

Національна академія мистецтв України
за підтримки
Університету міста Нью-Йорк
Національного художнього музею Республіки Білорусь



NONТРАДИЦІЯ: ВІД МАЛЕВИЧА ДО СЬОГОДЕННЯ

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

Міжнародної наукової конференції

16 жовтня 2018 р.
Київ

УДК 72.03(477-25)

Нонтрадиція: від Малевича до сьогодення: зб. тез доповідей
Міжнародної наук. конф., Київ, 16 жовтня 2018 р. – К., 2018. – 98 с.

Збірник укладено за матеріалами Міжнародної наукової конференції «Нонтрадиція: від Малевича до сьогодення», проведеної Національною академією мистецтв України за підтримки Університету міста Нью-Йорк, Національного художнього музею Республіки Білорусь 16 жовтня 2018 р.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

- Яковлєв М.І.** перший віце-президент Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, доктор технічних наук, професор
- Бітаєв В.А.** віце-президент Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, доктор філософських наук, професор
- Бердинських С.О.** учений секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України, кандидат технічних наук
- Зубавіна І.Б.** учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор
- Марковський А.І.** учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України, кандидат архітектури
- Смирна Л.В.** старший науковий співробітник, начальник відділу міжнародних зв'язків НАМ України, доктор мистецтвознавства
- Шалінський І.П.** старший науковий співробітник відділу науково-координаційної діяльності та інформації НАМ України, кандидат мистецтвознавства

ЗМІСТ

DANILOVA, Irina Aleksandrovna , Associate Professor of Kingsborough College of the City University of New York. <i>The difference between the Black Square and Supremacism as an analogue of the latest developments of the avant guard movements of the 20th century.</i>	9
АМЕЛІНА Лариса Олександрівна , Завідувач науково-дослідного сектору архівних матеріалів НХМУ. <i>Лінія і колір у творчості Ф. Хундертвассера.</i>	9
АРХИПОВА Ольга , ведучий научний сотрудник отдела современного белорусского искусства Национального художественного музея Республики Беларусь. РЫБЧИНСКАЯ Ольга , учений секретарь Национального центра современных искусств Республики Беларусь. <i>Неофициальное искусство 1980–1990-х годов в частных собраниях.</i>	11
БАРАНОВСЬКА Ольга Сергіївна , студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука. <i>Традиції і сучасність у календарній символіці.</i>	13
БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович , кандидат технічних наук, учений секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України. <i>Роль традиційних засобів проектної графіки в сучасному формотворенні.</i>	15
БЕРНАТ Леонід Анатолійович , доцент кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука. <i>Трансформація традицій в українському плакаті 1947–1999 років.</i>	17
БОСИЙ Олександр Георгійович , кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука. <i>Особливості української орнаментики в дизайні початку ХХ століття.</i>	19
ВАСИЛЬКІВСЬКА Олена Іванівна , кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука. <i>Пластична інтерпретація історичної спадщини в графічному дизайні.</i>	22
ВОДОВОЗОВА Стася Олександрівна , студент ХДАДМ. «Чорнобіле» мистецтво харківського художника <i>Сергія Луньова.</i>	25

- ВОРОВИЧ Ірина Борисівна**, науковий співробітник відділу міжнародних наукових зв'язків НАМ України. *Традиції та новації Закарпатської школи живопису.* 26
- ГЕН Чжижун**, аспірант кафедри теорії та історії мистецтва ХДАДМ. *Тенденції модернізму у китайському жіночому портреті першої половини XX ст.* 28
- ГЛАДУН Ольга Дмитрівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, директор Черкаського обласного художнього музею, доцент КНУТД. *Український авангардний плакат: 1920-ті роки.* 29
- ДЕЩИЦЯ Юрій**, студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука. *Традиційні і нові підходи до дизайну книги.* 30
- ЗАРИЦЬКА Ліна Вікторівна**, студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука. *Новітні напрями у сучасному графічному дизайні.* 33
- ЗУБАВІНА Ірина Борисівна**, доктор мистецтвознавства, професор, старший науковий співробітник, головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, академік НАМ України. *Трансгресія екранних мистецтв: медіа-арт.* 34
- ІВАШКО Олександр Дмитрович**, магістр архітектури, КНУБА. *Зіткнення традицій та авангарду в сучасних арт-кластерах.* 37
- КАРА-ВАСИЛЬЄВА Тетяна Валеріївна**, доктор мистецтвознавства, зав. відділу образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, заслужений діяч мистецтв, академік НАМ України. *Казимир Малевич і вишивка авангарду.* 38
- КОВАЛЬЧУК Остап Вікторович**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри живопису і композиції, проректор з наукової роботи НАОМА. *Питання співіснування традиційного та авангардного напрямів образотворчого мистецтва у контексті історії НАОМА XX – XIX ст.* 39
- КОТЛЯР Євген Олександрович**, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри монументального живопису і кафедри теорії та історії мистецтва ХДАДМ. *Образи синагог в українському авангарді першої третини XX ст.* 40

- КУЗЬМІНИХ Марія Валеріївна**, аспірант кафедри теорії і історії мистецтв НАОМА. *Традиційно-нетрадиційне мистецтво лаку уруші на межі XIX та XX століть у Європі.* 41
- КУКІЛЬ Наталія Олександрівна**, аспірант кафедри теорії і історії мистецтв НАОМА. *Абстрактна творчість Григорія Синиці як приклад формотворчих пошуків сучасної мови українського живопису.* 42
- ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна**, доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА член-кореспондент НАМ України. *Прояви конструктивізму у книжковій графіці Василя Єрмилова* 44
- ЛЕЖНЄВ О.О.**, старший викладач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука. *Особливості творчості сучасного художника-графіка Львівської школи Володимира Пінігіна.* 45
- ЛЯПКАЛО Катерина Ігорівна**, студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука. *Синтез традиційних та сучасних технологій в графічному дизайні.* 48
- МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович**, кандидат архітектури, учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України. *Парадокс «академічності» авангарду в архітектурі.* 49
- МІТЧЕНКО Віталій Степанович**, доцент кафедри графічних мистецтв НАОМА. *Вплив творчості Казимира Малевича на становлення та розвиток української типографіки.* 50
- НАКОНЕЧНА Лада Володимирівна**, аспірант кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА. *Модерністська освіта та Київський художній інститут.* 52
- НЕСТЕРЕНКО Петро Володимирович**, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач проблемною науково-дослідною лабораторією НАОМА. *Екслібрис Казимира Малевича, як вираз його творчого кредо.* 53
- ПАВЛОВА Тетяна Володимирівна**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Група «Час»: нова «сімка» харківського авангарду.* 56

- ПЕРЕВАЛЬСЬКИЙ Василь Євдокимович**, доцент, академік-секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України, дійсний член (академік) НАМ України, завідувач кафедри графічних мистецтв НАОМА. *Реалізм і абстракція у ліногравюрах Олексія Фіщенка.* 57
- ПІТЕНІНА Валерія Євгеніївна**, аспірант НАОМА. *Книжкова графіка Н. Геркен-Русової в вітчизняних колекціях* 58
- ПОЧИНОК Петро Сергійович**, викладач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука. *Симультанний і суцесивний способи сприйняття об'єктів у дизайні.* 60
- РИБКІНА Ілона Юріївна**, аспірант кафедри кінознавства КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого. *Особливості трактування терміну «Халлю» ("корейська хвиля") в постмодерновій культурі Азії та Америки.* 61
- РОЖКОВА Ганна Володимирівна**, студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука. *Дизайн сучасної дитячої книги.* 63
- СИЛЕНКО Анастасія Володимирівна**, аспірант кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ. *Експериментальний вектор творчості мистецьких об'єднань Харкова кінця 1980-х — початку 1990-х рр.* 66
- СМИРНА Леся В'ячеславівна**, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу міжнародних наукових зв'язків, НАМ України. *Столітній NONконформізм.* 67
- СМІРНОВА Дарія Андріївна**, магістр архітектури. *Вітчизняний і світовий досвід реновації міської історичної забудови.* 69
- СОКОЛЮК Людмила Данилівна**, доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ. *Нові відомості про роль учнів школи Раєвської-Іванової у розвитку мистецько-промислового напрямку (Харків, др. пол. XIX ст.).* 71
- СОКОЛЮК Оксана Василівна**, студентка ХДАДМ. *Авангардна творчість харківських мистців-емігрантів першої третини XX ст.* 72
- СУНЬ Ке**, аспірант НАОМА. *Еволюція європейських традицій живопису у Китаї та становлення сучасного китайського образотворчого мистецтва на прикладі двох генерацій художників, батька та сина – Ма Чан Лі та Ма Лу.* 73

- ТИХОНЮК Валерій Іванович**, викладач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука. *Стильові характеристики книжкової графіки Володимира Юрчишина.* 75
- ТОЛОКОННІКОВА Вікторія Андріївна**, студентка КДАДПМіД ім. М. Бойчука. *Еволюція технологій у сучасному графічному дизайні.* 76
- ТЮТІНА Любов Веніамінівна**, аспірант кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА, **ДАВИДОВ Анатолій Миколайович**, кандидат архітектури, доцент, декан факультету архітектури НАОМА. *Особливості тектоніки сучасної архітектури.* 77
- ТЮТЮН Данило Олександрович**, аспірант кафедри кінознавства КНУТКіТ. *Авангардні рішення в фільмі Г. Маркopoulos «Страсті за Іліадою».* 79
- ХАРЧЕНКО Поліна Вагифівна**, кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник, начальник відділу науково-координаційної діяльності та інформації НАМ України. *Виконання сучасної музики в Україні як впливовий чинник державного культуротворення.* 80
- ХМАРСЬКИЙ Юрій Олексійович**, студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука. *Нетрадиційна інтерпретація образу Козака Мамая в сучасному українському мистецтві.* 82
- ЧЕГУСОВА Зоя Анатоліївна**, н.с. відділу образотворчого і декоративного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, заслужений діяч мистецтв України, президент української секції Міжнародної асоціації арт-критиків АІСА. *До проблеми впливу мистецтва авангарда на професійний художній текстиль України доби глобалізації.* 84
- ЧЕЧИК Валентина Вікторівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ. *Колаж в авангардній сценографії України (1920-ті).* 85
- ЧОРНОУС Микола Михайлович**, доцент, доцент кафедри комп'ютерної, інженерної графіки та дизайну НТУ. *Формування професійних якостей майбутніх дизайнерів у системі мистецької освіти: традиції та інновації.* 86

ШЕВЧЕНКО Мирослава Євгеніївна , аспірант ІПСМ НАМ України. <i>Національне підґрунтя поступу художників-шістдесятників.</i>	88
ШИЛОВА Поліна Юріївна , студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука. <i>Новітні концепції рекламного супроводу друкованого періодичного видання.</i>	89
ЮР Марина Володимирівна , кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України. <i>Художній експеримент Казимира Малевича: перетворення образу в знак.</i>	92
ЯКОВЛЄВ Микола Іванович , доктор технічних наук, професор, перший віце-президент НАМ України, академік НАМ України. <i>Композиція площини. Традиційні та новітні засоби організації.</i>	93
ЯРЕМЧУК Олена Миколаївна , кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунку і живопису КНУБА. <i>Шрифтова графіка в культурно-освітніх процесах.</i>	95
ЯРЕМЧУК Орест Ігорович , аспірант кафедри архітектурного проектування цивільних будівель і споруд КНУБА. <i>Становлення та розвиток новітніх партисипативних процесів в Україні.</i>	96
Перелік скорочень	98

DANILOVA, Irina Aleksandrovna,
Associate Professor of
Kingsborough College of
the City University of New York

THE DIFFERENCE BETWEEN THE BLACK SQUARE AND SUPREMACISM AS AN ANALOGUE OF THE LATEST DEVELOPMENTS OF THE AVANT GUARD MOVEMENTS OF THE 20TH CENTURY

Regardless of whether it was a radical rejection of representational art, an empty icon or a final “victory over the sun”, Kazimir Malevich’s Black Square, as a long beam, cut through the 20th century from its beginning to the very end. The end of not only the 20th century, but also a period in art history, which did not end with Black Square, but ended in the way similar to the difference of the Black Square from Supremacism.

Innovative in all directions, Supremacism laid not only the basic vector in a new style of geometric abstraction, but also a quite practical basis for color theory, composition and organization space of a picture plan, with further development in design and architecture. The Black Square of Kazimir Malevich, being the central work of Supremacism, has additional properties, similar to the art developments at the end of the 20th century, far beyond painting.

This topic involves the contemplation of the main directions of innovative art of the late 20th century, from the point of view of an analysis of the specificity of the development of non-traditional forms of art and their characteristics, similar to the specific qualities of the Black Square. At the same time, the Black Square of Kazimir Malevich will be examined not so much as a source of radical art (it was undoubtedly a part of this much more complex phenomenon and played a role in the development of avant-garde trends in visual art), but rather as a sign, an indication of its (art's) further transformation.

АМЕЛІНА Лариса Олександрівна
Завідувач науково-дослідного сектору архівних матеріалів
Національного художнього музею України

ЛІНІЯ І КОЛІР У ТВОРЧОСТІ Ф. ХУНДЕРТВАССЕРА

Фріденсрайха Хундертвассера можна назвати «казковим лицарем архітектури», бо в загальному сіропіщаному кольорі міського пейзажу

австрійської столиці його будівлі вражають своїми формами й кольорами. Створені ще в 1980-ті роки минулого століття, вони й до тепер є неповторними архітектурними творіннями, взірцем для сучасного екологічного будівництва.

Про Хундертвассера багато написано на його батьківщині, але в нас його майже не знають. Народився він у Відні 15 грудня 1928 р. в єврейській родині, справжнє ім'я – Фрідріх Стівассер. Багато його родичів при нацистах стали жертвами Холокосту. У 21-річному віці він взяв псевдонім, переклавши на німецьку мову слав'янське коріння свого прізвища: сто – *hundert*, а *wasser* – вода. Трохи змінив також ім'я – став Фріденсрайхом (*Fridensreich*), що перекладається як «миролюбний король». Навіть в цьому знаходимо вияв його новаторського світогляду. Змінивши себе, він прагнув змінити все, до чого звертався у своїй творчості. На цей час він вже мав архітектурну освіту в Академії мистецтв у Відні, відчув вплив художників Шіле, Клімта, Камрмана, проте знайшов власний стиль як в архітектурі так і в пластичному мистецтві.

Перший показ авангардних малюнків Хундертвассер відбувся у Відні в 1952 р., згодом у Парижі та на Венеціанському бієнале. З того часу малюнок, живопис та архітектура стали постійною тріадою в його творчості, в якій знайшов синтез лінії й кольору. Та найбільше він відомий як архітектор-проектант. Індивідуальне осмислення різних тенденцій сучасної архітектури, починаючи від Ле Корбюз'є, захоплення Гауді – таке підґрунтя його архітектурного стилю. Свої погляди й ідеали Хундертвассер виклав у Маніфесті проти раціоналізму в архітектурі (1958), створивши власну теорію «трансавтоматизму» у прагненні комфортного, гармонійного й щасливого людське буття. Всі, хто відвідав Віденський центр мистецтва (*KunstHausWien*) по вулиці Ловенгасе та жилий багатоповерховий будинок напроти нього, відкривають для себе неповторного Хундертвассера. Асиметрія композиційної будови, різнокольорові стіни з керамічними вставками, примхливі віконця, стовпи біля входу, що подібні до дитячих іграшок, луковичні золотаві купола, дерева й кущі, що дивовижно проростають зі стін будівлі... Його оригінальні фантазії подібні до безмежної дитячої розкутості. Архітектор використовував тільки природні матеріали: цеглу, дерево та кераміку, які відповідають найгуманнішому й найпривабливішому розумінню сучасного міського середовища. В своїй останній статті під назвою «Прекрасні шляхи. Думки про мистецтво й життя» (1983) митець підсумував свої новації, котрі визнані в усьому світі.

АРХИПОВА Ольга

ведущий научный сотрудник отдела
современного белорусского искусства
Национального художественного музея
Республики Беларусь

РЫБЧИНСКАЯ Ольга

ученый секретарь Национального центра
современных искусств Республики Беларусь

НЕОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО 1980–1990-Х ГОДОВ В ЧАСТНЫХ СОБРАНИЯХ.

Неофициальное искусство в художественной среде Беларуси 1980–1990-х годов — явление мало изученное, явление по своей сути революционное и значительное. Так называемый белорусский авангард, который зародился еще в эпоху застоя 1960–1970-х годов как подпольное, нонконформистское искусство, в 1980–1990-е стал настоящей альтернативой официальному искусству соцреализма. Сегодня об искусстве этого периода сохранилось немного сведений. Исторически сложилось так, что произведения и художники практически неизвестны в стране. Белорусский авангард не включен в постоянные экспозиции музеев, не демонстрируется на выставках, о нем не пишут в прессе и не популяризируют по телевидению. Так называемой академической трактовки истории этого периода пока не существует.

