії» початкового будівлі». За визначенням CSIRO (Австралійське державне об'єднання наукових і прикладних досліджень) «втлена енергія» розуміється як енергія, яка споживається усіма процесами, пов'язаними з виробництвом будівлі, від придбання природних ресурсів до поставки продукції, включаючи видобуток корисних копалин, виробництво матеріалів і обладнання, транспортні та адміністративні функції. При повторному використанні будівель, їх втлена енергія зберігається, що робить проект більш екологічно стійким, ніж повністю нове будівництво.

Збереження і повторне використання історичних будівель має довгострокові вигоди для суспільства. Адаптивне повторне використання може відновити й зберегти значущість спадщини будівлі та допомогти забезпечити її виживання. Все частіше громади, уряди і розробники шукають шляхи зниження екологічних, соціальних та економічних витрат, пов'язаних з тривалим розвитком і розширенням міст [1].

У світовій практиці вже накопичено досвід рефункціоналізації архітектурних об'єктів. До найбільш відомих прикладів адаптивного повторного використання відноситься Галерея сучасного мистецтва для музею Тейт, перетворена з колишньої електростанції (Лондон, Великобританія), Арнольдський друкований завод (1860-1942) у Західному Массачусетсі (США), де було створено музей відкритого космосу, Capital Rep - театр в Олбані, (Нью-Йорк, США) що раніше був супермаркетом Grand Cash Market тощо.

В проектній практиці зустрічаються приклади, коли вартість реабілітації більше, ніж знесення й будівництво нових споруд. Але мотивацією для проведення такого роду робіт можуть бути наступні аргументи:

- застосовані в старій будівлі будівельні матеріали (цегла, дерево, метал) найчастіше за екологічними й естетичними складовими є кращими ніж сучасні;
- процес повторного використання економить ресурси з виробництва і доставки будівельних матеріалів, що відповідає концепції сталого розвитку;
- збереження архітектурного вигляду старих споруд має сенс в контексті

збереження історичної минувшини, шанобливого ставлення до «пам'яті місця», культурного і громадського контексту будівлі, а також соціальної активізації районів, культурної самобутності й почуття приналежності до місця цілого співтовариства.

На останньому аспекті робить акцент італійський дослідник і архітектор Pier Francesco Cherchi, вказуючи, що «громадяни пов'язують історичні будівлі зі значеннями, які лежать в основі почуття приналежності до спільноти і місцевої ідентичності, і, отже, охорона будівель робить позитивний вплив і сприяє поліпшенню умов життя, що робить міста безпечнішими і живими місцями» [3, С.256].

:

1. Adaptive Reuse. Preserving our past, building our future [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.environment.gov.au/system/files/resources/3845f27a-ad2c-4d40-8827-18c643c7adcd/files/adaptive-reuse.pdf>
2. Cherchi P. F. Adaptive Reuse of Abandoned Monumental Buildings as a Strategy for Urban Liveability C.256, с. 253-271 future [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://iris.unica.it/retrieve/handle/11584/120199/46860/PFCHERCHI_ATINER_Archi_October_2015.pdf
3. Craven J. Adaptive Reuse - How to Give Old Buildings New Lifehttps [Електронний ресурс] – Режим доступу: [//www.thoughtco.com/adaptive-reuse-repurposing-old-buildings-178242](http://www.thoughtco.com/adaptive-reuse-repurposing-old-buildings-178242).

.. 5 , « »,

:

ЕМОЦІЙНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК УСПІШНОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Актуальність даної теми пов'язана з тим, що в сучасному світі люди все частіше ставлять собі питання: як бути успішним? Як досягти висот у кар'єрі? І саме розвинений емоційний інтелект повинен стати невід'ємною складовою сучасної людини та допомогти вирішити ці питання.

Емоційний інтелект - це вміння людини сприймати власні емоції, що впливає на здатність працювати в колективі і вловлювати настрої колег. На відміну від IQ, який закладений генетично, людина може регулювати і підвищувати свій емоційний інтелект протягом життя. Важливо розуміти, що показник соціальних навичок не менш важливий для особистого успіху, ніж здатність логічно мислити або вирішувати математичні завдання [1].

Наші мізки влаштовані таким чином, що ми є в першу чергу емоційними істотами, тому наша перша реакція на те, що відбувається навкруги, буде емоційною. Ніхто з нас не може контролювати цю частину процесу. Але ми здатні контролювати думки, що виникають після появи емоції, і саме від нас залежить, як ми будемо реагувати на цю емоцію - після того, як зрозуміємо, в чому вона полягає. EQ є гнучкою навичкою, яку можна виробити. Незважаючи на те, що деякі люди від природи мають більш високий емоційний інтелект, ніж інші, його рівень можна підвищити, навіть якщо ви не мали значну EQ від народження [3].

Весь процес розвитку емоційного інтелекту можна розділити на три етапи.

- 1) «Пізнання самого себе» - націлений на розвиток когнітивного компонен-

та емоційного інтелекту і його складових. Це вміння усвідомлювати свої емоції, уважно ставитися до своїх відчуттів і почуттів, розвивати вміння довіряти собі, розвивати вміння здійснювати самоаналіз, формувати вміння ідентифікації почуттів.

- 2) «Володіння своїми емоціями і почуттями, вибудовування продуктивної взаємодії з навколишнім середовищем «- націлений більшою мірою на розвиток поведінкового компонента емоційного інтелекта і його складових. На цьому етапі здійснюється формування таких умінь як: контролювання своїх думок, вміння керувати своїм станом у важких ситуаціях, управляти своїми емоціями і поведінкою, відкрито висловлювати свою думку і почуття, бути уважним до співрозмовника; добре розумітися на почуттях і вчинках інших людей.
- 3) «Розвиток вміння розпізнавати емоції інших людей, розуміти почуття партнера». Цілі даного етапу: розвиток прогностичних здібностей, вдосконалення комунікативної культури, розвиток вміння будувати взаємовідносини з оточуючими людьми, розвиток спостережливості, розвиток навичок вербалізації результатів відображення спостережуваних станів і відносин [2].

Чим більше розвинений емоційний інтелект, тим більша можливість стати кращим професіоналом. Емоційний інтелект допомагає студентам мати позитивний і оптимістичний настрій, володіти підвищеною мотивацією для вирішення проблем, що стоять перед ними, впоратися зі стресом, бути менш імпульсивними, насолоджуватися життям.

Таким чином успіх і якість у професійній діяльності в значній мірі обумовлені наявністю і ступенем розвитку інтелектуальної і емоційної компетентності. Інтелектуальні компетенції засновані на академічному або когнітивному інтелекті (IQ), а емоційні - ґрунтуються на емоційному інтелекті (EQ). Тому розвиток навичок емоційного інтелекта дуже важливий для сучасного студента.

1. Андреева И. Н. Азбука эмоционального интеллекта / И. Н. Андреева. – СПб. : БХВ- Петербург, 2012. – 288 с.
2. Гоулман Д. Эмоциональное лидерство : Искусство управления людьми на основе эмоционального интеллекта / Дэниел Гоулман, Ричард Бояцис, Энни Макки; пер. с англ. – М. : Альпина Бизнес Букс, 2005. – 301 с.
3. Мотивация к успеху [Электронный ресурс] / Под ред. Р.В. Калугин— Электрон. дан. — Как развить эмоциональный интеллект EQ, 2011. — Режим доступа: <https://romankalugin.com/kak-razvit-emocionalnyj-intellekt-eq/> свободный. — Загл. с экрана.

.., 5 , . « »,

СУТНІСТЬ АУКЦІОННОЇ ТОРГІВЛІ

Актуальність: Актуальність даної теми пов'язана з тим, що багато товарів на світовому ринку продаються і купуються за допомогою саме цієї форми торгівлі. Роль аукціонів в міжнародній торгівлі деякими товарами велика. Наприклад, через міжнародні аукціони в США і Канаді реалізується по-

над 76% проданої цими країнами хутра, в Данії - 90%, в Швеції і Норвегії – приблизно 95% [1].

Мета роботи: ознайомитися з суттю аукціонної торгівлі і її техніками.

«Аукціон» – спосіб продажу дефіцитних речей, заснований на конкуренції. На аукціонах продаються реальні одиничні товари. Цим вони, відрізняються від сучасних бірж і являють собою торг, що спеціалізуються на збуті товарів з суворо індивідуальними властивостями.

Організація аукціонної торгівлі має певні особливості в залежності від характеру товару і практики, що склалася в торгівлі конкретними аукціонними товарами. Залежно від характеру діяльності фірми, що здійснюють аукціонну торгівлю, можна розбити умовно на три групи: спеціалізовані; брокерсько-комісійні; аукціонні, що належать кооперативам або союзам фермерів. Техніка проведення аукціонів по різних товарах має свої специфічні особливості, які визначаються в першу чергу характером товару. Однак сам порядок проведення аукціонів приблизно аналогічний. У їх проведенні розрізняють чотири стадії: підготовка аукціону, огляд товарів, аукціонний торг, оформлення і виконання аукціонної угоди [2].

За характером товару, що продається можна виділити три основні види аукціонів:

- Товарний аукціон - на якому продаються твори мистецтва, ювелірні вироби, хутра, а також унікальні товари, що користуються підвищеним попитом.
- Аукціон цінних паперів - купівля-продаж акцій, облігацій та ін.
- Валютний аукціон - на якому за національну валюту продається іноземна конвертована валюта [3].

Найбільшими аукціонами світу є аукціонні дома «Сотбіс» і «Крістіс». Крім своєї основної діяльності сучасні аукціони займаються і іншими її видами. Яскравим прикладом тут є «Сотбіс», який не тільки влаштовує торги, але також надає послуги вартісної оцінки майна; крім того аукціонний будинок має свій інститут мистецтв. А з появою мережі Інтернет, стала можливою послуга реєстрації учасників прямо на сайті як аукціонного дому «Сотбіс», так і «Крістіс» [4].

Висновки: Таким чином, тема аукціону як форми міжнародної торгівлі досить складна і цікава. Існує безліч класифікацій за видами товарів, що реалізуються, зниження / підвищення стартової ціни і т.п. Що ж стосується Інтернет аукціонів, то вони заслуговують на окрему увагу. Виникнувши тільки в кінці минулого століття, вони стали новою, вельми популярною формою міжнародної торгівлі, яка стирає межі простору і часу між учасниками.

1. Синецкий Б.И. Основы коммерческой деятельности: Учебник. Рекомендован Министерством образования РФ в качестве учебника для высших учебных заведений — М.: Юристъ, 2000. — 659 с.
2. Алексеевко Инна. Большое искусство// Бизнес.-2003.- №38.-С.109.
3. Сапунова Виктория. Аукционные игры// Бизнес.2007.-№48.-С.104.
4. <http://www.sothebys.com/ru/buysell/auctions.html>

Khudyakova A., a 5 th year student of Fine Arts faculty (monumental painting)

Scientific adviser: Kuznetsova V. M.

MODERN STREET ART

Street art can be a powerful platform for reaching the public, and motivations of street artists can be as varied as the artists themselves. Some wish to raise awareness of social and political issues; others simply see urban space as an untapped format for personal artwork, while others may appreciate the challenges and risks that are associated with installing illicit artwork in public places. However the universal theme in most, if not all street art, is that adapting visual artwork into a format which utilizes public space, allows artists who may otherwise feel disenfranchised, to reach a much broader audience than traditional artwork and galleries normally allow.

Street art has received popularity in the past decade, with international artists like Banksy and Shepard Fairey (known as “Obey”) leading the movement. These two artists have been known for their politically infused artwork, from Banksy’s “Guantanamo prisoner in Disneyland” to Fairey’s “Hope” Poster. These political works has been just some of the few works that’s targeting the political landscape around the world. In Banksy’s stencil, topics are the culture, ethics and politics. From London to major European capitals to the most important museums of the world, the unmistakable sign of the artist leaves an indelible mark. Fairey is instead a master of poster art. His work on the streets, in a loop of reprocessed images that push the loop, now addicted to the bombardment of advertising, wondering about the sense of what they are watching.

But in recent years, from being aggressive, street artists have mellowed down and a lot of them have taken the modern street art revolution to a different level, a more mature and humanist level, where street artists encourage people to feel better about themselves every day.

A possible cause of the shift in street art’s attitude, from being radical to mellow, is the public empathy towards the street artist’s cause. Having an ally in the form of a community has transformed the street artist from a rebel youth, to a beloved character on the streets.

Because of the revolutions, the different crises, and crushed dreams, contemporary street artists began to create new artwork that remind the people of their dreams, to be strong, and to move forward. Some of these interesting artists are Morley, Above and Swoon. These artists have created street art in a fashion that portrays the human need for inspiration and affirmation.

In my opinion, street art is as important as Folk Art, because it is provocative expression of what one is thinking or feeling, created by someone with limited skills, but emotional drive and an unusual way to use various media. Street art is not easy to define and even if you manage to find your interpretation it doesn’t conclude there. Others may have different opinions and feelings towards a piece of street art that are the complete opposite to yours. Street art can completely vary in styles and meaning, just like other art forms it is used to express feelings/emotions or send an important message. Street artists use inspiration from many sources including the web, digital media, famous old art pieces and world problems.

References:

1. Veltman, Chloe (8 May 2010) "Street Art Moves Onto Some New Streets", The New York Times
2. The Best Denver Street Art | VISIT DENVER". www.denver.org. Retrieved 2017-04-21.
3. <http://www.brooklynstreetart.com> Rafael Schacter and His «World Atlas of Street Art and Graffiti»

ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО КАНОНУ ОБРАЗУ ЖІНКИ-БЕРЕГІНИ В ЖИВОПИСУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА РЕНЕСАНСУ

Слово «канон» міцно з'єдналося з церковною практикою, де розуміється як догмат, обряд або правило, встановлене і узаконене церквою. Щодо канону в мистецтві, то його можна означити як сукупність художніх прийомів або правил, які вважаються обов'язковими в ту чи іншу культурну епоху, а також це може бути твір, що є нормативним зразком. С. А. Зінченко визначає канон як специфічну ціннісну категорію культури, в якій тісно переплітаються завдання і художнього втілення, і змісту, що безпосередньо залежать від різних складових культури, яка створила ті чи інші канони [1. С.1].

Ікони та іконопис створюють дивовижне поєднання найвищого з мистецтв – це живопис за релігійним сюжетом. Для того, щоб точно зобразити святий образ, у тому числі і жіночий, художник має суворо слідувати правилам іконографії, які почали формуватися ще на зорі виникнення мистецтва іконопису, а остаточно сформувались лише в 787-му році.

Зображення Богородиці займає виняткове місце в християнській іконографії, що свідчить про Її особливе значення в житті Церкви. Змістовне пояснення канону, як засобу збереження і передачі досягнень художньої культури та як виду духовного переказу, як свідчення соборної творчості, визначив П. А. Флоренський [2, с. 105].

Безперечно, живописний канон періоду Ренесансу, переважно відображав релігійні мотиви, але станковій картині він додав нові віяння і фарби. Картини, що зображували Бога і святих мадонн, були глибоко символічними. У витоках зародження картин Ренесансу був притаманний символізм і виразність контурів у поєднанні з експресією здебільшого локальних, але звучних кольорів, бо канонічність кольору у живопису ще відігравала велику роль, а тло полотен і фресок було, зазвичай, абстрактно-умовним або золотим. Його тасмниче мерехтіння символізувало втілення божественної ідеї в картині. До таких робіт можна віднести «Мадонну з немовлям» Рогира ван дер Вейдена, який вважається одним із засновників та найбільш впливових майстрів раннє нідерландського живопису. У своїй роботі майстер спирається на канони, в яких дотримується принцип «Золотої пропорції» у побудові композиції канонічного образу Богородиці. Із встановлених церквою типів зображення, композиція Рогира ван дер Вейдена відноситься до «Одигітрії», де жінка сидить і тримає дитину на лівій руці. Згідно канону голова мадонни злегка схилена до сина, а права рука звернена до нього. Верхній одяг, майже схожий на плащ Богородиці і накинутий на голову, спадає складками з похилих плечей. Краї плаща орнаментовані стрічками й орнаментальним плетінням із ниток. Але в деталях з'явилися зміни, а саме: замість блакитно-зеленої

блужи Богородиці мадонна вдягнена у вишукану помаранчеву сукню вишиту золотими нитками; відсутні шарф і хітон; дитина зображена в напів-оберту, оголена і грається локоном матері, що не є символом Ісуса, зображеного фронтально у молитовній позі. У картині майстра відсутні круглі золотисті німби над головами матері і дитини, а також погляд мадонни спрямований на дитину, а не на глядача, тим самим втрачено живий зв'язок між глядачем і образом святої, що був на іконі. Творчість ван дер Вейдена сфокусовано на осягненні індивідуальності людської особистості у всій її глибині. Зберігши канонічність образу попередньої традиції, ван дер Вейден наповнив старі образотворчі схеми ренесансною концепцією активної людської особистості, доповнив їх глибоким психологізмом та емоційністю.

Багато художників зображали на своїх полотнах найрізноманітніші образи Мадонни, в тому числі і з немовлям на руках. Не став винятком і Лукас Кранах старший. Картина «Мадонна з немовлям під яблунею» була написана ним ще на початку шістнадцятого століття. Німецький майстер живопису зобразив Мадонну в образі самої звичайної земної жінки, на тлі пейзажу, замком і горами в яблуневому саду разом зі своїм немовлям на руках. У своїй роботі майстер не дотримується принципу «Золотої пропорції» у побудові композиції канонічного образу Богородиці. Він будує композицію у центрі, вписуючи персонажі у прямокутну форму і не використовує форму кола, як символ вічності в іконописі. Жінка відсторонено тримає дитину, що стоїть у неї на колінах. Погляд подовжених очей Мадонни не концентрований, сумний, і задумливий. Художник використовує символи у картині, які розповідають про материнську трагедію втрати сина. Але головна мета автора передати через свій твір роль Богоматері, як головної охоронниці всього світлого і радісного в світі. Саме тому Діва Марія зображена на високій горі. А щоб зробити цю перспективу більш вираженою, Лукас Старший написав біля підніжжя далекий затуманений краєвид.

У епоху Ренесансу роль релігійного канону у живопису слабшає. У цей період отримали наукове обґрунтування система світлотіні, лінійна і повітряна перспектива в картині. Почуття гармонії світобудови і антропоцентризм відбилися в композиціях на релігійні і міфологічні сюжети, в історичних і побутових сценах, в портретах. Картина Сандро Боттічеллі «Мадонна дель Магніфікат» або Діва Марія з немовлям Христом і п'ятьма ангелами – чудове створіння майстра. Це одна з перших робіт цього часу, в якій круглий формат картини знайшов активну підтримку в самій ритміці зображених в ній фігур, в чудово заримованих повторях виразних ліній. Композиція та сюжет потерпають змін, з'являються додаткові фігури, де Богоматір з немовлям представлена в оточенні ангелів. На зміну зворотній перспективі входить просторова композиція з тонкою ліричною природою. Художник поміщає фігури на тлі круглого вікна, за яким видно пейзаж, що нагадує відображення в дзеркалі.

У період Ренесансу значення слова «канон» в сфері мистецтва використовувалося стосовно системи ідеальних пропорцій людського тіла. Сама ця система була більш різноманітною, але також була і більш складнішою. Визнані мистці того часу створювали особистий образ жінки-матері, який ставав перед глядачем в образі святої мадонни [3, с. 2 -7].

Леонардо да Вінчі створював надзвичайно ліричні та хвилюючі материнські образи, наприклад до таких образів можна віднести картину «Мадонна Літта», або «Мадонна в гроті», в якій винайдено ідеальне композиційне рішення, де зображені фігури Мадонни, Христа і ангелів на тлі пейзажу, що зливаються в єдине ціле, наділене спокійною рівновагою та гармонією. Образи мадонн, створені Рафаелем, зачаровують, особливо у ранніх роботах, де зображені дуже юні матері, що мають витончені, миловидні, зворушливі риси. Мадонни, створені художником в період повної художньої зрілості, набувають більш глибоких рис добра і краси, що пом'якшують людські серця і несуть світу ту нагненну гармонію, яку вони собою висловлюють. До всесвітньо відомих мадонн художника належить «Мадонна Констабиле».