Появление авангардных течений в искусстве Беларуси 1980-х годов было связано с революционными явлениями (перестройка, гласность, демократия, плюрализм) в истории советского общества и сменой культурной парадигмы. Подобные процессы в искусстве, как правило, характерны для переломных этапов в истории (например, революции 1905, 1917 гг.). Искусство всегда очень чутко реагирует на изменения в окружающем мире, обществе и культуре, всегда стремится к новаторству идей и форм.

Частное коллекционирование произведений искусства этого периода началось намного раньше, чем в государственных институциях (на сегодняшний момент можно говорить о только появившемся интересе со стороны некоторых государственных институций). Огромная ценность таких коллекций и заслуга коллекционеров в том, что они физически сохранили эти произведения белорусского искусства. Так, Андрей Плесанов начал отсчет своей коллекции белорусского неофициального искусства еще в далеком 1975 году: Именно благодаря архивам Плесанова, собранным и сохраненным им

документам (в основном это архив фото и афиш, текстов, списки художников и другие артефакты времени) есть возможность восстановить череду событий и персоналии художественного процесса того периода.

Поскольку возможности выхода в публичное пространство у «белавангарда» и его авторов не было, частные коллекции формировались на основе личных отношений, знакомств, связей. Вместе с тем талант коллекционера заключался в способности увидеть именно в этом искусстве попытку создания «нового языка», осознать не очевидную для других ценность работ.

Показательным является формирование коллекции Плесанова. Судьба студента-режиссера Белорусского театрально-художественного института тесно переплелась с судьбами его ровесников-художников. Особенность, ставшая стратегией коллекции Андрея Плесанова, заключалась в том, что все картины были ему подарены художниками. Такого рода собрание можно отнести к разряду «живых», т. е. придерживаясь определенной изначально заданной линии, содержание коллекции Плесанова формируется до сих пор. В данном случае коллекционер ориентируется не столько на мнение экспертов и искусствоведов, сколько на собственные вкус. В собрании «нового белорусского искусства» Андрея Плесанова более 1000 произведений.

Что касается других коллекционеров, у каждого из них своя стратегия. Коллекционер Евгений Ксенович работает в сотрудничестве с искусствоведами, музейными работниками, представителями крупных галерей. В начале 1990-х он организовал выставку во Дворце культуры железнодорожников в Минске и пригласил на нее иностранных искусствоведов, представив на их суд по 10 работ белорусских авторов, среди которых были и картины Акулова, Плесанова, Хацкевича, Суриновича и др. Таким образом, он отобрал художников, которых поддерживал в дальнейшем, обеспечивал материально, «воспитывал вкус», становился ценителем их творчества и собирателем их работ

Собрание Александра Иванова — самое разнородное и разноплановое из исследуемых. Оно включает как работы официальных художников-соцреалистов старшего поколения, так и авторов белавангарда. Начало коллекции Иванова положила в 1989 году выставка «Сокровищница белорусского авангарда» в БелНИИТИ. Особым вниманием посетителей пользовались работы Акулова, именно его произведения отметили и финские искусствоведы, признав в нем автора, «на которого можно ставить». Так, в течение 2-х лет коллекционер финансировал его пребывание и создание произведений в столице. Затем, в 1990 году, Ивановым был издан каталог «Беларт», после состоявшейся одноименной выставка неофициальных

белорусских художников в галерее «Норблин» в Варшаве. В 1991 году вышел каталог произведений из коллекции Иванова «Дилетанты». Минская галерея «6-я линия» в 1994 показала полное собрание произведений графики Сергея Баленка из этой коллекции.

Кроме того, в начале 1990-х, по адресу пр. Машерова, 15, Александр и Евгений Ивановы открыли галерею «Александр-парк», в которой проводились выставки работ белавангардистов: Баленка, Жданова, Кашкуровича, Клинова, Лаппо, Русовой, Хацкевича и др. Однако галерея не приносила дохода и в середине 1990-х была закрыта. Отличительной чертой коллекции Иванова кроме широкого диапазона собранных произведений является тот факт, что все работы были приобретены коллекционером. Для Иванова коллекционирование стало своего рода вложением капитала, инвестицией и бизнесом.

Художники белорусского авангарда 1980–1990-х гг. представляли собой достаточно замкнутые и самодостаточные миры в себе. Целью «авангардистов» стала возможность высказывания как такового: поиск новых форм реализации. Принадлежность же к одному сообществу и солидарность носили характер скорее условный, маркирующий, чем определяющий. Люди-оркестры, зафиксировавшиеся в воспоминаниях и свидетельствах немногочисленных очевидцев, оставили свой след в истории современного белорусского искусства, в форме мифа, из уст в уста передающегося повествования.

БАРАНОВСЬКА Ольга Сергіївна

Студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука

Науковий керівник: Босий О.Г., кандидат історичних наук, доцент,
завідувач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІСТЬ У КАЛЕНДАРНІЙ СИМВОЛІЦІ

У сучасному втіленні традиційний календар – це синтез найдавніших та сучасних свят, усталених норм, законів і сучасного ритму життя українців. Це календар з літочисленням, принципи якого базуються на григоріанському календарі, а також це календар що містить у собі – первісні язичницькі свята, більшість з яких пізніше набули додаткового християнського значення які ведуться за юліанським календарем, а також низка нових свят, що набули загальнодержавного значення.

Базис визначення українського народного календаря і фундамент на якому стоїть закономірність календарного року та звичаєво-обрядова сфера – це Сонце та Місяць. Відповідно до місця розташування на небосхилі Сонця люди

ділили рік на пори року. Назва небесного світила – Місяць – збігається з календарним терміном, що означає дванадцятку частину року.

Календар – це є один із різновидів об’єктів сучасного графічного дизайну. При створенні макетів сучасних календарів дизайнери використовують народну календарну символіку, яка використовується в українській орнаментиці та в усній народній творчості, котра відноситься до обрядів та звичаїв календарного циклу. При цьому тут найголовнішими є символи Сонця та Місяця як фундаторів й інструменту визначення дати найважливіших подій річного календаря.

Головна ціль нашого дослідження – розробка символіки сучасного календаря через призму сучасного світосприйняття та принципів дизайну. Етапами є: побудова модульної сітки, підбір стилю й форми проєктованого знаку таким чином, щоб знак традиційного свята набув спільних візуальних та стилістичних ознак річного календаря. Неодмінним є стисле, легко пізнаване смислове значення, що допомогло б зрозуміти духовне та взаємопов’язане значення календарної символіки непідготовленому спостерігачу (мається на увазі не історик, чи етнолог).

Створення нової концепції символіки дає змогу досягнути календар сучасній людині, як цілісну систему, та створити фірмовий стиль українських свят і відкриває величезний спектр їх сучасного втілення, як у друкованій продукції: календар, листівки, запрошення, марки, сувенірна продукція до визначних свят, тощо; а також цифрове: створення мобільного додатку – календар свят чи календар органайзер з допоміжною графікою – розроблені знаки календарних подій, Також для веб – онлайн календар свят з використанням розробленої нової концепції традиційного календаря на основі відповідної змісту до календарних свят символіки.

Джерельна база

1. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному висвітленні: (У 3 кн., 6 т.). – Факс. вид. – К.: АТ «Обереги», 1994. Т. 3.: (Весняний цикл); Т. 4: (Літній цикл). – 528 с.
2. Ковальова Н. О. Навчальний посібник з українознавства / Н. О. Ковальова, Ю. М. Новикова. – Макіївка : ДонНАБА, 2005. – 110 с.
3. Рибаків, Б. О. Язычество древних славян / Б. О. Рибаків. – М.: Наука, 1981. – 607 с.

БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович

кандидат технічних наук,

учений секретар

відділення образотворчого мистецтва НАМ України

РОЛЬ ТРАДИЦІЙНИХ ЗАСОБІВ ПРОЕКТНОЇ ГРАФІКИ В СУЧАСНОМУ ФОРМОТВОРЕННІ

Останнім часом проектна графіка усе частіше апелює до використання синтезу рукотворних технік і цифрових засобів візуалізації. Новітні комп'ютерні інструменти значно розширили спектр комбінаторних дій щодо трансформації зображення, однак прийоми традиційного графічного мистецтва в арсеналі дизайнера досі посідають чільне місце завдяки широкому спектру його виражальних властивостей.

Традиційні способи виконання зображень мають велику кількість напрацьованих упродовж розвитку прийомів і технік графічної передачі простору. За період їх використання в різних сферах були створені різноманітні формалізовані засоби зображення об'єктів: лінійна графіка, тональне моделювання, зображення площинними плямами тощо. Ці засоби не лише передають з різним ступенем умовності інформацію про властивості зображеного об'єкта, а й, залежно від конструкції утворюючих графічних елементів, по-різному формують образно-асоціативні властивості графічної композиції.

Деякі з традиційних графічних технік стали основними засобами графічного моделювання тривимірної форми. Гнучкістю вирізняються особливо ті способи, де зображення швидко і просто створюється і водночас просто коригується.

Рисунок для архітектора і дизайнера є основним засобом вираження, первинним у створенні архітектурної споруди або промислового виробу. Можна сказати, що рисунок є генератором професійної культури дизайнера і архітектора, а процес рисування – стратегією розкриття та реалізації проекту. Тому високий рівень володіння класичним рисунком був у всі часи і залишається тепер, незважаючи на появу та розвиток новітніх технологій в художньому формоутворенні, однією з основних умов становлення і виховання фахівців.

Рисунок володіє широким спектром виразових можливостей для візуалізації розумового процесу. Конструктивні та композиційні властивості рисунка визначаються характером його графічних елементів, а саме – лінії, штриха, текстури, які в свою чергу залежать від манери виконання, інструментарію, творчих навичок та напрацьованих автором прийомів – його графічної культури. Знання

технік і матеріалів рисунка, розуміння їх специфічних особливостей дозволяють графічно виразити будь-який задум. Основний конструктивний елемент рисунка – лінія, що фіксує загальні контури окремих складових образу, несе в собі великі виражальні можливості. Жива лінія в проектній графіці залежно від інструмента виконання також здатна передавати фактуру матеріалу просторового об'єкта. Залежно від натиску та положення інструмента щодо площини зображення рисована лінія може змінювати товщину і текстуру, що надає їй живописний характер. Завдяки цьому рисована лінія також здатна створювати ілюзію об'ємності зображуваного об'єкта.

Рисунок вважається найефективнішим інструментом пізнання навколишнього матеріального світу для дизайнера, що полягає у вивченні та графічному узагальненні властивостей об'єктів предметного світу, а також інструментом художнього пізнання.

У процесі проектування рисунок є практично головним інструментом творчого пошуку та формою ескізування, що традиційно було і є невід'ємною частиною процесу проектування об'єктів художнього формоутворення. Він також є ефективним засобом збереження інформації, мовою професійної комунікації, рисунок часто виступає як основний та найпростіший засіб передачі інформації у процесі спілкування.

На початкових етапах проектування рисунок є засобом моделювання геометричної будови форми та її візуальних властивостей. Рисунки, які мають конструктивно-аналітичний характер, допомагають дизайнеру розібратися і в розташуванні форми у просторі, і в технології конструктивних з'єднань. Це допомагає не тільки змодельовати зовнішній вигляд майбутнього витвору, а й продумати сценарій його виготовлення.

Проаналізувавши функціональні, конструктивні та композиційні властивості рисунка та його різновидів у формотворчому процесі, можна встановити пріоритетне значення рисунка як на стадіях ескізного моделювання та концептуального пошуку форми, так і на стадіях демонстрації проектного задуму як самостійного зображувального засобу, так і у синтезованому поєднанні з сучасними комп'ютерними технологіями.

БЕРНАТ Леонід Анатолійович

доцент кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНОПЛАКАТІ 1947–1994 РОКІВ

Закономірним є факт нерозривного зв'язку українського кіноплаката з мистецтвом кіно. Пройшовши складний і цікавий шлях свого розвитку, сформувавши свою специфіку, залучивши до роботи велику когорту авторів-художників, кіноплакат означив певні художньо-стилістичні риси, а з часом набув якостей джерела інформації з історії кіно. Мистецтво плаката у поєднанні з рекламною функцією складають його особливість як різновиду плакатної графіки.

Варто зауважити, що фундаментальних сучасних джерел з історії та теорії такого жанру, як український кіноплакат, не виявлено. Російський радянський кіноплакат, на відміну від українського, знайшов більш широке відображення у мистецтвознавчих працях. Деякі питання теорії і критики кіно плаката плаката цього періоду знаходимо у публікаціях Б. Бутника-Сіверського С. Волинського, Ю Іванченка, Л. Калашникова, З. Фогеля, Г. Якутовича.

Хотілося б звернути увагу дослідників на таке джерело всебічного вивчення кіноплакатів як колекція українського кіноплаката 1920-1990-х років, що зберігається у фонді відділу образотворчих мистецтв Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (далі НБУВ). Колекція налічує майже 4 тис. примірників та охоплює хронологічний період від 1923 до початку 1990-х років. Більше і глибше вивченим є період 1920-1930-х років, передусім завдяки І. І. Золотоверховій і її книзі «Український радянський кіноплакат 1920–1930-х років» (К., 1983). в якій на матеріалах зібрання кіноплаката НБУВ було вперше досліджено становлення і розвиток вітчизняного кіноплаката першої третини ХХ ст. Плакат подальших десятиліть, що залишався недостатньо вивченим, досліджує Л. М. Гутник. Нею підготовлено ряд наукових публікацій, та видано ґрунтовний науковий каталог «Український кіноплакат 1947–1994 рр. з фондів НБУВ» (К., 2018). Це видання певною мірою ліквідує лакуни, у вивченні українського кіноплаката, оскільки є джерелом всебічної інформації про цей різновид плаката. Заслуговує на увагу і вступна стаття автора, в якій розкрито інформаційний потенціал зібрання кіноплаката НБУВ, подано стислу характеристику його розвитку, окреслено художньо-стильові риси. Автор зазначає, що український радянський кіноплакат 1920-1930-х рр. став тією основою, на якій вже в подальші роки сформувалося його обличчя. З роками змінювалась стилістика образної мови, символіка, але прийоми, вироблені в той

час залишались актуальними і надалі. Ключовий арсенал художніх засобів, що пройшов через десятиліття – портрет героя фільму на всю площину аркуша; фотомонтаж; сюжетний плакат; багатофігурна композиція з поділом на окремі площини; переклад назви фільму на мову художніх образів; відтворення кадру картини, якщо він виражає основну її ідею; сполучення кадрів з графічним зображенням. Художня канва фільму складається з двох частин: тематика, сюжет фільму, а також – дійсність та реальність, знята кінокамерою.

Фрагментований кадр, що висічений з поміж інших і показує зупинене дійство, надає кіноплакату документальної достовірності, саме у ньому необхідна для реклами зав'язка, інтрига, що спонукає глядача до сприйняття кінотвору. Тож в образній структурі кінореклами саме кінокадр займає головне місце і є основою, що зв'язує кінофільм і плакат. Вагомим напрямком у вивченні українського кіноплаката є розгляд художньо-стилістичних особливостей українських кіноплакатів, висвітлення діяльності окремих художників, що працювали в цьому різновиді графіки. Наприклад окреслити коло художників, що працювали в цей час дає змогу той же науковий каталог Л. Гутник, в якому нараховується до 250 імен. Майстри плаката створили велику кількість яскравих і помітних плакатів високого художнього рівня, оригінальних за думкою, складних за композицією і графічній манері. Як зазначає автор, серед них плакати, що були виконані митцями, які працювали у 1960–1990-х роках, зокрема (подружжям Т.А. та Т.І. Лящуками, І. Суржером, І. Кружковим, І. Дзюбаном, Т. Хвостенко, В. Решетовим, О. Вороною, І. Горбенком, В. Мельниковою, Е. Антохіним, Ю. Воеводою, Л. Даценко, В. Шостею, С. Ляліним, О. Семенком, В. Подчекаєвим, І. Горбенком, О. Лембергським, С. Міссаном, В. Бескакотовим, В. Єрком, В. Вітером та ін.). Плакати супроводжували такі відомі фільми, що стали класикою українського кіно як «Тіні забутих предків» (1964), «Білий птах з чорною ознакою» (1971), «Камінний хрест» (1968) та «Захар Беркут» (1972), «Сон» (1964), «Вавилон ХХ» (1979) та «Така пізня, така тепла осінь» (1981), «Анничка» (1969), «Пропала грамота» (1983;) та ін. Дуже цінним для дослідників є великий масив ілюстративного блоку, який вміщує означений науковий каталог. Матеріал підібраний так, що дозволяє простежити і художньо-стилістичні особливості кіноплакатів зазначеного періоду.

Найбільше в Україні зібрання кіноплакатів НБУВ засвідчує не лише літопис вітчизняного кінематографа другої половини ХХ століття, але і простежує еволюцію кіноплаката, дає глядачеві можливість познайомитися з історією розвитку графічної мови кіноплаката, який, у свою чергу, відбивав тенденції свого часу. Вивчення всього масиву друкованих кіноплакатів є нагальною потребою, оскільки надає можливість дослідити цей різновид

плакатів від початку його становлення до часу, коли, власне, з настанням комп'ютерної епохи відбулося перетворення кіноплаката у дещо іншу форму реклами.