Жіночий образ у мистецтві є своєрідним відображенням своєї епохи, джерелом найрізноманітніших знань про суспільні процеси і естетичні смаки кожного конкретного історичного періоду.

Отже, розглядаючи зміст поняття «художній канон» можна простежити становлення цього терміну, а також появу і розвиток художнього канону в живопису періоду Ренесансу, та багатоаспектність його проявів у формуванні образу жінки-берегині.

1. Зінченко С. А. Специфіка художнього образу і уявлення про канон в мистецтві ранньоскіфського часу [Електронний ресурс]. URL: <http://old.portal-slovo.ru/rus/art/2898/8283/>
2. Флоренский П. А. Иконостас /П. А. Флоренский // Богословские труды. – М.: Азбука-Аттикус, 2014. – 224 с.
3. Вагнер Г. К. Канон і стиль у давньоруському мистецтві. / Г. К. Вагнер – М.: Мистецтво, 1987. – 210 с.

ОЦІНКА АНТИКВАРІАТУ І КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Оцінкою культурних цінностей займаються музейні працівники, антиквари, експерти, експерти-оцінювачі, вони по-різному розуміють ринкову вартість об'єктів оцінки, процес оцінки і саме поняття «культурна цінність». Єдиної методології оцінки культурних цінностей, поки так і немає. Отже, перш за все, щоб зрозуміти, як оцінити предмети розкоші нам потрібно визначитися з термінологією. Що ж таке антикваріат або культурна цінність?

Антикваріат-це старі і рідкісні художні твори або цінні речі, які є об'єктом збирання[1]. Основними ознаками вважають такі:

- вік;
- рідкість або унікальність;
- несерійність;
- зв'язок з історичною епохою чи історичними подіями;
- неможливість відтворення;
- художня цінність;

Щоб річ вважалася антикварною вона повинна володіти хоча б одним перерахованих ознак. Головною ознакою є категорія старості. До антикваріату відносяться вироби віком старше 100 років [2].

Поняття «культурна цінність» ширше, характеризує цінні предмети, що мають важливе значення для суспільства і відповідають високому рівню культурного розвитку. Під культурними цінностями розуміють рухомі об'єкти матеріального світу, які перебувають на території держави. В Міжнародних стандартах оцінки (МСО 2007, пункт 3.3.2 Міжнародного посібника з оцінки МР5) введено термін « предмети колекціонування »-термін використовується для опису об'єктів, що збираються в зв'язку з інтересом, який вони викликають завдяки їх рідкості, новизні або унікальності[3].

Відносини, пов'язані з вивезенням, ввезенням та поверненням культурних цінностей регулюються Законом України від 21.09.99 №1068-XIV «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей»[4].

Формування ціни на ринку культурних цінностей досить складний процес. Основними варіантами ринку купівлі / продажу культурних цінностей являються аукціони, галереї, ярмароки, виставки, прямі продажі колекціонером або спадкоємцем та тінювий ринок.

Відсутність механізму контролю за ціноутворенням, сприяє існуючому нині стану хаосу на антикварному ринку. Методики оцінки антикваріату можуть допомогти вирішити проблеми регулювання цін на ринку. Для цього багато експертів розробляють і вдосконалюють різні методики становлення оцінки мінімальної граничної вартості предметів колекціонування, але на мій погляд, вони не можуть бути бездоганними, так як в деяких випадках просто істотно знецінюють антикварну річ і навпаки.

Для прикладу хотілося б привести метод оцінки культурних цінностей ТЕС-1. Метод ТЕС-1 Tamoikin Inc.(Canada). Для оцінки предметів колекціонування групи унікум та предметів старше 500 років і від 2 до 1000 екземплярів у світі.

$$БВ = ПВ + ЗД + Л \quad ПВ = ВМ + ВП \quad БВ = S,$$

де БВ-базисна вартість Предмета колекціонування = S

ПВ-Первинна вартість ПК

ВМ-вартість матеріалів з яких складається ПК

ВП-вартість праці виробника

ЗД- витрати пов'язані з появою ПК сучасному суспільству. (Перевезення і тд.)

Л - витрати пов'язані з послугами легалізації ПК

Використовую таблицю зі змінною коефіцієнтів БВ взяту з наукової праці Tamoikin Inc.(Canada) [5;30-37с.].

Досконалим у всіх випадках цей метод не може бути, але, заслуговує на увагу. Трохи розбираючись і знаючи ціни на ринку можливо підрахувати приблизну базисну вартість предмета колекціонування.

Скориставшись формулою методу ТЕС-1 я визначила базову вартість ікони «Богородиця Федоровська» 8019грн (липованської школи письма 19 століття, темпера, позолота, дерево) і «Спас Вседержитель» 334,125грн. (Слобода Борисівка 20 століття, олія, дерево).

Первинна вартість = вартість праці + витрати на матеріали

Базова вартість = первинна вартість + легалізація + перевезення * коефіцієнт
Ікона «Богородиця Федоровська»: ВМ 1000+ ЗД 0 + Л 500 + ВП 1 500 = 3000
3000 * 2,673 = 8019 грн ;

Ікона « Спас Вседержитель»: ВМ 100 + ЗД 0+ Л 0+ ВП 200 =300

300*1.11375=334,125 грн.

1. Юткина Ю. Что такое антиквариат? Определимся в понятиях [Электронный ресурс]: Юткина Ю.// Личные деньги., 2005.URL:<http://www.artcons.ru/press/personalmoney.html>
2. Додаток до Закону України «Про Митний тариф України» від 19 вересня 2013 року № 584VII [Електронний ресурс]: URL:<http://www.afu.com.ua/doc/Import-and-export-of-cultural-values-through-the-customs-border-of-Ukraine.pdf>
3. Вопросы оценки культурных ценностей [Электронный ресурс] :URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/voprosy-otsenki-kulturnyh-tsennoyey>
4. Закон України « Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей»., Відомості Верховної Ради України (ВВР), 1999, N 48, ст.405.
5. Тамойкин М.Ю., Тамойкин Д.М.,Tamoikin Inc.(Canada)., Оценка антиквариата. Методология ТЭС – от истории создания до логической завершенности, 2008г. – Киев: Изд. Аванпост-прим, 2008. — С.30-37.

.., 5 , . « »

МОДУЛЬНИЙ МЕТОД ФОРМОУТВОРЕННЯ В ДИЗАЙНІ

У наш час модульний принцип є чи не одним з найважливіших методів у сучасному дизайн-проектванні. Новий етап розвитку масового індустріального виробництва характеризується диктатом технологій, для яких існує закономірна уніфікація, тоді як споживачі потребують індивідуалізованих та різноманітних виробів. Тому дизайнери широко використовують метод модульності елементів. При цьому, як у конструкторі, з простих форм складається ряд складних, які відповідають складним функціональним вимогам.

Згідно концепції модульності, окремі частини об'єкта можна використовувати автономно, що зумовлено відносною самодостатністю їх форми, в тому числі, і у функціональному відношенні. Розробивши одну модель дизайнер отримує як форму, здатну до самостійного існування, так і складову композицію, яка може ускладнюватись з додаванням модулів або набору модулів.

Використовуючи модульний принцип створення форми у дизайні, можна винайти новий шлях освоєння простору, в якому автономний модуль вже існує як завершена одиниця і може використовуватись самостійно. Крім того, форма може постійно нарощуватись, компонуватись по-новому залежно від економічних можливостей, соціальних, естетичних та інших запитів споживачів.

Це є особливо актуальним у період економічної кризи: людина може купувати не весь виріб відразу, а зробити це поетапно або ж замінити не весь виріб, а лише елементи, застарілі у процесі експлуатації.

Ще однією причиною зростання інтересу до модульних форм є розповсюдження екологічних ідей, прагнення до мінімізації шкоди навколишньому простору.

Термін «дизайн» включає в себе творчу діяльність, мета якої - визначення формальних властивостей предметів, вироблених промисловістю. Ці основні властивості форми відносяться не тільки до зовнішнього вигляду об'єкта, але і до функціональних та структурних зв'язків, які перетворюють систему

в цілісну єдність з точки зору як виробника, так і споживача. Можна зробити висновок, що дві важливі характеристики, які відрізняють діяльність дизайнера від інших фахівців – це промисловий спосіб виготовлення виробу та цілісність системи, яка виникає як результат проектування. Саме модульний метод формоутворення якнайкраще реалізує їх.

Модульний метод має декілька характеристик формоутворення.

1. **Простота та лаконічність конструкції**, які забезпечують комфорт у проектуванні, та полегшують сприйняття модульного об'єкта.
2. **Цілісність форми.** Це важливий параметр задля досягнення гармонії предметного середовища. Він набуває особливого значення, якщо брати до уваги розвиток техногенної цивілізації, що має «складову» природу. Кожного разу, коли дизайнер проектує частини, йому необхідно думати про те, чи стануть вони цілим в готовому виробі, чи будуть сприйматися як ціле. Адже тільки ціле може оптимізувати духовно-психічний стан людини та оцінюватися з естетичної позиції. З цього можна зробити висновок, що модуль повинен існувати не тільки як окремих елемент, а і мати здатність до організації, що досягається за допомогою продуманих структурних зв'язків з іншими елементами.
3. **Рациональність форми** виникає в результаті врахування її інтерактивного освоєння споживачем. Використовуючи модульні рішення, людина буде розбиратися тільки в елементах, які йому зрозумілі та буде складати ці елементи згідно особистим потребам. Це призводить до більш високого ступеня раціональності дизайну, і, в свою чергу, забезпечує індивідуалізацію форм.
4. **Варіативність рішення.** У ряді випадків в модульних об'єктах передбачається використання окремого модуля або кількох, що поєднані в одну композицію. Це збільшує кількість можливих варіантів. У цьому випадку доцільним буде визначити оптимальну кількість елементів готового виробу, який може поділитися на максимальне число підсистем (два, чотири, шість і т.д.)
5. **Поліфункціональність об'єктів**, можливість використання отриманих композицій в залежності від визначених задач. Чим більшої кількості функцій повинна відповідати форма, тим більше деталізованим є її проектування.
6. **Оптимальна форма окремих елементів і закономірності їх відносин** один з одним. З одного боку ці закономірності визначаються призначеними для користувача завданнями: більш складні форми вимагають посилення інтерактивної взаємодії і перетворюють контакт з продуктом модульного дизайну в своєрідну гру. З іншого боку, підвищена ускладненість окремих елементів виглядає естетично непривабливо.