БОСИЙ Олександр Георгійович

кандидат історичних наук, доцент,

завідувач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ОРНАМЕНТИКИ ПОЧАТКУ ХХ СТ.

(Діяльність художньо-реставраційної майстерні «Відродження»)

Однією із маловідомих сторінок в українському мистецтвознавстві є діяльність цілої когорти художників які працювали у складну і буремну епоху початку ХХ сторіччя. Багато з них із політичних мотивів змушені були покинути батьківщину і емігрувати за кордон. За свідченням дослідника української еміграції у Польщі історика О. Колянчука у 1920 р. у майже в 40 тисячній групі інтернованих в таборах воїнів Армії УНР було кілька десятків професійних художників, які розгорнули активну культурно-освітню і громадську діяльність: організували театральні студії, для яких виготовляли костюми і декорації, проводили художні виставки, а пізніше почали діяльність у нових творчих колективах. Одним з таких стала іконописно-реставраційна артіль «Відродження» організована у Перемишлі, любителем живопису і ад'ютантом головного отамана Збройних Сил УНР Симона Петлюри - полковником артилерії УНР Борисом Палієм-Неїло У ній працювали художники як професійні (Павло Ковжун, Павло Запоріжський, Сергій Стельмахук,) так і любителі (Борис Палій-Неїло, Дмитро Гонга, Микола Прасицький, Юрій Крих, Семен Остапчук) [1].

Головним завданням майстерні було відновлення і розпис храмів на території колишньої Лемківщини (нині Польща), які постраждали у вирі 1-ї Світової війни. Серед традиційних храмових орнаментальних мотивів колишні вояки УНР часто зображували національні символи України, які супроводжували патріотичними цитатами і рядками з пісень. Тож окреслимо особливості їхньої орнаментальної творчості.

Павло Ковжун поєднував працю у майстерні в Перемишлі з широкою громадською діяльністю у Львові, проводив виставки, оформляв книги. Разом зі своїм товаришем М. Осінчуком та учнями розписав 12 храмів (за ін. джерелами - 20). Серед них на Львівщині: у Калуші, Сокалі, Стоянові, Долині, Комарно. У с. Стоянові П. Ковжун розписав храм св. Пророка Іллі в українсько-

візантійському стилі. Це засвідчує напис, зроблений у бабинці по лівій стороні: «Храм сей збудовано Р.Б. 1895. Проект інж. В. Нагірний. Поліхромія Церкви мистця П. Ковжуна з учнями. 1937 р.» [2]. За словами нинішнього настоятеля храму о. Олексія Лупія, з метою щоб захистити храм від знищення комуністами, у Радянський час всі розписи храму забілили, а виконавцю селяни дали негласну настанову зробити це так, щоб їх можна було відкрити у кращі часи. Це було зроблено уже в часи незалежності України. Коли стіни відмили – відкрилися яскраві розписи, серед яких заборонена національна символіка – на куполі – хрест між раменами якого зображені 4 тризуби, а на стінах герби земель України і геральдичні композиції: на козацькому хресті переплетеному тризубом, навішений терновий вінок, ту же перехрещені козацькі шаблі і жовто-сині прапори (при чому синій колір знизу, а жовтий зверху), а навколо тексти із заборонених пісень і молитов: *«Божє великий, єдиний нам Україну храни», «Помяни, господи, коли прийдуть до царства твого, стрільців і козаків за Україну життя своє поклавших...»*.

Сергій Стельмашук - член артілі і керівник товариства «Ризниця» зі своїми учнями у 1938 р. виконали фігурно-декоративні поліхромії та прикрасили стіни і стелю церкви Св. Параскеви (1786) вишуканими орнаментами у стилі пізнього барокко у лемківському селі Устє Руське (нині Устє Горлицьке, Польща). Юрій Крих, Микола Прасицький і бандурист Дмитро Гонто розписували храм у Щавному з використанням орнаментики вишивки Наддніпрянщини, мотивів косівського керамічного розпису та орнаментів тканин XVIII ст.

Яскравою особистістю серед митців артілі був вихідець із Єлисаветграду Павло Запоріжський (Запорожченко) (1892-1971). У юності він навчався у Єлисаветградському земському реальному училищі, де відвідував Вечірні рисувальні класи, які у 1880р. організував академік портретного живопису П. Крестоносцев. У громадянську війну служив поручником у армії УНР, у 1918 р. - інтернований до табору в Пикуличі (Польща), а згодом у Перемишлі став головним художником артілі „Відродження”, високий рівень робіт якої визначив її значну популярність [3]. У Щавному на стіні храму є пам'ятний запис: *«Роботи виконало Київське товариство „Відродження” Бориса Палія Неїло і Павла Запорожского в Перемишлі, вул. Смольки 4. В роботі взяли участь арт. маляри: Павло Запорожский, Борис Палій Неїло, Микола Прасицький, Юрко Крих і Семен Остапчук. Року Божого 1925 в 78-м місяці журби безупинної по рідному краєві.»*

У 1938-39 роках П. Запоріжський разом із Б. Палієм-Неїло розписали церкву св. Дмитрія в Явірнику Руському (Польща). Саме тут у 1815 р. народився і був охрещений своїм батьком (парохом цієї церкви о.

Михайлом) Михайло Вербицький – у майбутньому автор музики до Гімну України. У розписах церкви присутня народна орнаментика з мотивами червоно-чорної вишивки Середньої Наддніпрянщини. Під вікнами у орнаментальних рамках, що імітують вишивку рушників хрестиком - цитати з Біблії. По периметру храму орнаментальний фриз у жовто-зелено-коричнівій гамі та стилістиці розписів косівської кераміки. Цей мотив є у храмах Щавного, Бонарівки, Турівки.

Прикметно, що у настінних композиціях і орнаментиці багатьох церков розписаних колишніми вояками армії УНР є безліч прямих натяків на політичні події того часу. У орнаментальні композиції вони часто вводили символічні зображення синьо-жовтого стягу, композиції з тризубами, козацькі хрести, шаблі, тернові вінки та інші патріотичні символи України. Вони є на куполах і стінах церков сіл: Опарівки, Курилівки, Щавного, Явірника Руського, Стоянова, і саме вони стали прикметними ознаками фресок саме цієї артілі. Ряд робіт П. Запорожченко виконував сам. Зокрема, він розписав церкву Різдва Пр. Богородиці в Опарівці, де певний час проживав у 30-х роках XX ст. Наповнені глибоким символічним змістом орнаментика храму розкриває особливості творчого мислення майстра. У куполі храму зображено великий орнаментальний хрест, який своїм переплетіннями нагадує буквиці зі стародруків. На яскраво-синіх раменах хреста, які висвітлюються від центру до кінців – поміщено стилізований під техніку старовинної емалі рослинний орнамент «Дерево Життя», а між раменами хреста та тлі тернового вінка чотири рази повторено Герб України – тризуб з криваво-червоним рваним контуром, що відразу викликає асоціації з образом Хреста у терновому вінці. Таке трактування українських символів є яскравим виявом своєрідного авторського бачення долі України очами митця-патріота, учасника визвольних змагань українців початку XX ст. Павло Запорожченко є автором розписів у православній лемківській церкві Св. Миколая у с. Курилівці (Польща) У центрі 8-ми кутної головної бані він зобразив орнаментальну композицію фігурного Хреста і 4-х синіх тризубів між раменами в оточенні 4-х херувимів на фоні синього неба. Нині розписи в храмі відновлені. Але на стінах лише кілька написів українською мовою, а *більшість позмінювані на польські* [4].

Мистецька спадщина артілі «Відродження» на території сучасної Польщі нині активно руйнується і потребує нагальної фіксації, вивчення та збереження для нащадків. А спектр орнаментальних мотивів, які члени артілі найчастіше використовували у розписах церков дає можливість з більшою вірогідністю ідентифікувати ряд виконаних ними замовлень. А створений згодом каталог цих орнаментів дасть можливість цілеспрямовано продовжити пошук і вивчення їхніх робіт у майбутньому. Зауважимо, що мистецьку досконалість

розписів у свій час високо оцінив відомий історик церковного мистецтва, керівник Галерії українських ікон Ланцюцького музею Ярослав Гемза [5]. Але, на жаль, більшість розписів і церков реставрованих артілью «Відродження» були знищені радянським режимом після операції «Вісла» 1947 року.

На території Польщі розписи митців артїлі «Відродження» збереглися у церквах: св. Дмитрія у Явірнику Руському, у церкві Діви Марії у Щавному, у церкві Покрови Пречистої Богородиці у Бонарівці, у церкві церкві Св. Миколая Чудотворця у Курилівці, у церкві Різдва Пресв. Богородиці в Опарівці, у церкві Різдва Пресв. Богородиці в Перемишлі, у церкві с. Добра Ярославського повіту, 1929), у соборі м. Ярослава (іконопис 1937р.), у церкві Різдва Преч. Богородиці у Німстові Чесанівського повіту).

Таким чином нині імена багатьох українських митців початку ХХ ст. та їхні твори виринають із небуття, що відкриває нові можливості для подальших експедиційних пошуків і мистецтвознавчих і досліджень.

Джерельна база

1. Колянчук О. Павло Запоріжський vel Запорожський, Запорожченко. Артист-маляр з Великої України // Церк. календар. Сянік, 2006. — С.217-225.
2. Церкві Св. пророка Іллі с. Стоянів сто років (1895-1995pp.) Ювілейна пам'ятка // Упорядник Войтович Є.Д. — Стоянів, 1994. — 12 с.
3. М. Савчук, Загадковий Павло Запорожський. Наше Слово, 2001.— С.9;
4. Іванусів О. Церква в руїні. — St. Catharines, 1987. — С. 314.
5. J. Giemza, Polichromia ścienna w cerkwi p.w. Narodzenia Przeświętej Bogarodzicy w Oparówce. (obecnie kościół filialny parafii rzymsko-katolickiej w Wysokiej Strzyżowskiej). Dokumentacja foto. 2000 r., passim.; Szematyzm. Katalog świątyń i duchowieństwa Prawosławnej Diecezji Przemysko-Nowosądeckiej. Gorlice 1999. — S.50.

ВАСИЛЬКІВСЬКА Олена Іванівна

кандидат технічних наук, доцент,

доцент кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

ПЛАСТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ СПАДЩИНИ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Відродження й розвиток історично-культурної спадщини набуває особливої значущості зі зростанням духовних потреб поряд з патріотичним піднесенням, спрага до яких загострюється в періоди потужних випробувань.

Сьогодні в Україні спостерігається процес активного звернення до історичної й культурної спадщини, що втілює досвід і цінності різних поколінь, відтворює багатовікову історію розвитку суспільства, який дослідниками порівнюється з епохою Відродження. Разом з тим, відомо, що 2018 рік визначено "Роком охорони культурної спадщини в Україні" в контексті відзначення року Культурної Спадщини в Європі. За визначенням Світової конвенції спадщини [World Heritage Convention] ЮНЕСКО «Спадщина – це наш здобуток з минулого, з яким ми живемо сьогодні і який передаємо майбутнім поколінням, культурна та природна спадщина є неповторним джерелом життя та натхнення». Розгортаючи визначення, до історично-культурної спадщини прийнято відносити як матеріальні, так і нематеріальні елементи – витвори мистецтва, історичні пам'ятки, споруди, пам'ятки архітектури, філософію, традиції, історичні заходи, особливості побуту, літературу, фольклор, групи будівель та місцевості тощо». [1]

Протягом останніх двох десятиліть спостерігається посилення зацікавленості до пам'яток історії та культури, що поступово перетворюється на окремий сектор туризму. Численними дослідниками зазначається необхідність потужнішого розвитку відповідного рекламного, інформаційно-картографічного забезпечення, особливо для активізації просування регіонального туристичного продукту. Поряд з тим, потребують розвитку й поширення потужні надбання історико-культурного середовища, зокрема, спадок духовної сфери, що протягом десятиліть або століть підлягав приховуванню або знищенню. Сьогодні саме культурна спадщина, що зміцнює духовність, має актуалізуватися найактивніше, а саме: виявлення й поширення відомостей про мистецькі, творчі школи й осередки, відновлення української абетки, видання й перевидання літературної спадщини тощо. [2, 3]

До вирішення цих завдань потужні можливості мають засоби сучасного графічного дизайну, основною задачею якого є візуалізація інформації. Разом з тим, інструментальна база графічного дизайну зазнає постійного розвитку й збагачення завдяки дифузії різних видів споріднених мистецтв та дизайну. Потужними поштовхами для їхнього урізноманітнення також слугує стрімке розширення можливостей комп'ютерних технологій, цифрової фотографії, систематична поява низки нових, доступніших у створенні спецефектів, як наприклад, технології анагліфа, тривимірних зображень, різних видів анімації, імітації голограм та ін.

Водночас, слід зазначити, що стрімко поширюються розробки, які дозволяють впливати не лише на органи зору споживача рекламної, плакатної, книжкової продукції, але й посилюють образне вирішення через тактильні відчуття, застосування рухомих конструкцій, трансформерів. Технологічна

підтримка, в свою чергу, створює необхідні умови для відчутного розширення спектра можливостей графічних та пластичних мов, які застосовуються дедалі все ширше. Важко переоцінити позиції, які сьогодні посідають технології паперопластики в проектуванні об'єктів графічного дизайну. Суттєвому поширенню застосування технологій паперової пластики в макетуванні об'єктів реклами, образного вирішення плакату та ілюстрування книги, дизайну поштових марок, етикеток тощо сприяє також розвиток технологій сучасної поліграфії. Засоби поліграфії сьогодні дозволяють відтворювати, імітувати й тиражувати техніки ручної паперопластики, які створюють різну активність поверхні паперу, як наприклад, висічка, каширування, блінтове тиснення й конгрев, різні види прорубки. [4]

Зазначені вище методи й технології досить широко застосовуються в проектах іноземних дизайнерів-графіків для реклами й просування об'єктів історико-культурного середовища. Саме поєднання комп'ютерних технологій, паперової пластики, можливостей поліграфії й фотографіки дозволяють значно посилити відчуття «присутності, дотику» споживача до різних об'єктів історико-культурної спадщини.

Отже, в результаті дослідження встановлено, що детальний розгляд доступних ресурсів сучасного графічного дизайну потребує проведення подальших досліджень для виявлення ефективнішого застосування до ознайомлення, створення позитивного образу різних історичних регіонів, поширення відомостей про культурну й історичну спадщину.

Джерельна база

1. Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/995_089.
2. Історико-культурна спадщина: створюємо і зберігаємо разом [Електронний ресурс]. — Режим доступу: https://www.novadoba.org.ua/sites/default/files/files/common_history_book/chapter2.pdf
3. Донцов О.О., Трюхан М.О.// Історично-культурна спадщина — чинник структурних змін та розвитку туристичної галузі [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Pbgo_2009_10_17.pdf
4. Васильківська О. І. Роль паперопластики у вирішенні проектних задач графічного дизайну / О. І. Васильківська // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв . – 2017. – № 1. – С. 11-16. – Режим доступу: <http://ksada.org/v2017-01.html>

ВОДОВОЗОВА Стася Олександрівна
2-й курс магістратури, ТІМ, ХДАДМ
Наук. керівник: Чечик В.В., кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри ТІМ, ХДАДМ

«ЧОРНО-БІЛЕ» МИСТЕЦТВО ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНИКА СЕРГІЯ ЛУНЬОВА

Розквіт творчості Сергія Луньова припав на середину ХХ століття. Художник увійшов в історію українського мистецтва як майстер графіки. Заняття нею марковано початком 1960-х років. Акварельний живопис займає центральне місце і є однією з основних і привабливих графічних технік майстра. Ці твори в мистецтвознавчій літературі вивчені найбільш повно і всебічно. Разом з тим, не менше вражаючим і значним корпусом графічних робіт залишаються малюнки олівцем, пером, авторучкою кінця 1960-х – початку 1970-х років. Спроба систематизувати «чорно-білу» спадщину харківського художника має бути зроблена з урахуванням характерних особливостей: з одного боку, відношення Сергія Луньова до лінійного малюнку як форми станкового мистецтва; з іншого, – наполегливого звернення художника до низки тем, які всередині себе і між собою утворюють окремі серії. Такі, наприклад, серії «Юнак», «Дівчина», «Парижанин», «Зустріч в музеї Ніцци», «Особи».

Серії ці можна з легкістю віднести до портретного жанру – доволі камерного, особистого у творчості Сергія Луньова. Слід зауважити, жанровий репертуар «чорно-білих» листів так само різноманітний, як і в акварельному живописі. На відміну від акварельних аркушів тут не знайти натюрмортів. Своєрідно представлений й пейзаж. Так, наприклад, кільком аркушам з видами міста (в основному французької Рив'єри) художник відвів роль «дорожніх нотатків» («Зупинка на пляжі» (1977), «Узбережжя Ніцца» (1977), «Канни» (1977)).

Тема людини є наскрізною в творчості Сергія Луньова, хвилюючим образом – образ жінки. Вивчаючи графічні серії «Ню», «Дівчина», «Сучасниця», «Парижанка» та інші, не важко помітити, як легко художній образ перетікає з однієї роботи в іншу, трансформується, розкриваючи або смикаючи кордони теми. У зверненні до нього художник втілює в повній мірі стриманий і чистий ліризм всієї своєї артистичної натури. Художник піднімає і поетизує сприйняття жінки.