Можна зауважити, що одним із варіантів розрахунку модулів може бути реалізація ідеї самоподібності, тим паче, що природне оточення людини будується на цих підставах.

Після проведеного аналізу виокремилися і можливі мінуси модульного принципу формоутворення з естетичної та психологічної точок зору:

- Типовість форм. Промисловий спосіб виготовлення зумовлює обмеження набору форм або одну форму.
- Мінливість форм. Простір, заповнений модульними композиціями, легко

трансформується, тому є непростійним.

Підсумовуючи сказане, можна зробити висновок, що модульний принцип проектування є доцільним у проектуванні масових виробів в умовах промислового виробництва. Також, цей принцип може використовуватись у середовищі, де допустима гнучкість простору, та не може бути використаним у зонах, що потребують сталості та стабільності.

.. 3 , « »

СИМВОЛІКА ТА ВИДИ ДЕКОРУВАННЯ КЕРАМІЧНИХ ВИРОБІВ НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ

Всесвітня історія кераміки почалася з найдавніших часів, з того моменту, коли людина навчилася обробляти глину. Поштовхом послужила життєво необхідна потреба в ємностях і наявність доступного матеріалу у вигляді глини. Спочатку це були товстостінні судини, зліплені від руки. З розвитком гончарного ремесла технологія виготовлення глиняних виробів удосконалювалася, додавалися різні добавки в залежності від місця проживання, винаходилися нові прийоми випалювання і формування, різноманітілися форми виробів, з'являлися елементи прикраси. Закладена століттями історія і культура краю в орнаментальних мотивах вплинула на розвиток гончарства і кераміки в Україні [4, с.128].

Керамічні вироби завжди прикрашалися різноманітними орнаментами і малюнками, символічність образів і візерунків прийшли до нас ще з давніх віків. У традиційних та архаїчних суспільствах усі керамічні вироби, як ритуальні, так і побутові, наділені певним сакральним сенсом. Найбільш яскраво він проявлений серед керамічних виробів, які оздоблено символічними знаками, піктограмами, а також серед таких ритуальних предметів, як черпаки, мініатюрні посудинки, посуд із зооморфними та антропоморфними елементами.

Найархаїчнішими знаками вважаються сонячні та місячні символи, які були тісно пов'язані з календарем (солярні та лунарні). Знаки сонця: коло, колесо з шістьма спицями, концентричні кола, круг з хрестом всередині. Знаки місяця: дуги, повернуті в різні боки, що символізувало фази місяця. Такими ж давніми є зображення рослинних символів: деревце з піднятими гілками, ялинка, колос; малюнки у вигляді квітки, світлове дерево. Символ дерева — один із найстійкіших в українському космосі, який дійшов до наших днів. Дерево символізує життя, яке складається з трьох сфер: стовбур, верхів'я, коріння. Стовбур означає земне життя людей (Яв), крона дерева (гілки й листя) — духовний світ Богів (Прав), коріння — підземний, потойбічний світ (Нав).

Одним із найпоширеніших знаків на трипільській кераміці є орнаментальний мотив змії: змії обвивають груди Богині-Матері, зображуються на посуді, статуетках «рожаниць» (богинь плідності). Такі малюнки прийнято називати «трипільськими спіралями», «хвилями» або «меандром». У багатьох народів існував культ вужа як охоронця сім'ї, дому. На скульптурах «рожаниць» він символізує оберег живота, що виношує плід.

Вуж також пов'язаний з культом плодючості землі.

«Трипільська спіраль» втілює ідею вічності життя, безперервного бігу сонця (спіраль, зображена навколо посудини, не має ні початку, ні кінця). Ідея руху сонця по небу виразно простежується в тих спіралях, де на закрутах зображені сонячні знаки — кола з хрестами посередині. Причому, напрямок такої спіралі знизу вгору, зліва направо, як і напрямок ходу сонця [1, с. 246].

У сучасному ж житті керамічні вироби прикрашають з метою підвищення естетичних властивостей. Основні способи декорування керамічних виробів, це: оздоблення керамічними фарбами, препаратами дорогоцінних металів, прикрашання декоративними глазурями тощо. Прикрашають вироби вручну або за допомогою спеціальних приладів (напівмеханізованим методом) [2, с. 8].

Для прикрашання керамічних виробів широко використовуються розписи. В синтезі народних традицій і новаторських пошуків народжувалися нові форми народної декоративної графіки. Величезну роль у художній виразності народного образотворчого мистецтва відігравали колір і візерунки. Колір взагалі посідає одне з провідних місць у народній творчості; крім художнього, він має і смислове значення. Так, червоний — колір сонця і вогню — символізує життєдайні сили, жовтий — колір достиглих плодів, зелений — колір весни — розквіт природи, її відродження. Узгодженість кольорів спостерігається в народному українському оздобленні різноманітних виробів.

Переважно кераміку розписують великим рослинним орнаментом, що складається з нескладних геометричних мотивів, без різких ламаних ліній. Форма квітів — умовна за формою, часто близька до українських настінних розписів. Також, для декорування кераміки використовують петриківський розпис, який виник задовго до появи християнства і грав роль оберегу. Цей розпис можна назвати національним брендом української культури і мистецтва.

В основі петриківського мистецтва лежить образне сприйняття рідної природи, любов до української землі. Класичними елементами петриківського живопису є навколишні рослини. Основними мотивами розпису є польові квіти, гілки калини, мальви, півонії, айстри.

Палітра використовуваних фарб у петриківському розписі яскраві найяскравішими, найбільш насиченими кольорами. Вважалося, що яскраві красиві картини є зовнішнім проявом духовних багатств внутрішнього світу людини. Крім різних видів декорування керамічних виробів, які були описані вище, існують також регіональні особливості декоративного розпису та кераміки з своєрідною образною стилістикою. Найвідомішими прикладами таких регіональних особливостей служать: Опішнянська кераміка, Косівська кераміка та Гаварецька чорнодимлена кераміка.

Опішнянський розпис — один з найбільш відомих в Україні. Його батьківщина — село Опішня на Полтавщині. Характерними рисами є світло-жовтий колір візерунка, виконаний природним кольором глини, на червоно-коричневому, білому або зеленому фоні. Візерунок посилюють контрастами блакитного, темно-коричневого, яскраво-зеленого, синього або чорного кольорів і поливають прозорою поливою. Для опішнянського розпису характерні рослинні орнаменти — квіти, листя, грона ягід, колосся, букети та віночки.

Свою появою гончарство Гуцульщини має завдячувати дуже багатим природним покладам глини. Тому воно й стало провідним ремеслом у місті

Косів Івано-Франківської області. Місцеві майстри створили унікальну техніку та стиль, й крім звичних глечиків, горняток та полумисків, наприкінці XVIII сторіччя почали виробляти предмети ужитково-декоративної кераміки – кахлі та підсвічники. Всі косівські керамічні вироби оздоблювалися поливами з різноманітними малюнками. Сьогодні стародавні традиції гончарного мистецтва переживають період відродження, малюнки стали дуже різноманітними – це й ікони, й тварини, й рослини, й сюжетні композиції.

Гаварецька чорнодимлена кераміка – це один з видів кераміки, котрий випалюють у печах за спеціальною технологією – без доступу повітря. Виник цей народний промисел у селі Гавареччина Золочівського району Львівської області. Чорнодимлені керамічні вироби традиційно чорні та темно-сріблясті. Гаварецьку кераміку також називають сивою, закуреною, чорнолощеною, чорною тощо [3].

Отже, завдяки екологічності природного матеріалу, збереженню національних традицій в орнаментальних мотивах і формах, доданню нової естетики за допомогою сучасних технологій кераміка залишається затребуваною і в наші дні. Сучасні керамічні вироби часто є авторськими поєднаннями декількох регіональних традицій та технік. Але, не дивлячись на це, багато українських митців використовують елементи та символи, притаманні традиціям українського народу.

:

1. Бурдо Н. Б. Трипільська культура: спогади про золотий вік / Н. Б. Бурдо, М. Ю. Відейко. – Харків: Фоліо, 2007. – 413 с.
2. Микитів Н. С. Декорування керамічних виробів / Микитів Н. С. – Львів, 2012. – 14 с.
3. Пасічник М. С. Декоративний розпис та орнаментика. [Електронний ресурс] / М. С. Пасічник // Знання. – 2006. – Режим доступу до ресурсу: <https://textbook.com.ua/istoriya/1473447853/s-12?page=2>.
4. Царенко О. М. Нариси з історії техніки та технологій. Навчальний посібник / О. М. Царенко, С. І. Рябець. – Кіровоград, 2010. – 494 с.

. . , 3

«

»

:

. .

ВИКОРИСТАННЯ 3D ДРУКУ У ПРОТОТИПУВАННІ

В ході розробки продукту дуже важливою частиною його є візуалізація. Можна сказати, що цей етап підводить підсумок роботі дизайнера і конструктора. Саме на цьому етапі можна вперше повністю зібрати виріб і оцінити його за більшість параметрів.

Виготовлення прототипу дозволяє оцінити конструктивні рішення та загальний вигляд об'єкту, протестувати його, виявити недоліки, невдалі рішення і запропонувати оптимальні шляхи їх виправлення.

Велике значення для виготовлення прототипу має значення вибір способу, адже у процесі випробувань до конструкції можуть вноситись зміни, що унеможливує налаштування приладдя для виробництва одразу на партію, що послідує за прототипом, а виготовити окремі компоненти в одному примірнику зазвичай довго, дорого, а іноді вельми проблематично.

У такому випадку чинником, що може підвищити ефективність роботи дизайнера, є можливість швидкого виготовлення прототипу. Адже вже на

етапі проектування інколи виникає потреба кардинальним чином змінити конструкцію вузла або об'єкта в цілому. Такий підхід здатний істотно знизити витрати у виробництві і освоєнні нової продукції.