Майстер сам встановив собі кордони декоративного та сюрреалістичного, фігуративного і абстрактного. Декоративність образів підсилює емоційну сторону багатьох робіт Сергія Луньова. Це може бути і самостійний

декоративний лист (фігуративний або абстрактний), і готовий графічний образ з включенням декоративних деталей. Окремий графічний пласт представляють сюрреалістичні листи. В основу композицій серії «Сюрреалістичний мотив» закладені вигадані і реальні мотиви в неймовірних порівняннях, переплетення різноманітних пластичних форм і ідей.

Переосмислення харківським художником спадщини вітчизняного та французького авангарду змінило його власну пластичну мову. Якщо в більш ранніх листах (кінець 1950-х – початок 1960-х років) художник досить строго дотримується фігуративної мови мистецтва, згодом – нерідко звертається до вільного трактування форми, нарешті, починаючи з 1970-х, все частіше йде в абстракцію.

Творчій спадщині художника належить велика кількість графічних робіт. Малюнки, так само, як і акварельні аркуші, зайняли особливе місце в мистецькому житті майстра. Саме в них він розкрив свій творчий потенціал, пройшов шлях експериментів, вивчень і дослідів, виділив своє коло вподобань. Сергій Луньов зміг перенести на папір свій власний стиль передачі емоцій, раптових і короточасних відчуттів.

ВОРОВИЧ Ірина Борисівна
науковий співробітник відділу міжнародних наукових
зв'язків НАМ України

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ

Закарпатська школа живопису є однією з найяскравіших сторінок української національної культури, яка продовжує викликати значимий інтерес у науковців, мистецтвознавців, культурологів упродовж XX – XXI століть. Історичні та культурні особливості закарпатського регіону, його природного середовища, вплинули на формування самобутнього обличчя цього мистецького осередку. Цю школу в усі часи вирізняло унікальне поєднання традиціоналізму і новаторства із авангардними та символічними рішеннями.

Закарпаття традиційно було поліетнічним, мультикультурним та полірелігійним краєм, де представники різних етнічних груп і конфесій були толерантними і шанобливо ставилися до мови, релігії та звичаїв своїх сусідів. Унікальною є соціокультурна специфіка краю, основу якої творить насамперед синтез української і центрально-європейських національних культур та світоглядів. Усі процеси, що відбувалися в європейському просторі, зокрема в

Угорщині та Чехії, віддзеркалилися у творчій атмосфері Закарпаття та є константою художньої образності сьогодні.

Становлення живописної школи Закарпаття формувалося на початку ХХ століття. Освіту майбутніх закарпатських художників формували австрійські, чеські, угорські педагоги на базі міських шкіл, гімназій, семінарій та вищих учбових закладів. Закарпатські митці отримували художню академічну освіту в європейських мистецьких академіях та школах у Будапешті, Відні, Празі, Мюнхені, Парижі та Римі. Прагнення до організації і утвердження своєї художньої школи, щоб зберегти усталені давні традиції та продовжити і розвинути досягнуте в мистецтві, було першочерговим завданням провідних художників Закарпаття. У 1927 році Адальберт Ерделі та Йосип Бокшай започаткували «Приватну Ужгородську Публічну школу малювання». З цього моменту можливо казати про становлення Закарпатської школи живопису, яка була створена на етнічній території Підкарпатської Русі, перебувала у складі то однієї, то іншої держав, проте не втратила свою народну складову. Професійні об'єднання художників Закарпаття були засновані тричі: у 1931 році у період, коли Закарпаття перебувало у складі Чехословаччини, у 1939-му – за часів перебування у складі Угорщини. У 1946 році, коли Закарпаття увійшло до складу СРСР, було організовано Закарпатське відділення Спілки художників України. У повоєнне десятиліття закарпатські митці своїми творами внесли яскраві новації в український живопис. Вони зуміли зберегти генетичний зв'язок із землею, природою та традиціями рідного краю.

Мистецтво Закарпаття стало вищою формою відображення духу людства у формах художньо-прекрасного, художніх засобів виразності задля створення національного ідеалу. Презентуючи у своїх картинах яскраві блакитно-бузкові, ультрамаринові, синьо-зелені, червоно-жовті кольори природного ландшафту свого регіону, школа відтворювала естетично-духовне, чуттєве ставлення до світу. Застосовуючи принципи плєнеризму як здобутку «барбізонців», митці розвивали власні принципи дослідження кольору в пейзажному живопису, який домінував на Закарпатті. Зображуючи динаміку та простір, барвистість природних символів, етнічних типажів, традиційного одягу та народної архітектури художники підкреслюють гармонійність людей та природи, унікальність різних народів, які складають велике етнічне суспільство, що поважає свою історію та належність різним культурним традиціям.

ГЕН Чжижун

Аспірант 3-го року навчання кафедри ТІМ ХДАДМ,
Науковий керівник: Котляр Є.О. – кандидат
мистецтвознавства, професор кафедри ТІМ ХДАДМ

ТЕНДЕНЦІЇ МОДЕРНІЗМУ У КИТАЙСЬКОМУ ЖІНОЧОМУ ПОРТРЕТІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

У першій третині ХХ ст. в Китаї під впливом ідей формування нової культури виникає окремий тип жінок-художниць, які відносили себе до «нового покоління мистців». Їхня світоглядна позиція відрізнялася свідомим відходом від старих цінностей, що унеможливлювало звернення мисткинь до прийомів традиційного живопису. Вони з ентузіазмом вивчали культурну спадщину Заходу, шукали власний шлях в мистецтві і використовували здобутки європейського модернізму. Найбільш плідними ці пошуки виявилися у творчості Гуань Зілан, Пань Юйлян, Цю Ді та Сунь Доци, оскільки всі вони були наділені видатними творчими здібностями, впевнено застосовуючи принципи, техніки та прийоми західного мистецтва для вираження власного світовідчуття.

Засвоєння нової техніки олійного живопису відбувалося одночасно із засвоєнням найновіших європейських стилів, що збіглося із процесом внутрішнього розкріпачення китайської жінки, змінами у її суспільному статусі і, відповідно, ставленні до самої себе самих мисткинь.

Однією з перших авангардисток Китаю, що зверталася до жіночих образів, була Гуань Зілан (1903-1986). Протягом 1920-1930-х років вона поряд зі своєю колегою Пань Юйлян (1899-1977) стали кумирами прогресивних шанувальників мистецтва як втілення духу сучасності, що відповідав прагненню оновлення мистецтва молодोї Китайської Республіки (1912-1949). Обидві вони відточували свою майстерність за кордоном (Зілан у Японії, Юйлян у Франції), вбираючи і модні тенденції модернізму, зокрема, стилістику Анрі Матісса, Моріса Вламінка і фовізма. Зілан зверталася до забороненого китайською традицією мотиву оголеної жіночої натури, намагаючись через прийоми фовізму осучаснити китайське мистецтво, зокрема затвердити нові образи жінок-сучасниць.

Пань Юйлян створила певну жіночу та художню революцію у мистецтві, зокрема через серію автопортретів та циклу картин на теми танцю. Вона також передала у творчості особливий, східний присмак, що відображує переживання власної ідентичності. Через експерименти з формою і застосування авангардних стилів їй вдалося розкрити світ власного життєвого досвіду та передати

самовідчуття сучасної китайської жінки. Адже до ХХ ст. ті жінки-художниці, які зверталися до жіночої теми (Су Жулань, Гуань Даошен, Цю Чжу, Жень Ся та ін.) розкривали її в зрозумілому для тогочасного соціуму аспекті як уособлення принципу «три види покори та чотири чесноти». Пань Юйлан можна вважати авангардистскою не тільки через сміливе сприйняття новітніх європейських стилів – імпресіонізму, фовізму та європейських методів живопису і їх поєднання з китайським живописом, а, в першу чергу, через прогресивність поглядів.

ГЛАДУН Ольга Дмитрівна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
директор Черкаського обласного художнього музею

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРДНИЙ ПЛАКАТ: 1920-І РОКИ

Актуальність теми розвідки зумовлена недостатнім вивченням питання українського авангардного плаката у мистецтвознавчій літературі та осягненням значущості його ролі. У загальному значенні авангард – це «реакція художньо-естетичної свідомості на глобальний, такий, що ще не зустрічався в історії людства, перелом у культурно-цивілізаційних процесах, викликаний, найперше, науково-технічним прогресом» [2, с.360]. На теренах України авангардне мистецтво формувалося у процесі синтезу європейського модерну з традиціями українського народного мистецтва. Такі авангардні течії, як кубізм, футуризм, конструктивізм, експресіонізм й абстракціонізм вплинули на розвиток плакатного мистецтва і відобразилися у творчості багатьох діячів авангардного руху, зокрема О. Екстер, В. Єрмілова, А. Мурона (Кассандра), В. Кричевського, І. Літинського, К. Малевича, А. Страхова-Браславського та ін. [1]. Важливою категорією для апологетів українського авангардного плаката стають колір, форма, лінія та площа аркуша. Ці елементи набувають особливого статусу як засіб художньої виразності в системі відмови від реалістичності зображення (К. Малевич, Кассандр, В. Єрмілов). Особливістю пластичної мови авангардних плакатів є динаміка, рух, вібрація, що захоплюють всі зображувані предмети; посилена контрастність та протиставлення світла й тіні, чорного й білого, декоративне узагальнення форм та кольорових плям.

Для загальної картини розвитку авангардного плаката в Україні 1920-х років показовим є доробок Адольфа Мурона (1901–1986) (народився у Харкові), творчий псевдонім – Кассандр. Величезна кількість створених ним

плакатів для транспорту, автомобільних фірм, балетних та театральних спектаклів вирізняються вишуканістю, кольоровою експресією та стильною геометризацією елементів. У плакатах Кассандра впізнаємо всі ознаки авангардного стилю: деформація, порушення пропорцій, безмежне багатство силуетних трактувань форм, вільне маніпулювання елементами композиції.

Високого рівня розвитку український авангардний плакат набув завдяки творчим пошукам та експериментам Василя Єрмілова (1894–1968). Його роботам притаманна емоційність, підвищена декоративність, відчуття зв'язку з народно-вжитковим мистецтвом, що у 1960–1970-х роках стане однією із стильових ознак графічної мови харківської школи. Значне місце у творчій роботі майстра посідає рекламний плакат. Захоплення кубізмом і футуризмом, а також зацікавленість пошуками художників Баухауза, сприяли новим пластичним відкриттям В. Єрмілова у плакаті. Цілком органічним і закономірним був його прихід у рекламу. Епоха вимагала від художника, як вважав сам майстер, не станкових творів, а участі у створенні утилітарних речей. Але в цій роботі художник має залишатися художником, а отже, насамперед, займатися не технічним, а художньо-образним аспектом речей. У педагогічній діяльності В. Єрмілов ставить формальні завдання дизайнерського характеру, чим закладає дизайнерські традиції графічної школи.

Таким чином, український авангардний плакат, пік розвитку якого припадає на 1920-і роки, здійснив вагомий вплив на формування вітчизняного плакатного мистецтва. Творча діяльність окремих плакатистів-авангардистів в цілому сформувала візуально-пластичну мову українського плаката та вплинула на становлення харківської графічно-дизайнерської школи зокрема.

Джерельна база

1. *Андрейканіч А. І.* Антологія українського плаката першої третини ХХ століття. Косів: Видавничий дім «Довбуш», 2012. 120 с.
2. *Бычков В. В.* Эстетика. Москва: Гардарики, 2002. 556 с.

ДЕЩИЦЯ Юрій

Студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука

Науковий керівник: Босий О.Г., кандидат історичних наук, доцент,
завідувач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

ТРАДИЦІЙНІ І НОВІТНІ ПІДХОДИ ДО ДИЗАЙНУ КНИГИ

Книжковий дизайн є тим базисом, що був закладений в основу всієї сучасної поліграфічної продукції. Не дивлячись на те, що з кожним роком цифрові технології набирають все більше обертів, книга й до сьогодні

залишається витребуваною продукцією для споживачів. Значна кількість людей надає перевагу естетичному задоволенню від користування книгою [1, с. 116].

Тема дослідження історичних передумов та різних підходів до створення дизайну книги підіймалась у наукових роботах Кнабе Г., Борисенко О., Михайляк І., Манько О., Марціняк Н., та інші.

Книга є основним носієм чистого стилю в кожному періоді історії. Протягом століть у ній викарбовувались основні закони та правила книжкового дизайну стосовно всіх її компонентів. Кожне видання визначається як інформація, що існує в певній формі й призначена для обслуговування суспільних потреб. Важливішими з тих потреб є функції видання [2, с.82].

При роботі з оформленням книги дизайнер повинен розуміти, що споживачі будуть підсвідомо порівнювати його роботу з книгами, які вони читали до цього. Враження щодо дизайну у будь-якому випадку буде залежати від оригінальності та неповторності, від нового досвіду у читача. Тому основне завдання дизайнера – це створення дизайну книги, що виділятиме її на загальному фоні. Саме з цією метою, дизайнери нерідко свідомо порушуються вже усталені правила макетування.

Особливу роль у формуванні дизайну книги завжди відігравала обкладинка. За період свого існування обкладинка пройшла етап переходу від захисного елементу, до презентаційного. Так, на зорі книгодрукування читачі після придбання книг замовляли у майстрів нові обкладинки, що відповідали єдиному стилю бібліотеки. Останнім часом вона міцно ствердила свої позиції, особливо в тих виданнях, які випускаються значними накладками, недорогі за ціною і на які є стабільний попит. Водночас відбулося удосконалення її зовнішнього вигляду і технічних характеристик.

Нинішні видавці прагнуть робити обкладинку яскравою, різноколірною. Для продовження "молодості" книги широко застосовуються відносно недорогі методи лакування або припресування обкладинкового матеріалу прозорою плівкою [3, с. 61].

Кінець 19 ст., та початок 20 ст. – золотий вік ілюстрованих журналів, та книг. Видавці зрозуміли, що саме зображення продають книжкову продукцію. В цей час ілюстратори користуються великим попитом, серед них: Альфонс Муха та Г. Уортон Едвардс. Паралельно з цим книжковий дизайн продовжував графічну еволюцію, експериментуючи з типографією та сучасними композиціями. Після епохи "модерну", та стрімкого науково-технічного прогресу, у період Першої світової війни ілюстрація широко використовується у пропагандистських творах, яскравим прикладом цього був Джеймс Монтгомері Флагг у США. Протягом 1910–1920 рр. у світі почали з'являтися комікси, що ознаменувало нову золоту еру ілюстрованої книжкової

продукції, паралельно з цим зароджувалась масова реклама. У міжвоєнний період дизайн книжкових обкладинок переходить від модерного та японських стилів до конструктивізму з кубістичними та абстрактними рисами, представником якого був радянський художник та дизайнер Родченко та сучасні німецькі художники.

По закінченню двох світових воєн книжкові видавці та дизайнери дійшли до думки, що обкладинки книг, повинні виглядати, як тогочасні плакати до фільмів[4]. В цей час, з 1945 р. графічний дизайн стає самостійною професією. Це знаменує початок сучасного графічного дизайну, художники експериментують з персонажами та макетами.

У 1960-х рр. книги, журнали, рекламу починають ілюструвати за допомогою фотографій, яка тепер ілюструє журнали та рекламу, водночас ілюстратори піддаються абстрактному зображенню у створенні книжкових обкладинок. Фотографічні та абстрактні обкладинки однаково популярні у цей час. Кольори, макет та типографія на цей час вже стали невіддільною частиною книг та поліграфічної продукції.

Хоча комп'ютери були в певній формі до 1971 р., саме в цей рік з'явився перший комерційний мікропроцесор Intel 4004. Саме це призвело в кінцевому підсумку до технологічної революції, яка триває і до сьогодні та дозволило оцифрувати книгу[5].

З початком нової цифрової епохи в книговидавничій справі відбулись кардинальні зміни. Так, підготовку книги до друку тепер може виконати один художник, видавництва почали реорганізовуватись.

Кожен дизайнер, що має справу з процесом підготовки книги до друку повинен приділити увагу випробуванім століттями методам створення книжкового дизайну. Ці знання, беззаперечно, будуть актуальними та корисними у сучасних реаліях створення книжкової продукції.