На сьогоднішній день існує багато способів виготовлення прототипу, що використовують сучасні технології, більш пристосовані для штучного виробництва. Серед них особлива варто відмітити 3D друк. Не заглиблюючись у тонкощі власне технології 3D друку, можна відмітити, що він ідеально підходить для виготовлення прототипу.

Серед усіх переваг 3D друку варто особливо відмітити ті, що безпосередньо дизайнеру. Це перш за все – економія часу, що є важливим сьогодні. Готова модель подається до друку, не потребуючи пошуку матеріалів для виготовлення, порушення виробничого циклу тощо. За відносно невеликий час готовий прототип можна тестувати, вносити правки і т.д. Подальша обробка прототипу зазвичай або відсутня, або є мінімальною (рис.1). До того ж ABS – пластики, що використовуються для друку, легко піддаються обробці. Важливою опцією виступає можливість регулювати точність друку – деталі чи механізми, що потребують тонкої обробки, друкуються з відповідною точністю, а, наприклад, корпусні деталі, можуть мати «грубішу» поверхню.

Трьохмірний друк сьогодні проникає все у нові сфери нашого життя, відкриваючи можливості, що дозволяють економити час, не погіршуючи при цьому якості виробів. Використання цієї технології для виготовлення прототипів дозволяє значно прискорити процес проектування, відкриває нові можливості у процесі роботи дизайнера.

:

1. Вікіпедія – вільна енциклопедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Адитивні_технології, вільний доступ.
2. 3Dreams – друк в Україні [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://3dreams.com.ua/ua/промислове-прототипування/>, вільний доступ.
3. The Future - український освітній ресурс [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://thefuture.news/3d-printing>, вільний доступ.

.., 5 , . « » ,
: . . . , . . .

АРТТЕРАПІЯ – ЛІКУВАННЯ МИСТЕЦТВОМ

Арттерапія (лат. ars – мистецтво, грец. Therapeia – лікування) являє собою методику лікування за допомогою художньої творчості. Арттерапія сьогодні вважається одним з найбільш м'яких, але ефективних методів, що



.1

3D

використовуються в роботі психологами і психотерапевтами.

Можна сказати, що під час сеансів арт-терапії пацієнти отримують важливе послання від власної підсвідомості. Дана методика належить до найдавніших і природних форм корекції емоційних станів. Важливо, що будь-яка людина навіть самостійно, без допомоги фахівця, може займатися арттерапією. Це допомагає розслабитися і зняти напругу.

У різних країнах існують різні моделі арттерапії. Дуже важливо відзначити, що дана методика не має протипоказань і обмежень. Вона застосовується майже всіма напрямками психотерапії. Знайшла вона також досить широке застосування в педагогіці, соціальній роботі і навіть бізнесі. Арттерапія будь-якій людині дає можливість виразити свій внутрішній світ через творчість.

Якщо говорити про класичну арттерапію, то вона включає в себе тільки візуальні види творчості, такі, як: живопис, графіка, фотографія, малювання та ліплення. Але сучасна арттерапія налічує більше видів методик. До неї відносять також бібліотерапію, маскотерапію, казкотерапію, оригамі, драматерапію, музикотерапію, кольоротерапію, відеотерапію, пісочну терапію, ігротерапію і т.д.

Був розроблений також і комплексний метод – арт-сінтезтерапія. Він заснований на використанні поєднання живопису, віршування, драматургії і театру, риторики і пластики. Взагалі, кількість методик весь час збільшується.

Техніки арттерапії застосовуються при досить широкому спектрі проблем. Це можуть бути психологічні травми, втрати, кризові стани, внутрішньо-і міжособистісні конфлікти, постстрессові, невротичні та психосоматичні розлади, екзистенційні та вікові кризи. Арт-терапія допомагає розвинути в людині креативність мислення і цілісність його особистості, а також через творчість дозволяє виявити особистісні смисли. Потрібно відзначити високу ефективність арттерапії, як при роботі з дорослими, так і при роботі з підлітками та дітьми.

За своєю природою ця методика радикальна. Вона дозволяє розкрити внутрішні сили людини. Арттерапія сприяє підвищенню самооцінки; вчить розслабитися і позбуватися від негативних емоцій і думок; при груповій роботі вона розвиває в людині важливі соціальні навички. Заняття арттерапією дає людині можливість зміцнити свою пам'ять, розвинути увагу, мислення і навички прийняття рішень.

Арттерапія застосовується в індивідуальній та груповій психотерапії, в різних тренінгах. Вона також може служити доповненням до інших методів і напрямів психотерапії, системам оздоровлення, освіти і виховання. Важливо, що для занять арттерапією не потрібно спеціальної підготовки. Можна сказати, що арттерапія будується на вірі у творчу основу людини. Вона не ставить собі за мету зробити людину художником або актором. Вона спрямована, в першу чергу, на вирішення психологічних проблем.

В арт-терапевтичній роботі може приймати участь практично кожна людина, незалежно від свого віку. Це не вимагає наявності у нього здібностей до творчості. Через художні образи наше несвідоме взаємодіє зі свідомістю.

Арттерапія допомагає встановлювати відносини між людьми. За допомогою мистецтва людина не тільки виражає себе, але і більше дізнається про інших. Арттерапія дозволяє пізнавати себе і навколишній світ. У художній творчості людина втілює свої емоції, почуття, надії, страхи, сумніви

і конфлікту. Відбувається це на несвідомому рівні, і людина дізнається про себе багато нового.

Арттерапія також розвиває творчі можливості. Під час занять арт людина може відкрити в собі невідомі раніше таланти.

Арттерапія є хорошим способом соціальної адаптації. Найбільше значення це має для людей-інвалідів. Вони найчастіше дуже сильно соціально дезадаптовані. Їм не вистачає спілкування. Арттерапія дає їм можливість більш активно і самостійно брати участь в житті суспільства. Арттерапія в основному використовує засоби невербального спілкування. Це дуже важливо для людей, яким складно висловити свої думки в словах.

Арттерапія в останні роки набула педагогічне спрямування. У школі вона виконує наступні функції: виховна, корекційна, психотерапевтична, діагностична та розвиваюча.

1. Режим доступу: [Vesnina-group Kharkov. ua>art-terapiya](http://Vesnina-group.Kharkov.ua/art-terapiya) -2
2. Режим доступу: [https://vemakids.com.ua>art-terapiya](https://vemakids.com.ua/art-terapiya).

., 5 « » . « »

ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СИРІТСЬКИХ УСТАНОВАХ

Сирітство і безпритульність — різні терміни, але суть їх однакова: безпритульні «діти, що залишилися без піклування батьків» або «соціальні сироти», тобто діти, батьки яких живі, але в силу ряду причин не займаються їх вихованням.

Статистика випускників шкіл інтернатів і дитячих будинків вельми невтішна: 40% стають алкоголіками або наркоманами, 40% потрапляють в злочинний світ, 10% закінчують життя самогубством, і лише близько 10% більш-менш успішно влаштовуються у самостійному житті

У зв'язку з перерахованими вище факторами на перше місце виходить проблема успішної соціалізації вихованців сирітських установ. В системі навчання і виховання дітей-сиріт велике значення можуть мати уроки малювання. Особливості викладання образотворчого мистецтва в сирітських закладах визначаються: специфічною характеристикою навчально-виховного процесу в сирітських установах, виражено в:

- посиленні виховної функції уроку;
- переважанні практики над теорією на уроці;
- великій різноманітності форм роботи дітей-сиріт на уроці, в більш доступному, ніж в загальноосвітньому закладі форматі, спрощеному викладі матеріалу уроку;
- роботі в малокомплектних класах, що дозволяє приділяти більше уваги кожному учневі в процесі викладання; спрямованістю педагогічного процесу, головним чином, на соціалізацію вихованців особливостями яких є:
 - навантаженість негативним життєвим досвідом і педагогічна занедбаність;
 - знижений інтелектуальний рівень;

- недостатній розвиток соціальних навичок;
- на уроках образотворчого мистецтва: відсутність ошадливості до матеріалів, неприйняття критики, недостатня самостійність при виконанні завдань, суворе дотримання за вчителем, боязнь роботи з новим матеріалом.

Особливості викладання проявляються в реалізації, педагогами наступних принципів навчання: принцип синтезу традиційності і творчості, який передбачає одночасний розвиток творчого мислення та навичок роботи в рамках певних канонів. Копіювання, з яким нерідко борються в художніх і загальноосвітніх школах, в сирітських закладах повинно перетворитися в прилучення до традицій народного мистецтва, іконопису, що сприяє оволодінню навичками майбутніх професій у сфері народних промислів, пропонованих випускникам сирітських установ; принцип профілактичного впливу на особистість, що передбачає трансформацію ролі вихованців з об'єкта пропаганди безпечного способу життя в його суб'єкт засобами образотворчого мистецтва, тобто вихованці стають активними пропагандистами правил безпечного способу життя і правил поведінки в екстремальних ситуаціях на основі прикладів, взятих з реальних життєвих подій. Застосування принципу обумовлено тим, що діти-сироти за порогом школи-інтернату частіше за інших дітей наражаються на небезпеку, стають жертвами згубних звичок, нещасних випадків або злочинів; принцип персоніфікованого табування, що полягає не в запереченні негативного минулого вихованця, а категоричну неприпустимість проектування на життя дитини психотравмуючого фактору. Виявлено можливості соціалізації дітей при навчанні образотворчому мистецтву в позаурочний час. Таким чином, додаткове навчання образотворчому мистецтву для дітей будь-якого віку, співвідноситься з інтересами дітей і також направлено на предпрофесійну підготовку вихованців - заняття, пов'язані з пропонованими дітям художніми спеціальностями, в числі яких майстер-класи з викладачами училищ, основи розпису по дереву (петряківка), екскурсії в училища, основи малюнка, живопису, дизайну.

Аналіз навчання дітей-сиріт образотворчому мистецтву в різні історичні періоди виявив, що основними способами соціалізації дітей-сиріт була професійно-реміснична-художня освіта (навчання іконопису і декоративно-прикладним ремеслам) і підготовка до вступу у вищі мистецькі навчальні заклади.