Джерельна база

1. Кнабе Г. А. Энциклопедия дизайнера печатной продукции. Профессиональная работа. – М.: Издательский дом «Вильямс», 2006. – 736 с.
2. Борисенко О. Дизайн книги – бізнес чи мистецтво / О. Борисенко // Поліграфія і видавнича справа. – 2006. – № 2. – С. 80–83.
3. Видавнича справа та редагування: Навчальний посібник. – К.: Наша культура і наука – Концерн «Видавничий Дім «Ін Юре», 2004. – 224с.
4. Сайт GRAPHEINE GRAPHIC DESIGN [Електронний ресурс] - Режим доступу: <https://www.grapheine.com/en/history-of-graphic-design/history-of-book-covers-2>
5. Сайт The Evolution of the book [Електронний ресурс] - Режим доступу: <https://sfbook.com/the-evolution-of-the-book.htm>

ЗАРИЦЬКА Ліна Вікторівна,

Студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука

Науковий керівник: Босий О.Г., кандидат історичних наук, доцент,
завідувач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

НОВІТНІ НАПРЯМИ У СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Потреби людини в ХХІ ст. стають все більш індивідуальними. Це диктується прискоренням процесу споживання і високою конкурентоспроможністю на світовому ринку. Все більшої різноманітності предметно-просторових форм і графічних образів вимагає соціум від дизайнера. У зв'язку з цим пошук способів створення нових рішень в дизайні стає як ніколи актуальним. Прагнення створювати оригінальні, виразні, концептуально-насичені візуальні рішення призводить до використання художніх методів. Осмислення застосування цього інструменту значно розширює можливості в проектуванні. Дизайнер може як запозичувати готові образи мистецтва, так і самостійно розробляти нові проектні рішення, наприклад, в рамках художніх концепцій.

В Україні протягом останніх 5–6 років набуває популярності колаж. Українські графічні дизайнери застосовують колаж у рекламних кампаніях комерційних та культурних брендів, в оформленні книг та просто в мистецьких творах.

Графічний дизайн-колаж українських авторів як вид та прийом є невід'ємною складовою та впливовим елементом у формуванні графічного дизайну в концепції національної моделі дизайну України. Колаж поширюється як ініціатива та зацікавленість дизайнерів-практиків.

Емоційність – ще одна складова концепції українського графічного дизайну. Кандидат мистецтвознавства і дизайнер-практик Н. Сбітнева звертає увагу на популярність у проектах останніх років рукотворних складових або їхнього імітування. Застосування рукотворних ефектів, заливок, фактур, мальованих графічних елементів, відбитків є характерною ознакою високого рівня фаховості українських дизайнерів. Колаж, який в основі свого походження має аплікацію, тобто ручне поєднання різних елементів, навіть у своїй сучасній діджитл-формі апелює до практики рукотворності. Ми вважаємо, що сучасний електронний дизайн-колаж відповідає концепції імітації рукотворності, адже він апелює до пам'яті людей про те, що створювалося ручним засобом. Крім того, високоякісний колаж – це вид графічного дизайну, що в будь-якому випадку провокує емоції у глядача. Завдяки поєднанню різних елементів, застосуванню принципу «оксюморон» у візуалізації спектр емоцій

може варіюватися від сміху й подиву до збентеження й навіть до відрази, але присутність емоцій при сприйнятті гарантована. Ну і нарешті, більшість рекламних, ілюстративних або плакатних колажів українських авторів містять елементи української ідентифікації, фрагменти витворів народної культури, які досить органічно вплетені в загальну композицію. Усі ці вищезазначені аспекти підтверджують, що графічний дизайн-колаж є носієм і водночас чинником формування концепції сучасного українського графічного дизайну.

Джерельна база

1. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобальний аспекти) : дис.докт. мистецтвознавства / В. Даниленко ; Львів. націон. акад. мистецтв. – Львів, 2006.
2. Колісниченко Г. Колаж в образотворчому мистецтві: термінологія, класифікація та проблема вивчення / Г. Колісниченко // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2011. – № 6. – С. 153–155.
3. Винникова Ю. Рауль Хаусман [Електронний ресурс] / Ю. Винникова – Режим доступу: <https://artifex.ru>. – Загл. з екрану. – Дата звернення 10. 10. 2018.
4. Гладун О. Глобалізаційний і національний вектор розвитку графічного дизайну в Україні [Електронний ресурс] / О. Гладун – Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16835/10-Gladun.pdf?sequence=1>. Назва з екрану. – Дата звернення 10.10.2018.
5. Гутник Л. Колекція українського радянського кіноплаката 1920–1930-х рр. [Електронний ресурс] / Л. Гутник – Режим доступу: <http://www.nbuv.gov.ua/node/371> – Загл. з екрану. – Дата звернення 12.10.2018.
6. Колаж як вид декоративно-прикладної творчості / [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://jak.magey.com.ua/articles/kolazh-jak-vid-dekora tivno-prikladnoi-tvorchosti.html> – Загл. з екрану. – Дата звернення 12.10.2018.

ЗУБАВІНА Ірина Борисівна

доктор мистецтвознавства, професор,
старший науковий співробітник, головний науковий
співробітник відділу теорії та історії культури ІПСМ
НАМ України, дійсний член НАМ України

ТРАНСГРЕСІЯ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ: МЕДІА-АРТ

Трансгресія – термін некласичного філософування, що буквально означає «вихід за межі» (соціально припустимого, культурної традиції тощо). Зазвичай розробку цього концепту пов'язують з іменами Ж.Батая, М.Фуко, Ж.Делеза, Ж.Деррида та інших теоретиків постмодернізму.

Сказати б, завданням митця завжди було «привнести щось неповторне», відтак, уся історія мистецтв у певному розумінні постає низкою порушень усталених норм і конвенцій, послідовністю радикальних проривів з виходом творців за кола обмежень.

Найбільш кардинальні/плідні сплески «антитрадиціоналізму» в мистецтві відбувались переважно як реакція на кризові стани культури. Витоки трансгресивних явищ спостерігаємо на тлі зламного характеру соціокультурної ситуації початку ХХ століття в авангардному мистецтві, зокрема в кінематографічному авангарді 1910-1920-х.

Розширення контенту трансгресивного мистецтва, з відповідною трансформацією цінностей та смисловою інверсією образів, яскраво позначилось у неоавангарді другої половини ХХ століття, коли у вирі всесвітнього молодіжного руху та демократизації 1960-х ламались системи припустимого/дозволеного в продуктах контркультури та культури елітарної (у субкультурі артхауса тощо), де у формах фото, відео, інсталяцій, хепенінга оформлюються гранично медіалізовані, вже пост-кінематографічні стратегії. Технології (насамперед йдеться про медіа технології, де медіа – сукупність засобів аудіо-, теле- і візуальної комунікації) не тільки вторгаються у мистецтво, а й самі стають мистецтвом. Екран з технологічного посередника перетворюється на артоб'єкт.

Наприкінці ХХ століття розвиток отримали: інсталяція, перформанс, експерименти з медіазасобами в річищі авангардних арт-практик, відеокомікси з комп'ютерною обробкою тощо.

Екранні мистецтва першими з усіх мистецтв почали ідентифікуватися з інноваційними технологіями. Варто пригадати ранні експерименти у «стилістичному річищі» відеоарту, вторгнення відеохудожників в зону мас-медій у неофіційному радянському мистецтві періоду перебудови, спроби модернізації традиційних культурних символів у намаганнях здолати/розхитати ідеологічний конструкт «реалізму» (читай: соцреалізму). В Україні «підрівні стратегії» сучасного мистецтва активізувалися в період кінця 1980-х – початку 1990-х років, за часів тотальної легалізації: ідей різного порядку/штибу, сексуальності, тілесності тощо. Саме тоді виникає «нова хвиля», пов'язана з розширенням трансгресивного ресурсу, актуалізацією медіа-арту, насамперед такого його напрямку, як відео-арт, із зосередженням на відео-експериментах з формою: морфінг, 3D-анімація, відео-інсталяція тощо.

«Тиха цифрова революція» початку 1990-х стала для митців слухним приводом опанувати нові медії – дигітальні (від англ. digital – цифра). Саме цифрові технології виявились альтернативою традиційним медіа-носіям.

Якщо поняття відео-арт зазвичай використовують стосовно мистецтва, артефакти якого створено за допомогою аналогових, відеомедій, телебачення тощо, то new media art передбачає залучення/використання різноманітних цифрових медій, а від середини 1990-х, з поширенням світової мережі, виміром презентації нових форм мистецтва стає інтернет-павутиння.

Спираючись на інноваційні технології, new media-art пропонують митцю новий інструментарій – замість пензлів та фарб – їх комп'ютерні імітації та мови програмування, замість «картинки» та звукового ряду – бази даних. Цифрове кодування знімає не тільки проблему відмінності підходів до творів на різних медіаносіях, а й полегшує досягнення художньої мети такими підсиленими засобами впливу на глядача, як екстраординарний монтаж, шоківий візуальний ряд тощо.

Для ствердження трансгресивного статусу медійного мистецтва суттєвішими за прорив у сфері технологій є зміни його глибинної сутності: руйнація усталених канонів, кордонів і табу (естетичних, морально-етичних, ідеологічних тощо), що знаходить прояв у різноманітних «ексцесах». До таких слід віднести: всілякі «дефекти» і зсуви (від наративних спотворень усталеної «норми» до радикальних деформацій ціннісно-сміслової матриці), очуднення візуального образу, введення запланованих помилок до програми в якості формоутворювального принципу тощо. В такий спосіб митцем реалізується переозначування як вираз критичного ставлення до домінантної нарації, переосмислюється форма оповіді, здійснюється творення нової образності.

Серед іншого, трансгресивні стратегії медіа-арт, використовуючи піксельні технології, сприяли концептуалізації «нової тілесності», технологічному оформленню таких тілесних практик, як ТБО – «тіло без органів» або «трансгресивне тіло» (Ж.Батай). Такий відрив від дійсності демонструє перевагу суб'єктивного над об'єктивним. «Безтілесність», відсутність матеріальної оболонки у наочної предметності стає свідченням домінування позірності над дійсністю, віртуально-образного – над фізично-реальним, у якомусь розумінні: ментально-духовного – над матеріальним: дух конститує тіло. У даному випадку – тіло віртуальне.

Нині до кола медіа-арту потрапляють такі напрями, як цифрове або комп'ютерне мистецтво, гейм-арт, інтерактивні інсталяції, нет-арт, пост-інтернет-мистецтво тощо. Класифікація медіа-арту ускладнюється застосуванням в багатьох творах одночасно кількох медійних засобів.

ІВАШКО Олександр Дмитрович
магістр архітектури, КНУБА

ЗІТКНЕННЯ ТРАДИЦІЙ ТА АВАНГАРДУ В СУЧАСНИХ АРТ-КЛАСТЕРАХ

Сучасні умови спричинили переоцінку естетичних ідеалів і спонукали до пошуку нових форм самовираження митців. Одним з нових типів мистецького утворення є арт-кластер – де в одне ціле поєднується кілька окремих складових мистецького спрямування або з допоміжними функціями, кожна з яких сама по собі є самодостатною, але вкупі їх сумарний ефект взаємодії зростає в рази. Сучасні молоді митці прагнуть вільного саморозвитку без усталених рамок, тому можливість самим створювати творче приміщення за власним смаком, а для відвідувачів – саморозвиватись за власним смаком спонукала до появи нових форм мистецьких закладів, оскільки традиційні заклади мистецтва – театри, музеї, галереї не могли виконувати цю функцію. Найчастіше під арт-кластери переплановують нерентабельні промислові підприємства, проте існують приклади перетворення на арт-кластери історичних фортифікацій чи взагалі напівзруйнованих будівель. Показовим прикладом зіткнення традиції і авангарду є арт-кластер «Шимпла» в історичному кварталі Пешту в Будапешті. В оточенні історичної забудови на основі зруйнованого малоповерхового будинку створили незвичний за своїм образом об'єкт, який приваблює своєю епатажністю, естетикою того, що в принципі не є естетичним. В інтер'єрі поєднуються старовинні фотографії, старі ляльки, традиційні предмети побуту з напівзламаними меблями, люстрами з металевих тазів і відер, замість зручних стільців відвідувачі сидять в старій ванній чи на незручних ослінчиках. Визитівкою цього закладу якраз і стало зіткнення двох світів – старого світу, втіленого в обшарпаних меблях, старому розмальованому автомобілі, потертих ляльках і тьмяних картинах, і нового, втіленого в незвичному пристосуванні звиклих речей до безглузвих цілей – старі спинки стільців звисають над сходами, на безлічі розбитих дзеркал, так само які і на стінах, відвідувачі пишуть свої імена, клеять стікери, освідчуються в коханні.

КАРА-ВАСИЛЬЄВА Тетяна Валеріївна

доктор мистецтвознавства,
професор, заслужений діяч мистецтв України,
дійсний член(академік) НАМУ,
зав. відділом образотворчого і декоративного мистецтва
ІМФЕ НАН України

КАЗИМІР МАЛЕВИЧ І ВИШИВКА АВАНГАРДУ

На початку ХХ століття у вишивальних майстернях в Україні, в селах Вербівка та Скопці Полтавської губернії, в маєтках прогресивно налаштованих поміщиць з давніх українських родин – А. Семіградової та Н. Давидової, відбувався цікавий експеримент співпраці художників-авангардистів та народних майстрів. Тут працювали всесвітньо відомі митці авангарду: К. Малевич, Л. Попова, О. Розанова, О. Екстер, а також народні майстри – Г. Собачко, Є. Пшеченко, В. Довгошия та ін. Роботи тріумфально пройшли виставками, в Україні та за кордоном: у Києві(1918, 1919), Москві (1915, 1917, 1927, 1936), у Берліні, Дрездені, Мюнхені (1922, 1924, 1925), Парижі (1937), у Нью-Йорку (1939), про що свідчать відгуки в пресі того часу та архівні матеріали. Натомість, самі вишиті твори під час революції були втрачені і на довгий час викреслені з історії мистецтва. Збереглися ескізи на папері як народних майстрів так і художників, які створювались спеціально для подальшого виконання у матеріалі народними вишивальницями майстерень Вербівки та Скопців. Саме тому виникла ідея їх відтворення у вишивці за ескізами того часу.

Внаслідок багаторічного проекту (Т. Кара-Васильєва, Г. Коваленко, В. Костюкова), здійснювалася велика наукова і пошукова робота в архівах, фондах музеїв, приватних колекціях, в Нью-Йорку, Москві, Києві, відбувалося дослідження стилістики мистецтва авангарду, художньо-технічних особливостей техніки шитва гладдю, якою виконувалися ці роботи.

Сьогодні проект складається з 30 вишитих панно, які ідентично відтворюють ескізи митців. Він дає можливість в усій повноті побачити і реально відчувати той грандіозний експеримент співпраці художників-авангардистів О. Екстер, Е. Прибильської, Л. Попової, Н. Удальцової, О. Розанової, К. Малевича, Н. Генке-Меллер та ін. і народних майстрів Г. Собачко, Є. Пшеченко, В. Довгошиї, які уславили українську вишивку в усьому світі.

Знайдено і відтворено у вишивці п'ять робіт Казиміра Малевича. Сьогодні світові явлено вишивку авангарду.

КОВАЛЬЧУК Остап Вікторович
кандидат мистецтвознавства, доцент,
проректор з наукової роботи НАОМА

ПИТАННЯ СПІВІСНУВАННЯ ТРАДИЦІЙНОГО ТА АВАНГАРДНОГО НАПРЯМІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ НАОМА ХХ – ХХІ СТ.

Питання взаємодії традиційного і авангардного напрямку в образотворчому мистецтві для української художньої освіти ХХ – ХХІ ст. було одним із ключових. Адже саме становлення вітчизняної мистецької школи як інституції відбувалося в роки революційних соціальних катаклізмів. Історія Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури стала прямим відображенням таких процесів. Звісно, значну роль відігравали й особисті зв'язки тих чи інших митців, їхні уподобання, їхнє уміння спілкуватися зі студентами, та доносити свої ідеї. Також ті чи інші педагогічні теорії, підкріплені авангардними с мистецькими програмами, підтримувалися чи не підтримувалися і керівництвом академії. Проте, основний напрямок завжди був залежний від політичної доктрини держави, змінювалося й ставлення до авангардних теорій у художній освіті, та ставлення до художників-авангардистів, які викладали в навчальному закладі.

Теоретичні напрацювання таких видатних художників як К.Малевич, О.Богомазов, В.Пальмов, В.Татлін справили значний вплив на формування київської художньої школи. Проте не слід перебільшувати їхню роль у становлення вітчизняної мистецької освіти. Одже ключові позиції займали художники дещо поміркованіші з точки зору авангардистських теорій – М.Бойчук, Ф.Кричевський, В.Кричевський, Л.Крамаренко. Проте у синтезі часом взаємовиключних впливів і складалося обличчя київської школи.

Порівнюючи радянський період історії академії із періодом після здобуття Україною державності, констатуємо, що протистояння авангардних і традиційних напрямів образотворчого мистецтва має свої особливості і відмінності у вищезгаданих часових періодах. Так, коли в радянські часи, а особливо у 20-30-ті роки минулого століття, питання протистояння між різними групами митців набувало досить агресивних форм, у часи незалежної України, завдяки демократизації суспільства, протистояння має цивілізований характер. Мі ж цими періодами існував ще й значний за терміном проміжок повернення до академічних та часом догматичних методів соціалістичного реалізму. Але і він мав певні зрушення, скажімо період так званої «відлиги», що справив вплив і на художню освіту, як і не всі процеси в соціумі в цілому.

Проте, коли порівняти дієвість перебудовчих процесів у художній освіті у ці два досить віддалених періоди, то досить чітко видно, що на початку минулого століття ці процеси були набагато ефективнішими, ніж на початку нинішнього. В майбутньому варто приділити більше уваги теоретичному осмисленню педагогічної спадщини художників-викладачів НАОМА попередніх періодів, і зокрема авангардистів 20-их років XX ст.

На нашу думку це зумовлене скоріше загальними світовими тенденціями, і кризою постіндустріального (а з точки зору культури постмодерного) суспільства.

КОТЛЯР Євген Олександрович

кандидат мистецтвознавства, професор кафедри
ТІМ ХДАДМ

ОБРАЗИ СИНАГОГ В УКРАЇНСЬКОМУ АВАНГАРДІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.

Початок XX століття, геополітичні зміни, соціально-культурні зрушення та потрясіння Першої світової війни і революції загострили культурну кризу й дали потужний поштовх модернізму і авангарду. Для єврейської громади колишньої імперії зникла «смуга осілості» та була здобута довгоочікувана рівноправність, але одночасно почалася низка безперервних лих, погромів і руйнувань. Єврейські мистці, які були свідками краху традиційного єврейського світу, змогли мобілізувати художню мову численних стилів нової епохи, щоб відобразити надії і драматизм цього часу. Одним з найпоказовіших мотивів, який ілюстрував їх намір передати новою пластикою авангарду драматичні колізії і відчуття катастрофи, були зображення синагог, як головного локусу єврейського життя, що руйнувалося на очах.

Раніше в цих образах домінували етнографізм і жанровість, проте в ці роки трактування і деформації образів синагог почали відбивати почуття краху і жаху, досягаючи в окремих випадках найвищого, апокаліптичного градусу. Це демонструють твори провідних представників єврейського модерністичного об'єднання «Культур-Ліга», які вкладають в ці образи нові смисли. Мистці використовують різні візуальні ідіоми і стилі модернізму – кубофутуризм, експресіонізм, лубок тощо задля більш символічного і емоційного відображення теми. За кілька років в їх творах образи синагог перетворюються з маркера єврейської ойкумени у трагічний знак її знищення. Твори Абрама Маневича «Руйнування гетто» (1919), Еля Лисицького «Хад-гадья» (1917-1919),

велика серія Ісахара-Бер Рибак «Погром» (1918) та ін. стали репрезентацією різних аспектів і психоемоційних рефлексій єврейського колапсу. Серед них: руйнування і запустіння *штетлу* (єврейського містечка); жах очікування погрому і криваві сцени насильства, пропущені через традиційні наративи «мук народження Месії» і самопожертви в дусі середньовічної традиції *Кідуш а-Шем* (Освячення імені Всевишнього). Композиційно-пластичні рішення синагог як місця єднання громади з Богом стають уособленням єврейського світовідчуття, живої субстанції, яка розділяє з євреями їхню трагічну долю. У цьому бачиться відображення особистих трагедій деяких мистців та загальноєврейського контексту, де темі антиєврейського насильства надається позачасовий характер. Художники, зокрема Рибак, також широко використовують інші ідіоми: охоплену полум'ям синагогу, руйнування і осквернення молитовного простору синагоги з палаючим *Арон Кодешем* (шафа для зберігання рукописних сувоїв Тори у синагозі) і євреєм-мучеником, викинутими сувоями Тори та ін. Ці образи поєднуються з усталеними раніше символами *галуту* (вигнання, вимушене перебування єврейського народу поза його історичною батьківщиною): зображенням кози і єврея-вигнанця – Вічного Жида. Всі вони корелюють з єврейською історичною, релігійною та літературною традицією, а також затверджують нову іконографію, яку підхоплюють мистці наступних десятиліть, повертаючись до теми антиєврейського насильства, а пізніше – на новому, найстрашнішому його витку – й до теми Голокосту.

КУЗЬМІНИХ Марія Валеріївна,
аспірант кафедри теорії та історії мистецтв НАОМА,
керівник - Тимченко Т.Р., кандидат мистецтвознавства, доцент

ТРАДИЦІЙНО-НЕТРАДИЦІЙНЕ – МИСТЕЦТВО ЛАКУ УРУШІ НА МЕЖІ ХІХ ТА ХХ СТОЛІТЬ У ЄВРОПІ

"Мистецтво засноване на звичці, але не на швидкоплинних або штучних звичках, що породжують моду.» – Ейлін Грей (архітектор, дизайнер меблів).

На межі ХІХ та ХХ століть у Східній Азії процес модернізації підприємств призводить до знищення значної кількості приватних лакових майстерень, особливо постраждали ті, що займались створенням традиційних виробів(віяла, обладунки, зброя, меблі, декоративний посуд); оскільки більшість з них переходили від батька до сина та за відсутністю замовлень були

змушені зачинятись. Ті майстерні що мали замовлення орієнтувались здебільшого на експорт, і за можливості митці намагались іммігрувати на Захід.

Завдяки Великій Інтернаціональній виставці 1862 року у Лондоні, європейська громадськість вже мала уявлення про традиційні східні техніки, але процес адаптування експериментального мистецтва був поетапним та тривалим.

Сейдзо Сугавара (Seizo Sugawara) – японський лаковий ремісник, який у 1900 року приїхав до Парижу з Універсальною виставкою (Exposition Universelle) і залишився там згодом, навчив велику кількість митців з різних країн Європи технікам лаку уруші. Завдяки праці «митця з Джаходжі» (Сугавара), Жан Дюнан (Jean Dunand) та Ейлін Грей (Eileen Gray) утворили новий тип еклектичного мистецтва, яке поєднує 5000-тню історію, естетику ери глобалізації культури та побутову зручність, охоплюючи у своїх творах японську традицію та нові тенденції європейського мистецтва. Е. Грей створила тенденцію до лаконізму кольору, мінімізації образних засобів і естетизації побуту. У Парижі, частково через роботу Грей та Дюнанда, лак став примхою, навіть захопленням серед колекціонерів. Це було елегантно, екзотично, чуттєво і дорого. Лакова техніка сприяє гладким поверхням і пом'якшенню лінії країв, тому вона добре поєднується з сучасними формами.

Вони продовжили розвиток англо-японського стилю, який розпочав Вільям Годвін (архітектор, дизайнер і критик, засновник англо-японського стилю, першим предметом англо-японського стилю вважається зроблений ним буфет 1867 року) та допомогли естетиці лаку надалі вплинути у глобальному сенсі на розвиток усіх видів мистецтва. Завдяки їх альтернативному вишуканому стилю відбулося поєднання традиції та віянь нового часу.

КУКІЛЬ Наталія Олександрівна
аспірантка факультету теорії і історії мистецтв
НАОМА. Науковий керівник О. В. Ковальчук
кандидат мистецтвознавства, доцент

АБСТРАКТНА ТВОРЧІСТЬ ГРИГОРІЯ СИНІЦІ ЯК ПРИКЛАД ФОРМОТВОРЧИХ ПОШУКІВ СУЧАСНОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ

Григорій Іванович Синиця (1908 –1996), видатний художник-монументаліст, заслужений художник України, лауреат Державної премії ім. Т. Г. Шевченка, здобув художню освіту в 1930-х роках у Київському художньому інституті на факультеті монументального живопису, що був заснований М.

Бойчуком. Митець на все життя залишився «бойчукістом», вірним ідеї створення сучасного монументального живопису. У своїй творчості був не тільки послідовником, а й творчим розробником принципів школи. Мета Вчителя – навчити своїх учнів свідомо і грамотно оперувати художньою формою, бачити в ній об'єктивний зміст та розуміти, що мистецтво – у фактурі образу, а не в темах, стала основоположною у його пошуках засадничих принципів формування сучасного національного монументального живопису. На основі аналізу Г. Синицею досягнень світового професійного та народного мистецтва наприкінці 1950-х років була остаточно сформульована його теорія колористичного живопису, важливою складовою якої стало українське народне мистецтво. Для художників-шістдесятників питання створення національного живопису набуло свого практичного вирішення у створенні ансамблю мозаїк експериментальної школи №5 в Донецьку (1965 –1966-і роки), що поклали початок новому національному колористичному напрямку в монументальному живописі. Теорія колористичного живопису, в якій колорит є головним чинником створення художнього образу, набула подальшого розвитку в творчості Г. Синиці у створенні серії абстрактних творів 1970 –1990-х років. Принципи побудови колориту на основі протилежності теплих і холодних, світлих і темних кольорів та їхньому діалектичному взаємозв'язку, були збагачені у творах контрастами та взаємопроникненням геометричних форм. Г. Синиця вважав, що сучасний живопис є неможливим без абстрактного мислення, що важливі на сьогодні філософські питання буття людини, його усвідомлення цього світу втілюються саме засобами абстрактного мистецтва. Витоки його він бачив в українському орнаменті, що став народною абстракцією – у колориті та формах набувши образного змісту. Сучасна місія художника, на думку Г. Синиці, – не втілювати особистий, індивідуальний світ, а бути очима свого народу, розкривати теми, що хвилюють багатьох людей. Свої абстракції він називав «образними», тобто такими, що втілюють зрозумілий, доступний для уявлення художній образ. Вони програмні – назва визначає зміст твору. Асоціативність форм, малюнку, колориту є відображенням зв'язків реального, чуттєвого світу. Емоційність, рух, розвиток притаманні кращим творам митця у найвищому ступені. У своїй діяльності Г. Синиця був завжди у пошуках найбільш довершеної форми висловлювання – це демонструють його твори: від деякої аплікативності, важкуватості форм «Боротьби» із пласким фоном і прямолінійністю центрального контрасту (1977) – до кольорової вишуканості малюнку, емоційної напруги контрастних форм на тлі бездонного простору – в композиції «Безупинний рух» (1989). Абстрактна творчість Г. Синиці, що в деяких проявах («закон контрастів» К. Малевича та його прагнення впливу на глядача засобами живописних елементів, а не

фабулою) має спільні риси з метром – це цілком самостійний шлях у мистецтві, спрямований на вироблення сучасної мови українського живопису.

ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна

доктор мистецтвознавства, професор,
зав. кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА,
член-кореспондент НАМ України

ПРОЯВИ КОНСТРУКТИВІЗМУ У КНИЖКОВІЙ ГРАФІЦІ ВАСИЛЯ ЄРМИЛОВА

Конструктивізм з точки зору його творців і прихильників найбільш відповідав ідеям демократизації мистецтва, колективізму самого творчого ("виробничого") процесу, ідеалові соціального замовлення на певний мистецький продукт, що входить до плинного життя людини. До конструктивізму належить більша частина творчого доробку Василя Єрмилова.

Прояви конструктивізму у книжковій графіці майстра доволі різноманітні. Так в деяких його книжкових обкладинках помітним є вплив мистецтва плакату, шрифтової афіши, як, наприклад, в оформленні книги А.Любченка «Вона» (Київ, 1929), де головним елементом побудованої з чорних вертикалей та горизонталей композиції є великого розміру назва, набрана червоним рубленим шрифтом. Прикметно, що Єрмилов, як і інші українські конструктивісти, не використовував на обкладинках набірні шрифти, а вигадував-створював свої, «єрмилівські».

Звернення до зразків творів масового мистецтва у пореволюційну добу було природнім й прикметним. Від агітаційного мистецтва В. Єрмилов запозичує для обкладинок яскраву фарбу, занадто активні кольорові сполучення. Наприклад, у типовій обкладинці до серії «Бібліотека техніка й побут» (1920-ті рр.) палають яскраво червоні, помаранчеві, фіолетові площини, увібрані в логічно-стрункі геометричні фігури.

Серед обкладинок В.Єрмилова 1920-х років знайдемо і зразки чистої типографіки, де автор створив вишукані роботи тільки за допомогою рубленого шрифту, плашок, типографських лінійок. Так вирішені відомі його найлаконічніші конструктивістські праці - обкладинка до "Бюлетеню авангарду" (Харків, 1927 р.), журналу "Авангард. Мистецькі матеріали авангарду" (Харків, 1929 р.), журналу "Радянський театр" (Харків, 1923 р.), до монографії В. Поліщука "Василь Єрмилов" (Харків, 1931 р.).

Аналізуючи можливості поліграфії, експериментуючи з різними її пластичними засобами, В. Єрмилов звичайно виконував не лише обкладинки, а вирішував або конструював книгу з набірних елементів.

Утвердивши у книжковій графіці конструктивізм, художник на певному етапі відчув, що твір мистецтва уподібнюється до продукту виробництва, деперсоналізується. Це спонукало його шукати інші шляхи, і на межі 1920-1930-х років він все частіше звертається до фотографії, до так би мовити живого факту, до фотомонтажу. Фотографія повертає фігуративність, вона виступає як документ, приваблює своєю нерукотворністю.

Але у обкладинках майстра фотографія не стає самодостатньою, Єрмилов поєднує її з конструктивістичним рішенням композиції. Так оформлені, зокрема, книги "Токарство по дереву" (Харків, 1929 р.), Гро Вакара "Поїзди підуть на Париж" (Харків, 1932 р.), М. Шеремета "Ні п'яді" (Харків, 1932 р.), М. Панківа "Суддя Рейтан" (Харків, 1931 р.).

І в цих нових підходах майстер не пориває з загальноєвропейським поступом конструктивізму. Але важливо й те, що водночас він залишається вірним гаслу «мистецтво належить народу», яке скеровує на сприйняття художніх творів або мистецького продукту широкою масовою аудиторією.

ЛЕЖНЄВ Олександр

старший викладач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНОГО ХУДОЖНИКА-ГРАФІКА ЛЬВІВСЬКОЇ ШКОЛИ ВОЛОДИМИРА ПІНІГІНА

Одним з цікавих і не розкритих досі в мистецьких колах є творчість одного з легендарних постатей львівської мистецької богеми 60-80-х, чия творчість сформувала світовий бренд львівської графіки другої половини ХХ століття є Володимир Кирилович Пінігін (нар. 21 вересня 1941, Ленінград, РРФСР — пом. 11 жовтня 2015, Львів).

Володимир Пінігін працював у книжковій і станковій графіці, плакаті, дизайні, сценографії, живописі. В 1985–1999 роках перейшов на малі форми графіки в техніках офорта, травлення, сухої голки, інталії, монотипії.

Ілюстрував художні книжки, переважно авторів-фантастів — Жюль Верна, Герберта Уелса, Рея Бредбері («Вино з кульбаб» і «Марсіанські хроніки»), Артура Кларка, Кліффорда Саймака, П'єра Буля, Станіслава Лема, Олександра Беляєва, Карела Чапека та Василя Бережного. До інших

авторів належать Олександр Пушкін, Валентин Катаєв, Вільям Сароян, Ернест Гемінгвей, Ярослав Гашек, Борис Нечерда, та інші.

З 1963 року художник взяв участь у близько 120 групових регіональних, республіканських, міжнародних виставках. Провів 12 персональних виставок в Україні, в Росії, Бельгії, Голландії, Німеччині, США, Польщі. Нагороджувався преміями й дипломами міжнародних виставок.

Львівський художник-графік Володимир Пінігін є одним зі «стовпів» львівської школи, і своєрідним «графічним патріархом» для кількох поколінь львівських графіків, серед них: В. Дем'янишин, В. Чаришніков, С. Іванов, О. Аксінін, О. Дергачов, О. Денисенко, С. Храпов, О. Лежнев В. Рубанський та ін.

Але на жаль його творчий спадок і творчість на сьогодні не розкриті для мистецьких кіл. Інтелектуальна та мистецька власність Володимира Пінігіна вимірюється не екземплярами, а стосами творів: офорти, літографії, травлення, суха голка, інталії, монотипії, техніка "туш-перо" і "туш – гелева ручка" та ін.. А ще художник полюбляв «бавитися» у мистецтвом асамбляжу, складаючи вишукані композиції з друзів Часу і Світу.

У сучасному мистецтвознавстві львівська графіка другої половини ХХ ст. – не просто термін для ідентифікації регіональної мистецької школи, а поважний бренд. Але у львівських галереях виставка графіки – нині рідкісне явище. На жаль, цей вид образотворчого мистецтва, попри титанічні зусилля тих, хто нею продовжує віддано займатись, нині опинився на маргінесі мистецтва, десь на третіх ролях після живопису та декоративно-ужиткових жанрів, що мають постійний попит на сучасному арт-ринку.

Саме у Львові Володимир Пінігін зустрів геніального графіка Леопольда Левицького... Леопольд Левицький, вихованець знаменитої «краківської групи», переконаний соціаліст ейфоричної доби 1930-х, у Радянському Союзі хоча й виконував замовні радянські агітки, але за ширмою у своїй майстерні створював приголомшливо формальні твори. Неофіційне радянське мистецтво 1970-х сконцентрувалося на осмисленні загальнолюдських проблем, пошуках місця людини в світі, намагалося досягти роль мистецтва і митця. Це час бурхливого розвитку книжкової графіки.