1. Детские Домики.ру Электронный ресурс. / Электрон, дані.
2. Щербо А. Б. Красота воспитывает человека / А. Б. Щербо, Д. Н. Джола. К. : Радянська школа, 1980. - 102 с. www.detskiedomiki.ru/ — Загл. с экрана. Дата обращения 23.05.2008.

.., 3 , . « »,

ВІДОМІ ГУРТИ В СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ УКРАЇНИ

В наш час важливою є сучасна українська музику і сучасні виконавці. Але сумна правда полягає в тому, що більшість талановитих українських музикантів більше визнані за кордоном, ніж на Батьківщині. З якихось дивних причин радіостанції їх не вмикають, а телебачення не показує кліпів,

натомість російську попу і шансон вони вмикають без перешкод. Тому, музична творчість деяких виконавців стала певним відкриттям.

Варто почати розгляд з відомого вже гурту ONUKA, про який можна дізнатися з телебачення. Цей гурт вражає тим, що він спромігся поєднати фолк, українську мову і сучасні електронні ритми в якісний продукт.

Робота над проектом почалася влітку 2013 року. Співавторами гурту стали Наталія Жижченко та Євген Філатов — лідер гурту «The Maneken». Сценічний дебют колективу відбувся лише через півроку — 13 червня 2014. Тоді півгодинну програму проекту було презентовано на концерті гурту «The Maneken» у київському клубі [1].

Вокалісткою гурту, автором текстів, головним автором ідей є Наталія Жижченко. Головним композитором, саунд-продюсером, аранжувальником та арт-директором проекту є Євген Філатов. До основного сценічного складу гурту, окрім Наталії Жижченко, входять бандурист Євген Йовенко і дві дівчини — барабанщиця Марія Сорокіна і клавішниця та бек-вокал Дарина Серт. До розширеного складу, який виступає під час великих концертів, входить також тріо духових: два тромбони та валторна. Один із тромбоністів також грає на трембіті [1].

Що ж до історії виникнення гурту, то у 2007 році відомий український музикант Євген Філатов вирішив створити український поп та рок-гурт The Maneken. У 2008 році колектив випустив свій дебютний альбом «First Look». Кожну з композицій Філатов склав і записав самостійно, послідовно виконавши всі музичні партії.

Влітку 2009 року на головній сцені фестивалю KAZANTIPI було представлено програму «The Maneken Electronic Performance», засновану на використанні новітнього інструменту IM Table — інтерактивного медіа-столу [1].

Уже досить відомим на сьогодні є англомовний український гурт The Hardkiss з'явився у 2011 році після випадкової зустрічі Юлії Саніної, яка на той час була журналісткою, та Валерія Бєбко, який тоді працював продюсером ефіру на українському MTV. Тепер Юля — фронтвумен The Hardkiss, а Валерій — креативний продюсер [1].

Океан Ельзи (або скорочено — О. Е.) — український рок-гурт, створений 12 жовтня 1994 року у Львові. Лідером та вокалістом гурту є Святослав Вакарчук. Публіка та критики неодноразово визнавали «Океан Ельзи» найкращим рок-гуртом та найкращим live-гуртом СНД та Східної Європи. Усього на території України продано понад мільйон дисків ОЕ. «Океан Ельзи», за словами Святослава Вакарчука, ніколи не братиме участі у конкурсах і фестивалях, тобто у заходах, де учасники змагаються за місця (наприклад, «Євробаченні»). Найвідоміші альбоми: «Там, де нас нема» (1998), «Веселі, брате, часи настали...» (2006), «Земля» (2013) та ін. Відомі пісні: «911» (2001), «Майже весна» (2003), «Без бою», «Вище неба» (2005), «Все буде добре», «Зелені очі» (2007), «Обійми», «Стріляй» (2013), «На небі», «Не твоя війна» (2015) [2].

«Скрябін» — Український музичний гурт, виконує музику у стилі дарквейву, синті-попу, пост панку, техно, романтики та поп-року. Склад гурту також неодноразово змінювався. Єдиним постійним учасником колективу з часу його заснування і до трагічної події був Андрій «Кузьма» Кузьменко. Як

правило, музику гурту поділяють на «старий» (приблизно до 2003 року) та «новий» (до 2015) періоди. Гурт виник 1989 року в містечку Новояворівськ, Львівської області. «Скрябін» є першим україномовним гуртом у жанрі альтернативної електроніки. Станом на сьогодні гурт видав сімнадцять студійних альбомів, два збірники, дев'ять макси-синглів, один концертний альбом та багато інших музичних проєктів. Відомі альбоми: «Чуєш біль» (1989), «Танець пінгвіна» (1998), «Озимі люди» (2002), «Добряк» (2013) та ін. Найвідомішими є пісні: «Мовчати», «Спи собі сама» (2003), «Люди, як кораблі» (2005), «Старі фотографії» (2006), «Хлопці-олігархи» (2007), «Маршрутка» (2011), «Мам» (2012) [2].

Українським проривом є оперна і джазова співачка Джамала, яка виконує авторську музику на стику джазу, соулу, world music та ритм-н-блюзу, електронної музики і госпела.

Поворотним моментом в її кар'єрі став виступ на Міжнародному конкурсі молодих виконавців «Новая хвиля» влітку 2009 року. Успереч заявам головного режисера конкурсу про «неформат» учасниці, вона не тільки пройшла у фінал, але й отримала гран-прі, поділивши перше місце з індонезійським виконавцем [3]. Знаковою для України стала перемога 2016 року Джамали на всесвітньовідомому конкурсі «Євробачення»

Отже, українська музика розвивається, і готова радувати країну новими творами і перемогами. У наш час українська музика — народна і професійна, академічна і популярна у всьому її різноманітність продовжує розвиватися, і звучить в Україні та далеко за її межами. Сподіваємося, що є музикальні виконавці, які зможуть докласти зусиль для процвітання української сучасної музики. Молоде покоління певною мірою є творцем нової музики в цілому. І саме від нього залежить, якою музика буде завтра, що залишиться, а що назавжди відійде в історію, забудеться з плином часу. Слід зазначити, що в наш час є багато талановитої, обдарованої молоді. Це яскраві й цікаві особистості, вони не бояться бути несхожими на інших, вони не бояться нового. Завдяки їм світ змінюється на краще.

1. Сучасна якісна українська музика е! [Електронний ресурс]. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://uamodna.com/articles/suchasna-yakisna-ukrayinsjka-muzyka-e/>.
2. ВІДОМІ УКРАЇНСЬКІ ГУРТИ [Електронний ресурс] // DOVIDKA.BIZ.UA Довідник цікавих фактів та корисних знань Джерело: <http://dovidka.biz.ua/vidomi-ukrayinski-gurti/> Довідник цікавих фактів та корисних знань. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <http://dovidka.biz.ua/vidomi-ukrayinski-gurti/>.
3. 24 музичних прориви України, які вразили світ [Електронний ресурс] // 24 канал. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: https://24tv.ua/24_muzichnih_prorivi_ukrayini_yaki_vrazili_svit_n60205

., 3 , . « »

ВАЖЛИВІ СТОРІНКИ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ

Український кінематограф пройшов тривалу еволюцію. Київська кінофабрика, а в майбутньому Київська кіностудія художніх фільмів

імені Олександра Довженка, розпочала роботу у 1928 році і була одною з найсучасніших на той час у світі.

Візитною карткою Одеси став кінофільм Сергія Ейзенштейна «Броненосець «Потьомкін» (1925 р.), він увійшов у десятку найкращих фільмів світового кінематографа.

Фільми Олександра Довженка («Земля», «Звенигора», «Арсенал») відіграли особливу роль у становленні кіномистецтва України, вони піднесли його світового рівня. На Всесвітній виставці в Брюсселі у 1958 році фільм «Земля» було названо в числі дванадцяти кращих картин усіх часів. В опитуванні, яке було проведено Бельгійською кінематкою брали участь 117 видатних кінознавців і критиків із 26 країн світу.

О. Довженко заклав початок напрямку «українського поетичного кіно». Яскравими зразками цього напрямку є фільми «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, який отримав другу премію на 7-му Міжнародному кінофестивалі в Аргентині; «Криниця для спраглих» Юрія Іллєнка; «Камінний хрест» Леоніда Осики, «Вірність» Петра Тодоровського. Українську кіноіндустрію репрезентує ціла плеяда діячів світового рівня: режисери Ю. Іллєнко, М. Мащенко, К. Муратова; актори Іван Миколайчук, Костянтин Степанков, Микола Гринько. Богдан Ступка та ін.

Першими екранізаціями в Україні були «Наталка Полтавка», «Наймичка» і «Чарівник», створені на основі однойменних театральних вистав. У зйомках «Наталки Полтавки», до речі, брала участь знаменита Марія Заньковецька. Згодом були спроби екранізувати історичні сюжети, так народився фільм «Богдан Хмельницький», на основі п'єси М. Старицького.

Звісно, в умовах тоталітаризму 30-х років режисери потерпали від заангажованості власних картин, які обов'язково мали спиратися на держзамовлення. Але виключно поєднання мудрості і таланту тогочасних митців лишило нам пречудові стрічки, серед яких фільм «Райдуга» за сценарієм Ванди Василевської (режисер — Марк Донської), за який у 1944 році було присуджено премію «Оскар».

Український кінематограф шукає свій шлях. Іноді повторюючи за іменитими роботами, іноді - створюючи щось принципово нове. Його шлях тернистий і тяжкий через феноменальну конкуренцію в боротьбі за розуми своїх же власних громадян. Але навіть в умовах нерівної боротьби про мистецтво кіно 20-річної держави помалу починає говорити весь світ.

1. <http://ukraine-in.ua/ua/teatr-kino/razvitie-ukr-kino>
2. <https://uamodna.com/articles>
3. <http://ukrainemiroff.com/showNews/83>.

ЗНАЧЕННЯ ОСОБИСТОСТІ В ПЕДАГОГІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

У широкому сенсі мистецтвом називають досконале вміння в якійсь справі або майстерність, результат якої приносить естетичне задоволення

і викликає емоційний відгук у інших людей. Педагогічне мистецтво – це найдосконаліше володіння педагогом усією сукупністю психолого-педагогічних знань, умінь і навичок, поєднане з професійним захопленням, розвиненим педагогічним та критичним мисленням, інтуїцією, морально-естетичним ставленням до життя, глибоким переконанням і твердою волею. Педагогічне мистецтво характеризується віртуозністю й естетикою практичної педагогічної дії.