Як всі художники в радянський період, Володимир Пінігін втікає від радянського формалізму, він йде в фантастику, в ілюстрування, в графіку, де більш вільно може висловитися. Володимир Пінігін активно співпрацює з союзними видавництвами, поза тим багато виставляється, кілька років працює головним художником журналу «Жовтень», згодом навіть якийсь час – художником лялькового театру. Проте жорсткому у своїх мистецьких смаках і гострому на язик художнику важко знаходити спільну мову з обмеженими

малокультурними керівниками-бюрократами. *«Сьогодні дуже багато «швидкостиглих» формалістів, – в'їдливо констатував у наших з ним розмовах художник, – вони не знають, що таке роками жити на картопельці в мундирі, але робити, що ти хочеш. Формалізм потрібно вистраждати десятиліттями».*

Після III курсу він опиняється на виробничій практиці у Києві, на комбінаті кольорового друку, де досхочу випробовує нові графічні ідеї. Талановитого юнака приймають у знаменитий КТМ (Клуб Творчої Молоді), де він знайомиться з «шістдесятниками» – В. Зарецьким, І. Драчем, М. Вінграновським...

Львівська графіка, виколисана в традиції класичного європейського офорту XIX століття і загартована авангардними пошуками 1920-1930-х, по Другій світовій війні перетворилась на інтелектуальну оазу посеред радянського абсурду. Тут знаходили притулок вільнодумці, формалісти, дисиденти від мистецтва, представники андеграунду, неформали і космополіти – тобто, всі, хто не хотів «крокувати в ногу» з соцреалізмом.

Зоряний час львівської графіки – 1970-1990-ті. Тоді це був окремий від радянського офіціозу герметичний світ, у межах якого діяла система світових мистецьких вартостей.

Авторський стиль Володимира Пінігіна – складнопідрядний, міцно збудований на рівні малюнка і добре прорахований на рівні інтелекту фантастичний фантазмагоричний постмодерний колаж – з кожним роком набував щораз більшої багатшаровості. Володимир Пінігін використовував всі доступні йому в Радянському Союзі можливості акумулювати якомога більше актуальної мистецької інформації. В першу чергу це журнали: польські, німецькі, чеські, болгарські, французькі... Можливість блукання в інтелектуальних лабіринтах універсального світового тексту, база даних якого містить весь арсенал світової культури, історії, філософії, програмувала систему естетичних координат Пінігіна.

Графіка Володимира Пінігіна вимагає від глядача відповідної ерудиції, інтелігентності, смаку, духовних зусиль. На технічному рівні – це «японська» вишліфованість, філігранність лінії, віртуозна пропрацьованість деталей – це прекрасна можливість для навчання новим поколінням художників графіків, та дизайнерів.

ЛЯПКАЛО Катерина Ігорівна

Студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука

Науковий керівник: Босий О.Г., кандидат історичних наук, доцент,
завідувач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНИХ ТА СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Цифровий малюнок – новий вид мистецтва, в якому техніки рисунку і живопису (такі як акварель, олія та ін.) створюються за допомогою комп'ютера, програмного забезпечення, графічного планшету та стилуса, тобто штучно.

Програми для цифрового малюнку намагаються імітувати інструменти, які використовують в житті художники, через різноманітність пензлів і ефектів. Тож немає жодних проблем у тому, щоб стилізовані пензлі відтворили у цифровому форматі техніки традиційного рисунку та живопису – вугілля, олію, пастель, акрил, перо та аерографію. Окрім цього, користувачі можуть створювати свої власні пензлі.

Відрізняється цифровий малюнок від інших форм цифрового мистецтва тим, що в ньому зображення створюється без рендерингу комп'ютерної моделі. Навіть у такому відносно новому стилі мистецтва вже є багато професіоналів, які мають потребу відрізнитись один від одного. Талановиті художники знайшли нестандартне рішення проблеми. Вони комбінують матеріальний малюнок з цифровим, використовують різні стилі письма, шукають різні техніки обробки малюнків. Цифровий малюнок ще розвивається.

Нині знання графічних редакторів і змога в них працювати є ознакою і вимогою до професіоналів багатьох сферах – це фахівці з реклами, фотографи, дизайнери та ін.

В кінці ХХ – на початку ХХІ століть цифровий малюнок бурхливо розвивався і зайняв міцні позиції в оформленні книг і плакатів. Популярний він і в індустрії комп'ютерних ігор та сучасному кіновиробництві. Окрім того, його використовують в таких сферах, як наукова графіка (візуалізація об'єктів наукових досліджень), ділова графіка, конструкторська графіка, звітна документація, мультимедія, Web-дизайн тощо.

Оскільки майже весь дизайн робиться на комп'ютері, це вже споріднює його з цифровим малюнком, котрий використовується для створення плакатів, банерів, дизайну пакувань, логотипів, розробки патернів для різноманітної продукції, оформлення малюнками сайту тощо. Майже в кожній галузі графічного дизайну можна зустріти цифровий малюнок, оскільки він полегшує, покращує і прискорює розробку дизайну.

Джерельна база

1. А. С. Василюк, Н. І. Мельникова. Комп'ютерна графіка : навч. посіб. для студентів напряму підгот. 6.040303 "Систем. аналіз". – Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2016. – 308 с. : іл. – Бібліогр.: с. 305-306.
2. Веселовська Г. В. Комп'ютерна графіка: Навчальний посібник для вузів. — Херсон: ОЛДІ-плюс, 2004. — 582 с.
3. Дабижа Г. Н. Компьютерная графика и верстка: CorelDRAW, Photoshop, PageMaker. — СПб.; М.; Х.; Минск: Питер, 2007. — 270 с.
4. Компьютерная графика. / С. В. Глушаков, А. В. Капитанчук, Е. В. Вещев, Г. А. Кнабе . — 3-е издание, дополненное и перераб.. — Х.: Фолио, 2006. — 511 с.
5. Петров М. Н. Компьютерная графика: Учебник для вузов. — СПб.; М.; Х.; Минск: Питер, 2003. — 736 с.

МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович

кандидат архітектури, учений секретар
відділення синтезу пластичних мистецтв
НАМ України.

ПАРАДОКС «АКАДЕМІЧНОСТІ» АВАНГАРДУ В АРХІТЕКТУРІ.

За висловом знаного французького соціолога та дослідника мистецтва П'єра Бурдьє, «ніхто так не пов'язаний із специфічним минулим поля, як художники авангарду». Авангардне мистецтво в цілому та архітектура зокрема у основоположних програмах, теоретичних дослідженнях та концепціях декларували відкидання тезаурусу попередників, «історичних» варіацій. Стиль стверджував себе на протиставленні попередньому досвіду, «академічній» та «класичній» традиції.

Однак, при більш ретельному аналізі, виникає питання дефініції «академічності» і «класичності» в архітектурі, як такої. Якщо прийняти під визначенням класики «укорінення у системі цінностей» і повторення попередньо набутого досвіду, що сакралізується у традицію, то антагоністом до даної системи виступає модерн (ар-нуво), а не авангард, позаяк саме модерн був маркований як «нове», «молоде», «сучасне» мистецтво, покликане дати відповіді на новітні виклики, продиктовані радикальними соціо-політичними, культурними та технічними змінами, що не мали аналогів у попередні епохи. Саме модерн концентрується на розробці нового кодексу прийомів і підходів на

протизагу історичній стилізації та романтизму, що активно розвивалися на межі XIX і XX ст.

При більш пролонгованому у часових межах аналізі впливає циклічність даного процесу: класицизм протиставлявся бароко як стилю що відійшов від лаконічної утилітарності та вітрувієвської формули «користь, міцність, краса», ревіталізованої Ренесансом. Саме Відродження різко відмежовувалося від попередньої «варварської» готики (назва якої, що виникла у той час, містила негативну конотацію «готський» = «варварський»). Перед тим, християнське мистецтво пізньої Західної Римської імперії та Візантії принципово заперечувало «язичницьке» мистецтво і так далі.

Відповідно, антагонізм Авангарду до попередніх мистецьких стилів є радше відповідною традицією, ніж винятком.

В той же час, архітектура авангарду, відкидаючи стилізацію та, деконструктивний, не функціональний декор, напряду звертається до вітрувієвської формули «класичної» античної архітектури (і, разом з нею, архітектури Ренесансу), тим самим стаючи «академічним» мистецтвом за змістом і суттю.

Отже, архітектура авангарду є черговою планомірною та циклічною ітерацією поля мистецтва, що нерозривно пов'язана з попереднім історичним досвідом і, протиставляючись хронологічно найближчим мистецьким течіям, за структурою своєю базується на «класичних» засадах побудови тезаурусу. Що, відповідно, робить архітектуру авангарду, що ідентифікувала себе на антогонізмі, «академічною» в первинному значенні оціночного критерію.

МІТЧЕНКО Віталій Степанович

доцент кафедри графічних мистецтв НАОМА,
заслужений діяч мистецтв України

ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА НА СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ТИПОГРАФІКИ

Казимир Северинович Малевич (1879–1934) працював в Україні упродовж трьох років – з 1928 до 1930. Метою повернення художника до Києва, міста в якому він народився, був проект розбудови нової художньої школи на базі Київського художнього інституту.

Основною ідеєю цього проекту було створення теоретичних підвалин нового мистецтва, розробка власних правил творення нових смислів і врешті-решт створення ідеалу людини – творця нового мистецтва.

Новітнє художнє мислення формувалося в Європі з кінця XIX ст. – початку XX ст. Попередниками К. Малевича на цьому шляху були європейські майстри: П. Сезан, Ж. Брак, П. Пікассо, Ф. Леже та інші художники, яких зазвичай відносять до постімпресіоністів, котрі не намагалися копіювати природу, а шукали нові шляхи розвитку мистецтва, нову візуальну мову зображувального мистецтва.

Малевич своєю творчістю збагатив культуру абстрактного мислення, розробив власну «абетку» абстрактних форм, проаналізував відношення їх до тла.

Прикладом праці художника у цьому напрямку можна вважати виконані близько 1923 року абстрактні роботи. Так, у творі «Чорний квадрат» – маса малюнка тотожна тлу, що підкреслює площинність роботи. Для твору «Чорне коло» характерний умовний рух кола праворуч та вгору, який відбувається завдяки зміщенню центру композиції. І, нарешті, твір «Чорний хрест», де присутнє явище іррадіації, своєрідне просторове змагання білих квадратів з чорним хрестом. Отже, названі вище мінімалістичні композиції – це приклад експериментування митцем з умовно-просторовим розташуванням чорних і білих плям.

В роботі «Корова і скрипка» бачимо композицію, яка будується з використанням окремих літер та їхніх фрагментів, тобто, формотворчих елементів. Відомо, що літера є складною абстрактною конструкцією, якою зазвичай послуговувалися українські художники-авангардисти, серед яких: О. Екстер, Г. Цапок, В. Меллер, В. Єрмилов, А. Петрицький та інші.

Важливо зауважити, що в Україні К. Малевич знайшов чимало однодумців, одним з яких був Михайль Семенко – теоретик і поет, очільник авангардного напрямку, котрий висунув власну теорію українського футуризму – «панфутуризм». Рупором нового вітчизняного футуризму став часопис «Нова генерація», на сторінках якого К. Малевич надрукував низку статей, де послідовно викладав власну теорію нового мистецтва, аналізуючи та поєднуючи окремі його види: архітектуру, станкове малярство, скульптуру та інші.

На прикладі аналізу роботи «Голова селянина» (1928) бачимо, як митець, оперуючи елементарними фігурами – колом, квадратом, ромбом та їхніми фрагментами – трикутником, півколом, або трансформуючи їх в овал, циліндр – створює композицію, називаючи такий стиль примітивістським кубофутуризмом.

Зауважимо, що в подібних футуристичних композиціях велику роль відіграє колір. Як правило, використано локальні відкриті кольори. Розмальовану площину митець називав «живою реальною формою».

Народжений в Україні, він з дитинства сприймав символічні зображення на писанках, геометричні орнаменти українських килимів, наївне малярство як прояв високого мистецтва, і в своїй творчості намагався привнести їхні властивості у сучасне мистецтво.

Доцільно вважати, що революційна робота К. Малевича над формалізацією предметного оточення, звернення до первісних геометричних форм, увага до умовно-просторового співвідношення плями і тла сприяли подальшому розвитку мистецтва типографіки, започаткованого конструктивістами, де незадруковані пласкі поверхні мають таке ж значення, як і зображення та гармонійно доповнюють одне одного. Завдання, які ставив перед собою К. Малевич близькі до завдань, які виконують майстри експериментальної типографіки – це, передусім, вирішення композиції твору мінімальними засобами.

НАКОНЕЧНА Лада Володимирівна

аспірантка 3 курсу

факультету теорії та історії мистецтва НАОМА

Науковий керівник: Лагутенко Ольга Андріївна

доктор мистецтвознавства, професор НАОМА

МОДЕРНІСТСЬКА ОСВІТА ТА КИЇВСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ ІНСТИТУТ

Мистецькі школи початку ХХ ст. через наближення до виробництва (з поворотом від доіндустріального ремесла до промислового дизайну) відкрили нове розуміння постаті художника і задач мистецької освіти. Виробництво мистецьких творів набувало нового значення, коли кінцевим результатом праці художника ставав не унікальний об'єкт, а доцільний, економічний, тимчасовий, такий, що відіграє роль у формуванні нової чуттєвості людини, у досвіді безпосередніх стосунків із природою.

Однією з головних проблем модернізму є подолання розділення мистецтва і ремесла, вимога рівноправності й рівноцінності виробничого мистецтва з мистецтвом образотворчим. Одночасно з переорієнтацією вищої мистецької школи на підготовку художників, які би брали участь в організації виробництва, відбувався пошук підходів об'єктивізації навчальних методів. Центральними для модерністської освіти стали сам засіб мистецтва та проблема сприйняття. Методичні розробки викладачів були спрямовані на аналіз головних елементів мистецтва, на пошук законів формотворення. Навчання мистецтву перестало залежати від тренування майстерності. Експериментальні,

аналітичні пошуки лівих художників становили основу методик з вивчення першоелементів засобів та прийомів художньої виразності, композиційних принципів, співвідношення форми і матеріалу. Наприклад, професори Вищих державних художньо-технічних майстерень (ВХУТЕМАС) на науковій основі розробляли єдиний для всіх видів творчості (з вимогою їх зближення) “об’єктивний метод викладання”. Схожі аналітичні об’єктивні навчальні методи розроблялись і в Київському художньому інституті в 1924-30 роках на курсі “Формально-технічних дисциплін” (Фортех). Виробнича орієнтація Київського художнього інституту (КХІ) відображала відповідні дискусії про перехід чистої форми у функціональний аспект.

Процеси, що відбувались у стінах КХІ, відображали й дискусії в мистецькому середовищі України. Загалом в КХІ ставились завдання досягнути високого технічного рівня, а переймання технік та досягнень інших культур слугувало реалізації цієї мети, проте головною умовою було створення нових форм модерної української культури. КХІ мав відповідати на закиди про зневагу до “українського мистецтва” від прихильників народного мистецтва за те, що національні мотиви і національні форми в сучасному українському мистецтві не мають виразних і сильних виявлень, про “зовнішню ніби відсутність звичайних ознак українського “стилю”. Між тим, нове мистецтво шукало основи не в етнографічних зразках і зовнішніх ознаках, а у формальній і матеріальній якостях. Принципи модерністської освіти, особлива увага до засобів виразності, фундаментальних основ мистецтва та звільнення від репрезентативних моделей творчості на користь експресіоністським та конструктивістським, стали наріжним каменем у вирішенні поставлених завдань.

НЕСТЕРЕНКО Петро Володимирович

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач
проблемною науково-дослідною лабораторією НАОМА.

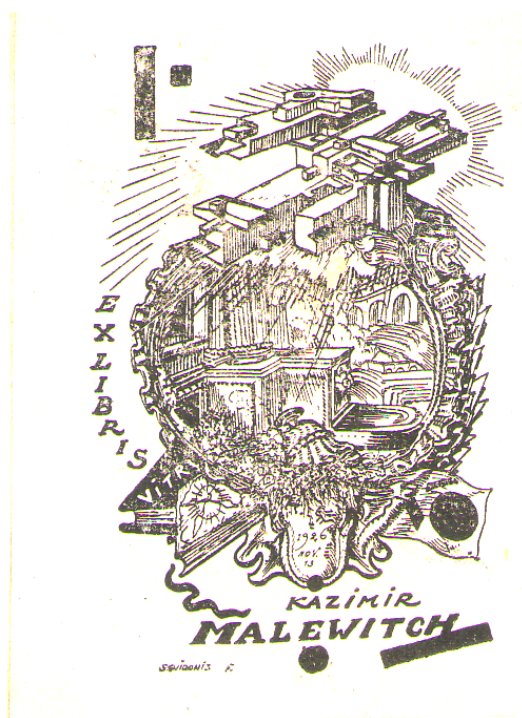
ЕКСЛІБРИС КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА, ЯК ВИРАЗ ЙОГО ТВОРЧОГО КРЕДО.

В середині 1920 -х років до Казимира Малевича приходить всесвітня слава. Його твори, показані на численних виставках у західній Європі та США, викликають загальний інтерес. З 1924 по 1926 рік художник був керівником Державного інституту художньої культури (Гінхук), де висунув ідеї, що радикально відновили сучасний дизайн і архітектуру (об’ємний, тривимірний супрематизм, втілений у побутових речах (вироби з фарфору) і будівельних моделях, так званих «архітекторах»). Малевич застосовує свої художні теорії, які досі стосувалися переважно в живопису, у скульптурі, створює об’ємні

супрематичні моделі з дерев'яних і гіпсових блоків – архітектони. В 1926 році художник експонує Архітектон на щорічній виставці в інституті. Але влада до діяльності Гінхука ставилася дедалі холодніше й підозріліше, а після виходу розгромної статті Г. Серого «Монастир на держпостачанні» в газеті «Ленинградская правда», Гінхук того ж року розігнали.