Складовою педагогічного мистецтва є педагогічна майстерність, тобто комплекс властивостей особистості, що забезпечує самоорганізацію високого рівня професійної діяльності, а також сприяє забезпеченню практичної реалізації педагогічного мистецтва у процесі формування особистості. До таких властивостей належать гуманістична спрямованість діяльності педагога, його професійна компетентність, педагогічні здібності і педагогічна техніка. Як мистецтво вона характеризується образністю та емоційністю вираження змісту, а також відзначається творчим характером професійної діяльності. Одним із найбільш важливих компонентів педагогічної майстерності є культура мови, що для педагога є інструментом передачі навчального матеріалу і могутнім засобом виховного впливу та формування особистості. Педагогічна техніка розглядається як сукупність раціональних засобів, умінь та особливостей поведінки викладача, спрямованих на ефективну реалізацію обраних ним методів і прийомів навчально-виховної роботи зі студентами чи учнями відповідно до мети виховання. До основних компонентів педагогічної техніки належать: вміння спілкуватися вербально та невербально, вміння керувати своїм психофізичним та емоційним станом.

Для успішної взаємодії зі студентом слід адекватно оцінювати свою особистість. Особистість визначають неповторні фізичні якості, психічні процеси, темперамент, риси характеру, здібності, її потреби, інтереси. Особистість можна охарактеризувати такими ознаками, як розумність, скерованість, відповідальність, самоуправління, свобода, особиста гідність, характер та індивідуальність. Поєднує в собі риси загальнолюдського, суспільнозначущого та індивідуального, неповторного. Ідеалом педагога є всебічно розвинена особистість, людина високої духовності і соціально-моральної приналежності до свого народу і суспільства.

Вплив суб'єктивного фактору на педагогічну діяльність особливо великий вже навіть тому, що виховання передбачає міжособистісні стосунки. Індивідуальність вихователя, винахідливість, такт і багато інших суб'єктивних якостей стають реальними й дійовими факторами мистецтва виховання. Багато залежить від інтуїції педагога, тобто його здібності, ґрунтуючись на певне відчуття, адекватно оцінювати ситуацію і вчинки, приймати єдино вірне рішення негайно, без попереднього логічного міркування. Тому виховання — це цілісний процес, що здійснюється у відповідності зі своїми внутрішніми закономірностями. Кожен педагог, який хоче стати справжнім професіоналом, прагне досягти найвищого мистецького рівня своєї діяльності, що виявляється у власному педагогічному стилі, його творчій методиці. У навчально-виховному процесі професійного навчального закладу неповторна індивідуальність викладача є головним засобом передачі культури, духовних цінностей та важливих знань наступним поколінням. Окрім цього педагогіка вимагає від

вчителя і вихователя натхнення, вміння створити творче самопочуття. Якщо педагог працює із натхненням, то він має задоволення від процесу своєї праці, оскільки це є – процес педагогічної творчості, у якій сам педагог реалізує себе, проявляє свою творчу індивідуальність, а крім того, виявляє і допомагає розкритися творчій індивідуальності своїх учнів, їх особистості.

Таким чином сутність педагогічної майстерності – в особистості вчителя, в його позиції, здатності виявляти творчу ініціативу на ґрунті реалізації власної системи цінностей. Структура педагогічного мистецтва складна. Адже виховання вимагає не тільки практичного уміння й навичок, а й знання педагогічних законів і закономірностей. Історія і практика освіти, історія педагогіки засвідчують, що ефективність навчання й виховання вирішальним чином визначається особистістю педагога й вихователя. Ніщо не може замінити особистості в справі виховання. Тільки особистість може впливати на розвиток і визначення особистості, і як казали великі педагоги і філософи, тільки характером можна формувати характер.

1. Стефановская П.А. Педагогика: наука и искусство: Учеб. пособие. – М.: Совершенство, 1998.
2. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посіб. / О.П. Рудницька. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – 360 с.
3. <http://www.ebk.net.ua/Book/synopsis/pedagogika/part2/001.htm>
4. http://studopedia.com.ua/1_124087_pedagogika-yak-mistetstvo.html

.., 5 , . « » ()

УПРАВЛІННЯ КОНФЛІКТАМИ. КОНФЛІКТ-МЕНЕДЖМЕНТ В ОРГАНІЗАЦІЇ

Для менеджера будь-якого рівня вміння попереджати й ефективно вирішувати виробничі та трудові конфлікти є професійною компетенцією. У загальному розумінні конфлікт - це протиріччя, яке сприймається людиною як значуща для нього психологічна проблема, що потребує свого вирішення і викликає активність, спрямовану на його подолання. Для багатьох конфлікт в організації асоціюється з порушенням взаємин, втратою психологічної рівноваги, емоційним дисбалансом. Однак конфлікт може бути корисний як конфліктуючим сторонам, так і компанії. Завдання полягає в тому, щоб конфлікт з ділового контекст не зміщувався в область особистісних відносин. Безумовно, організаційними конфліктами необхідно управляти, і тут важливі не стільки форми дій, скільки їх функціональні або дисфункціональні наслідки. Саме конфліктні ситуації можуть бути точками зростання і розвитку організації, можуть дати суттєвий поштовх для формування в ній нових відносин. Однак для реалізації цієї важливої функції конфліктів потрібні два істотних умови: по-перше, формування позитивного ставлення до них і вміння «бачити» в конфліктах конструктивний початок; по-друге, формування вміння аналізувати конфліктні ситуації, керувати ними, збагачувати технології і техніки вирішення конфліктів, а також дотримання принципів, що сприяють вирішенню конфлікту.

Вирішення конфліктів - складний багатоступінчастий процес, який,

грунтуючись на діагностиці конфліктів, виражається в попередженні, стримуванні, регулюванні конфліктів. Займаючись вирішенням конфлікту, необхідно відстежувати його логіку, динаміку і поточну стадію. Управління конфліктами характеризується у виробленні стратегій конфліктної поведінки, в зниженні рівня конфліктної деструкції. Вибір конфліктної поведінки залежить як від інтересів сторін, так і від характеру дій. Більшість людей досить гнучко використовують різні стратегії конфліктної взаємодії в залежності від ситуації, навіть не маючи спеціальної підготовки. Однак базові знання особливостей основних стратегій вирішення конфлікту, типів поведінки в конфлікті, їх переваг і обмежень важливо для профілактики конфліктів і ефективного управління людьми в цілому. Основна стратегія вирішення конфлікту за Томасом-Килменом є конфронтація, пристосування, ухилення, компроміс та співробітництво.

Важливо розуміти, що не буває «правильних» чи «неправильних» стратегій, - бувають доречні або недоречні. Кожна з цих стратегій ефективна тільки в певних умовах. Досвідчений менеджер повинен вміти ефективно використовувати кожну із зазначених стратегій, враховуючи конкретні обставини. Крім того, на вибір стратегії конфліктної взаємодії впливають етапи конфлікту і етапи управління ними. В цілому, при ухваленні рішення про стратегії конфліктної взаємодії необхідно рахуватися з реальними можливостями, конкретною ситуацією і громадською думкою, уникати як занадто слабкі, так і дуже сильних засобів впливу. Залежно від моделі конфлікту, його стратегії, певного типу взаємодії, доцільно робити вибір тактики поведінки в конфліктній ситуації. У загальних рисах тактику поведінки в конфлікті можна описати як сукупність прийомів впливу на опонента, засіб реалізації стратегії, причому, одна і та ж тактика може використовуватися в рамках різних стратегій. В цілому виділяють жорсткі, нейтральні та м'які тактики конфліктної взаємодії.

Безумовно, всі правила і рекомендації з управління конфліктами в організації не є універсальними. Їх необхідно застосовувати творчо, враховуючи всі чинники конфліктної ситуації. Однак їх добре знання розширює можливості керівника, допомагає йому знаходити правильні рішення і направляти конфлікти в безпечне русло. Найкраще попереджати деструктивні конфлікти до їх виникнення. Знаючи ознаки виникнення конфліктної ситуації, закономірності розвитку конфліктів, виявляючи мотиви і цілі учасників конфлікту, усвідомлюючи свої справжні інтереси в конкретній ситуації, володіючи методами аналізу конфліктної ситуації і організації спільного пошуку рішень, менеджер набагато ефективніше справляється зі складними управлінськими проблемами. Конфлікти неминучі, і прагнути до їх відсутності немає необхідності, завдання полягає в тому, щоб мінімізувати деструктивні наслідки конфліктів, зменшити їх руйнівний потенціал, використовуючи методи їх конструктивного врегулювання.

1. Гришина Н. В. Психологія конфлікту. 2-е вид. СПб.: Пітер, 2008. 544 с
2. Дмитрієв А. В. Конфліктологія: підручник для вузів. 3-е вид., Перероб. і доп. М.: Аль-фа-М, 2012. 336 с.
3. <https://port-u.ru/stjournal/item/2115-kompetentsiya-upravlenie-konfliktami>
4. <https://www.cfin.ru/management/people/motivation/conflict.shtml>

Shcherbakov S., a 5-th year student of Fine Art faculty

Scientific adviser: Kuznetsova V. M.

CUBISM IN SCULPTURE

Cubism is the art movement that can give impetus to rethinking and creating new creative works, it helps artists to find themselves and can become the basis for further creativity. Malevich argued that: "If you aspire to study art, then study Cubism." The artistic conception of cubism was based on an attempt to find the simplest spatial models and forms of things and phenomena in which all the complexity and diversity of life would be expressed. Artists perceived the world through the shapes of geometrically correct figures. Cubism is characterized by massive forms formed by the intersections of straight and broken lines. The artist did not reproduce reality, but visually embodied his knowledge of the depicted subject, which was formed into an image in viewer's imagination. The composition in the style of cubism is based on the rhythm of the planes.

Sculptors of the modernist trend of the 20th century, based on the art of ancient civilizations, such as the art of the Ancient East, Asia or America, tried to solve tasks set by the Cubist painters in plastic. They believed that primitive archaic art carries a powerful vital energy. At the same time, the volume, texture, use of real light and shadow on sculptural forms, spaces, shifts of planes, shapes, variation with voids and fullness, opened up new plastic perspectives. The defining tendency in the development of the sculpture of the 20th century was the desire for constructive clarity. However, this common task for plastics of that time was solved differently. Gradually, artists developed their own style, based on material of natural "organic forms", and they often moved to the position of abstract art, moving away from realism. The most famous representative of Cubism is Alexander Porfirievich Arkhipenko (1887-1964). His sculpture is based on a sharp deformation and geometric styling of the plastic form, preserving only a distant connection with reality. Alexander Arkhipenko combines features of figurative and non-figurative art in his works. The voids in his works are perceived as a symbol of the absence of form and become the basis for the birth of associations and the emergence of a sense of relativity. He protruded convex forms into concave ones, full forms into empty ones, he created symbols of figures and objects that were not there. His sculptures demonstrated a new way of perception of the world. The world existed for him in a huge number of incredible symbols and projections. The sculptures by Archipenko demonstrate a new way of perception of the world and they are characterized by deliberate distortion of proportions and sharp linear rhythm. He was a teacher for such masters as Manzu, Giacometti, Tsadkin, Moore, Calder, Kavalieridze. The English sculptor Henry Moore played a special role in the art of the twentieth century. He was a sculptor of signs and symbols. Images of Moore are schematic and abstract. But his sense of volume, plasticity of form, the knowledge of the material, the impeccable sense of harmonic connection with the natural environment give these images true majesty and monumentality.

In sculpture cubism is characterized by the use of underscored geometrized conditional forms, the desire to split real objects into stereometric primitives, the desire to identify the simplest geometric forms and their bases. The fascination with abstract forms, deformation and distortion of real reality had a disastrous effect on

the development of sculpture. The rejection of the subject of man, the fascination with the solution of abstract formal problems reduced the sculpture to the role of an auxiliary element. Neither formalistic experiments, nor an appeal to the archaic art of the Ancient East, Asia or America can not replace the meaning of human figure in art. Cubism made its important contribution, had a significant influence on the development of art and opened the way of new trends and aesthetics of the twentieth century for many artists.

References:

1. Korotich VA The word about Archipenko // «Alexander Archipenko» album, Kiev, «Mystetstvo» 1989.- 67 pages. Retrieved from: <http://uartlib.org/slovo-pro-arhipenka/>
2. The general history of art in 6 volumes // The art of the twentieth century - Moscow "Art", 1965 - Volume VI, the first book - 932p.
3. Collegiate Dictionary of the artist / Comp. N.I. Platonova, V.D. Sinyukov. M., 1983. Retrieved from: <http://www.countries.ru/library/art/kubizm.htm>

. ., 5 , .
:
:

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МЕРЕЖИВА В СУЧАСНОМУ ОДЯЗІ ЗА ДОПОМОГОЮ ЛАЗЕРНОЇ ПЕРФОРАЦІЇ ТА ГРАВІЮВАННЯ

На сьогоднішній день споживач пред'являє до сучасного одягу, взуттю та інших предметів широкого споживання все більш високі вимоги, хоче, щоб вони відрізнялися справжньою красою, якістю і високим ступенем зручності.

Сучасні дизайнери, виділяючи особливості мережива, його основні елементи, переосмислюючи їх, створюють сучасні образи, стилі. Багато з яких при створенні своїх колекцій використовують прорізні фігурні малюнки, що нагадують ажур, мереживо на текстильних матеріалах синтетичного і натурального походження, а також на штучній і натуральній шкірі. Сучасні технології дозволяють, так майстерно наносити малюнок на виріб, що дуже важко відрізнити тканину від мережива. Різноманітні прорізи роблять текстильний матеріал дишаючим, а вироби виходять дуже легкими, витонченими [1].

В даний час, найбільш поширеним способом отримання прорізного ажурі є перфорація. Перфорація може виконуватися автоматизованим або механічним шляхом. Автоматизований спосіб в свою чергу ділиться на лазерний і вирубний, а механічний спосіб включає різного виду пробійники, гільйошірування і різьблення [2].

Лазерне різання і перфорація може виконуватися на всіх видах текстильних матеріалах, що включають в волокнистий склад натуральні і синтетичні волокна, а також на натуральній і штучній шкірі. За допомогою лазерної технології можна створювати ексклюзивні «мереживні» елементи або вирізати окремі деталі з високою точністю з похибкою до 0,01 мм, що надає унікальні можливості для дизайнерів, в умовах, які диктує сучасна мода. Лазерна перфорація і різання дає ефект легкості і прозорості, змінює фактуру поверхні матеріалу, дозволяє нанести малюнок будь-якої складності або імітувати орнаменти [2]. Весь технологічний процес лазерного різання і перфорації контролюється і управляється оператором за допомогою комп'ютера. Програма дозволяє в процесі роботи протягом декількох хвилин, вносити будь-

які зміни в малюнок або вносити зміни розмірів виробу. Вбудована пам'ять, дозволяє зберігати файли в лазерному верстаті і працювати без комп'ютера, викликаючи виконання програми з пам'яті лазерного верстата [3].

Основним елементом лазерного верстата є - лазерна газова трубка, в якій індукується лазерний промінь і далі, через систему дзеркал, потрапляє в лазерну головку, де за допомогою лінзи фокусується і виходить з сопла, потрапляючи на розрізається або гравіюваних поверхню [4]. Лазер з точністю до сотої частки секунди пропалює отвори в матеріалі, одночасно оплавляючи його зріз заданої форми без зазорів. Опалює зріз деталі текстильного матеріалу не дає їй обсіпатися, виключає необхідність у додатковій обробці краю. При лазерної перфорації на текстильних матеріалах натурального походження, таких як бавовна, шерсть і шовк, а також натуральної шкіри зріз заданого малюнка набуває світло-коричневий відтінок, що підкреслює малюнок і фактуру матеріалу. Для синтетичних тканин і штучної шкіри, колір обпаленого зрізу залежить від хімічного складу застосовуваних у виробництві барвників, і не відрізняється від кольору самого матеріалу. Обпалені зріз перфорується малюнок має високу стійкість до механічних впливів, при експлуатації малюнок не деформується.

Так само до способів створення перфорації можна віднести такий вид різання, як вирубка, при цьому процесі малюнок розрізається за певним шаблоном. Технологічний процес вирубки проводиться за допомогою гостро заточених штампів.

Проаналізувавши специфіку виконання різних технік перфорації і гравіювання, можна зробити висновок, що кінцевий результат створення вирізаного візерунка (ажурі) в розглянутих техніках аналогічний, але відмітною особливістю є, метод виконання і приемним інструменти, а також волокнистий склад і щільність текстильних і нетканих матеріалів, натуральної і штучної шкіри. Використання перфорації і гравіювання має широке застосування, як для обробки сучасного, так і для сучасних костюмів при інтерпретації мережива і орнаменту.

1. Ермилова Д.Ю. История домов моды: Учеб. пособие для высш. учебн. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 288 с
2. Модные тренды осень – зима 2014-2015 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fashion-trends.me/modnyebluzki-osen-zima>, свободный.
3. Перфорация [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>, свободный.
4. Е.В. Кумпан, Г.А. Гарифуллина. Лазерная обработка полимерных материалов в декорировании одежды / Вестник Казанского технологического университета. - Казань: КГТУ - 2012. - №14. – С. 123-126 7. В.Т. Голубкова, Р.Н. Филимонова. Подготовительно - раскройное производство швейных предприятий: учебное пособие. – Минск: Выш. школа, 2002. – 206 с.

..” ..	3
..” : ..” ..	4
..” .. Porsche	6
..” , ,	7
.	9
.	10
.. “ ..”	13
.	14
Doluda A., Terekhov M. Experience of separation of multi-temporal painting	17
..	21
.. *	22
.. (1 ..)	23
..	25
..	26
..	31
.. (XX – XXI)	32
..” - .. :	35
..	37
..	39
.. —	40
..	42
..	45
.. -	48
1980- — 1990-	50
..	52
..	55
.. XVI – XX	56
..	69
..	77

..	79
.. « »	80
..	82
..	85
..”	86
..	87
..	88

2017/2018

..	94
..	96
..	98
..	100
Belka K. Forgotten names in art	101
..	102
..	104
..	107
..	109
.. 1940-50	110
..	112
.. ()	114
i .. i	117
..	117
..	119
..	120
.. « »	123
.. ?	124
..	127
..	129
..	131
..	132
.. :	134
..	136
.. (« »)	137
Horbachova V. The meaning of contemporary art for children	139
Horbachova V. G. Tagore – first abstract indian artist in XX century	141
..	142
.. :	144
..	145
.. –	147
.. Design Thinking	149

.	150
. « »	152
-)	153
. -	155
, -	157
.	158
. -	159
. « »	161
. ,	163
.	165
.	166
. -	167
. ,	168
. ,	170
Kravchenko V. Motion design	172
-	173
-	174
Kruglyak-Driga A.V. Monumental painting in Ukrainian modern art	175
i	176
.	178
.	180
. — ,	183
.	185
. ,	186
. Zero Waste	188
.	190
. ,	192
. : ?	194
. ,	195
.	197
.	198
.	200
.	202
.	203
.	205
. «Kharkiv international festival of arts and travel»	206
.	209
(.)	210
. -	212
.	213

.	215
.	217
.	219
Okunev D. The role of the poster in modern art	221
.	222
. « »	223
.	226
. McDonald's:	227
. -	229
.	230
.	232
.	234
.	235
.	237
. -	239
C	
« »	241
. :	243
.	244
. Vogue	246
.	247
.	251
. - ?	253
.	254
. ' 2018	255
.	257
.	258
.	259
Khudyakova A. Modern Street Art	261
. -	262
.	264
.	266
.	268
. 3D	270
. -	272
.	273
.	275
.	277
.	278
. -	279
Shcherbakov S. Cubism in sculpture	281
.	282

2017/2018

25 2018 .

860 20.03.2002 .

31.05.2018.	60 80 1/16.	:	:
	18.00.	100	.
,	61002,	-2,	, 8.
61002,	,	,	, 8.