1926 роком датовано мініатюрний, але досить змістовний екслібрис К. Малевича. Я знайшов його випадково в одного з європейських колекціонерів. Він є своєрідною ілюстрацією до теоретичних досліджень художника, в яких він розвивав ідеї боротьби з тяжінням і своє розуміння твору мистецтва як самостійного планетного світу. В центрі композиції, вміщеній в картуш, обрамлення якого з лівого боку у вигляді ланцюга й розкритих книжок з правого, зображено фонтан з якого ллється вода, а на другому плані гребля з водоспадом. У нижній частині картуша зображено перекинуту вазу з квітами, що уособлює рік достатку, під нею на щитку проставлено рік - 1926 та напис «нов. 13» (13 листопада ?). Зліва зображено дві книги, на одній з яких скорочений напис латиною «VITRU», який можна трактувати як працю теоретика архітектури Вітрувія, справа супрематична композиція, яка розвивається на полотнищі як прапор. У верхній частині композиції постає супрематичний архітектон, від якого, ніби від сонця, у всі боки розходяться промені. Він ніби демонструє картину виходу людства в космос, яку ми спостерігаємо в наші дні. Самий вираз «супутник Землі», що позначав космічний апарат, вперше використано Малевичем. У своїх художник, обізнаний з відкриттям неевклідової геометрії та «системами орієнтуючих уявлень», розгортав програму космічних польотів, зокрема писав, що між Землею і Місяцем «може бути побудовано новий супутник супрематичний (...), який буде рухатися по орбіті». Таким чином супрематичні знакові конструкції, замінивши, як стверджував Малевич, символи традиційного мистецтва, з часом перетворились для нього в самостійні «живі світи, готові летіти в простір». Доповнюють композицію екслібриса напис латиною «Exlibris Kazimir Malewitch» та геометричні «первісні форми», які знаходяться ніби в невагомості.

Екслібрис виконано в техніці цинкографії, яка широко використовувалася в минулому столітті. Вона продукувала масове відтворення художнього оригіналу в техніці туш, перо поліграфічними методами в зменшених розмірах.



Хто ж автор цього оригінального екслібриса ? На споді дрібненькими літерами зазначено його прізвище, проте прочитати його не вдавалося, бо заважали літери «S» проставлені на початку й в кінці прізвища. Встановити автора численних портретних екслібрисів для бібліотек видатних вчених, відомих бібліофілів, вдалося натрапивши на невеличку книжечку-каталог творів ленінградського художника Гідоні «Портретно-иконографические книжные знаки (1916–1933)» (Ленінград, 1934), в якій було репродуковано й цей екслібрис. Народився Григорій Йосипович 1895 року в Ковні (Литва), з 1914 року опинився в Петербурзі, де згодом навчався в художників Миколи Реріха та Івана Білібіна. Зарекомендував себе ще й як винахідник. У 1919–1920 роках винайшов апарат, в якому використана транспарентна проекція: джерело світла просвічується крізь екран, значно посилюючи яскравість фарби. У 1926 році разом зі скульптором М. С. Могилевським створив модель світлового пам'ятника В. Леніну, та це не вберегло його від розстрілу в роковому 1937 році.

Об'єднувала обох художників-винахідників любов до вільного мистецтва, незалежного від будь-якої громадської, політичної, або ж ідеологічної залежності. На середину 1920-х років приходить цікавий запис зроблений Малевичем на вирваних з блокноту аркушів, які зберігаються нині в архіві художника в Стеделік-музеумі в Амстердамі: «Комунізм є суцільна ворожість і порушення спокою, бо намагається підпорядкувати собі всіляку думку й знищити її. Ще не одне рабство не знало того рабства, яке несе комунізм...». Пророчі слова.

ПАВЛОВА Тетяна Володимирівна

доктор мистецтвознавства,
професор кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ГРУПА «ЧАС»: НОВА «СІМКА» ХАРКІВСЬКОГО АВАНГАРДУ

Припинення авангардних традицій в українській культурі суттєво гальмувало процес становлення художників поставангардної доби. Проте свідчення передачі авангардної естафети знаходимо в історії славнозвісної харківської фотошколи. Так, В. Григоров, котрий разом із В. Бахчаняном навчався в харківських авангардистів О. Щеглова, В. Єрмілова і Б. Косарева з його фото- і кінодосвідом (був асистентом Д.Демуцького на зйомках «Землі» О. Довженка) виховав нове покоління фотомистців під знаком відновлення перерваних зв'язків з 1920-ми рр. Деякі з них стали членами створеної в 1971 р. групи «Час», представники якої (А. Макієнко, О. Мальований, Б. Михайлов, Є. Павлов, Ю. Рупін, О. Супрун) увійшли в історію сучасного світового мистецтва. Сьогодні важко помітити зухвалий відтінок, що пролунав у назві групи «Час». Його зміст закладений у невразливу для цензури вербалізацію значення «contemporary». Для сигніфікації робіт вони використовували дві печатки: одну – з назвою групи, другу – зі знаком сови. Образ нічного птаха як прояв антиімперської символіки перегукується з історією харківського авангарду. Студія, в якій в 1918 році працювала «Спілка семи» (Б. Косарев, В. Бобрицький, М. Калмиков, М. Міщенко, В. Дьяков, Г. Цапок, Б. Цибіс) мала назву «Зелена сова». Першим кроком новітньої харківської «сімки» (групи «Час») на шляху звільнення від стереотипів була епатажна концепція фотографії, сформульована як «теорія удару», що також перегукується з ідеями футуристів початку століття. Для цього андеграундного періоду характерною є експресія, пов'язана з переживаннями людини, що зненацька усвідомила себе асоціальною, але продовжує жити в соціальній реальності. Наступний період (з кінця 70-х років) позначений лідерством Михайлова. Внаслідок його зближення з московським художником (українського походження) І. Кабаковим і об'єднанням «Ермітаж» з'являється на світ фотографічний соц-арт, який відразу ж став надбанням як Харкова, так і Москви. У 1980-ті роки харківська фотографія вже отримала світове визнання. Для харківської групи мистців, що опановували нові мистецькі медіа, характерне акцентування рис брутальності у відображенні сучасності, пов'язане передовсім з ідеями спротиву. Рухаючись у напрямку пошуків правди у викривленому світі пізньорадянської доби, мистці повсюдно відкривають у своїх фотографіях розбіжність між убогою реальністю

й «лакованою» поверхнею її офіційної репрезентації. Знаменним є той факт, що майже половина фотографів об'єднання «Час» вирости в особливому «експериментальному» кліматі «соцміста», побудованого на початку 1930-х років (за проектом архітектора П. Альошина) довкола Харківського тракторного заводу. Цей факт знайшов відображення у їхніх персональних художніх візіях, так само, як і в особливостях реалізації проекту деконструкції, що його здійснювала генерація харківських нонконформістів.

ПЕРЕВАЛЬСЬКИЙ Василь Євдокимович
доцент, народний художник України
академік-секретар відділення образотворчого
мистецтва НАМУ

РЕАЛІЗМ І АБСТРАКЦІЯ В ЛІНОРИТАХ ОЛЕКСІЯ ФІЩЕНКА

Олексій Фіщенко зі студентських років виділявся з-поміж випускників (художників-графіків: Івана Черникова, Олександри Бабкової, Геннадія Польового, Галини Гаркавенко та інших) КДХІ кінця 1950-х рр. власним художнім почерком і своїм розумінням задач кольорового лінориту. Працюючи переважно у жанрі пейзажного естампу вже у ранніх роботах намагався досягти яскравого колориту і неординарності композиції. Шукаючи шляхів досягнення художньої виразності відчув потребу ширшого ознайомлення з мистецькими здобутками не лише художників-графіків вітчизняної графічної школи, а й з малодоступними тоді творами мистців інших країн. Йому імпонували прагнення художників українського авангарду і «розстріляного відродження», згодом ставали доступнішими для вивчення формотворчі досягнення Пікассо, Брака, Леже, інших творців західноєвропейського мистецтва ХХ століття.

1970-1980-і роки творчості Олексія Федоровича характеризуються особливо сміливими пошуками нових художньо-технічних виражальних засобів, тенденцією до меншої залежності від натури, до більшої умовності графічної мови. Цікаво, що в міру більшого абстрагування зображення він усе частіше використовував квадрат як основний формат картинної площини для побудови напіваабстрактних, близьких до супрематизму, переважно урбаністичних композицій. Відчувається, що мистецтво Фіщенка не оминуло і впливу автора мігічного квадрата популярного нині Казимира Малевича. Це, незважаючи на затяту боротьбу апологетів «соцреалізму» з проявами формалізму, був золотий час українського естампу, зокрема лінориту. Через велику потребу в лінолеумі спеціально для художників-ліноритчиків вироблявся потовщений рулонний пробковий лінолеум підвищеної якості.

Кольоровим ліноритами Фіщенко того часу притаманні риси компромісу між прокрустовими догмами методу «соцреалізму» і свободою абстрактного мистецтва. В естампах цього періоду дотримано чистоти стилістики як важливої ознаки високої мистецької культури. Лінорити є популярними і сьогодні. Вони експонуються в музеях, на виставках, пропагуються засобами інформації.

На кафедрі графічних мистецтв НАОМА експонується виставка ліноритів О.Ф.Фіщенко, подарованих Академії його сином Дмитром. Ці естампи стануть корисною школою для нового покоління графіків як художніми достоїнствами, так і художньо-технічними прийомами, яким сам Олексій Федорович навчався на ліноритах професора О.С.Пашенка, В.Д.Фалілеєва, на унікальних дереворізах японських майстрів та, особливо, ліногравюрах знаменитого Пікассо. Як і він, Фіщенко більшість ліногравюр останніх років друкував не традиційно прозорими офсетними фарбами по білизні паперу, а непрозорими фарбами на попередньо надрукованій темній підкладці. Цим суттєво посилюється глибина і насиченість тоно-кольору.

Твори Олексія Фіщенко – лінорити, акварелі, численні олівцеві пейзажі і портрети – сповнені ліричних і драматичних переживань, поетичних чарів. Не чужим був для нього і світ поетичного слова.

ПІТЕНІНА Валерія Євгеніївна

аспірант НАОМА

Керівник Лагутенко О.А.

доктор мистецтвознавства, професор НАОМА

КНИЖКОВА ГРАФІКА Н. ГЕРКЕН-РУСОВОЇ В ВІТЧИЗНЯНИХ КОЛЕКЦІЯХ

Творчість Наталії Геркен-Русової, ім'я якої пов'язано з Україною більш ідейно, ніж географічно, була майже забута після згорання авангардного й національного руху в 30-ті роки. В процесі дослідження О.Пеленською пражських архівів було знайдено малюнки, ескізи театральних декорацій, графічні та живописні роботи художниці. Це привернуло увагу до Н. Геркен-Русової, як значної постаті української діаспори в Європі.

В українському мистецтвознавстві Н.Геркен-Русова більш відома як літератор та театрознавець, хоча в автобіографії 1941 року вона презентувала себе саме театральним художником. У 20-30 ті роки мисткиня створювала декорації і костюми для вистав «Борис Годунов» в Празі і Дрездені, «Євгеній Онєгін» та «Вертер» в Брно, ескізи костюмів для вистав паризького театра

«Маріні» та організовувала театралізовані свята в Празі, Бухаресті, Флоренції та Ніцці.

Власні дослідження творчості Н.Геркен-Русової в вітчизняних архівах, приватних колекціях та колекції Педагогічного музею України виявили декілька робіт в книжковій ілюстрації. Вони датовані 1918-1939 роками, дуже різні тематично і стилістично, і демонструють ті зміни, що відбувалися в житті й світобаченні художниці.

Перша з книг - «Снігова королева» Х.Х.Андерсена, виконана й видана у 1918 році, що збігається за часом із періодом навчання Н. Геркен-Русової в УАМ, у майстерні Ф.Кричевського. Ніжний лінійний малюнок обкладинки книги співзвучний європейському модерну і наближає її до стилістики журналу «Искусство», що входив у Києві на початку 1910-х. Ілюстрації всередині книги – більш спрощені, тяжіють до узагальнення форми, їх впевнена динаміка наближується до майбутніх театральних робіт художниці.

На початку 30-х Н. Геркен-Русова стала одним з ідеологів часопису «Вісник», що видавався Д.Донцовим. Її творча позиція того часу була сформульована як «мистецтво войовничого духу». Мистецтво, що мало спиратися на високі ідеї, а не на потреби широкого загалу й «fine art». Зрозуміло, що художня мова модерну була відкинута як частина далекого минулого й неактуальної «негероїчної» краси.

Ілюстрації цього періоду відображають риси нової ідеології і художньої мови – конструктивної, лаконічної, майже плакатної. Це обкладинки до спогадів Д.Донцова «Рік 1918 Київ» (1937), теоретичної роботи Н.Геркен-Русової «Героїчний театр» (1939) та дослідження С. Русової «Наші видатні жінки» (1934). Перші дві - досить посередні композиції, де символізм фігур та знаків є основним смисловим й формальним елементом. Але остання вдало поєднує в собі риси конструктивізму із підкресленою геометричністю форм й активним шрифтовим акцентом, та майже «бойчуківську» монументальність форми.

Такий полістилізм є характерним для ілюстрації 20-х років взагалі й відображається у творчості окремих митців, як у даному випадку. Незважаючи на те, що ілюстрація не була основним видом творчості Н. Гекрен-Русової, саме такі маргінальні роботи є яскравим віддзеркаленням творчих пошуків і шляхом до більшого розуміння художника.

ПОЧИНОК Петро Сергійович
викладач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука.

СИМУЛЬТАННИЙ І СУКЦЕСИВНИЙ СПОСОБИ СПРИЙНЯТТЯ ОБ'ЄКТІВ У ДИЗАЙНІ

Існує два способи сприйняття світу. У загальній психології, науковою мовою вони називаються так: сукцесивний і симультанний. Сукцесивний спосіб іноді ще називають «лівопівкульним» (логічним), а симультанний - «правопівкульним» (образним). Око і мозок здатні працювати в двох режимах: симультанном (швидкий панорамний прийом оглядової інформації за допомогою периферійного зору) і сукцесивний (повільний прийом детальної інформації за допомогою центрального зору). Їх оптимальне поєднання дозволяє отримати важливий пристосувальний ефект.

Що таке «сукцесивний» і «симультанний» способи сприйняття?

Сукцесивний спосіб, від латинського (*succesio*) - це послідовне, детальне сприйняття інформації, сильно розтягнуте в часі, крок за кроком, спочатку перше, потім друге і тільки потім - третє. Діючи таким способом, ми послідовно, одне за іншим, дізнаємося дещо про цей світ. Цим способом навчають в школах і університетах. Прикладом може бути читання тексту: ми прочитуємо спочатку одне слово, потім друге, третє, і так далі, тільки так ми сприймаємо інформацію (не цілісне, але детальну як фрагмент пазла). Ми не можемо прочитати спочатку десяте, а потім перше слово в реченні, - так у нас нічого не вийде в логічному побудові. Але не маючи цілісний образ, скільки б фактів ми ні з'ясували, скільки б шматочків пазла, один за іншим, ні назбирали, із зібраних нами деталей - загальну картину ми не отримаємо ніколи.

Симультанний спосіб, від латинського (*simul*) - це одномоментне сприйняття інформації, коли ми «схоплюємо» відразу весь образ цілком, за якусь частку секунди. При симультанному сприйнятті система "око - мозок" має здатність швидко, практично миттєво сприймати величезні обсяги зорової інформації. Симультанно ми сприймаємо людські обличчя, картини природи, геометричні фігури, символи і багато іншого. Прикладом може бути сприйняття зображення. Коли ми дивимося на картинку, ми бачимо її відразу цілком, і образ в усій своїй повноті відразу постає перед нами (навіть при відсутності деяких фрагментів деталей (пазлів). У ситуаціях невизначеності, в ситуаціях неповної інформації нас рятує симультанне сприйняття. Коли ми схоплюємо образ цілком, ми можемо випустити з уваги якісь його дрібні деталі. Але коли у нас в голові є цілісний образ, ми самі можемо надалі

доповнити і привнести деякі відсутні деталі. коли ми бачимо явище цілком, нам легко відновити відсутні шматочки пазлу, навіть якщо ми ці шматочки в очі не бачили.

Якщо одну і ту ж інформацію можна представити і в текстовій, і в графічній формі, остання забезпечує більш високу швидкість розуміння за рахунок того, що переважно сукцесивний режим сприйняття тексту замінюється на переважно симультанний режим аналізу зображення, що особливо очевидно в розробці логотипу, фірмового стилю, плаката, книги, упаковки.

У сучасному графічному дизайні безсумнівно повинні враховуватися обидва способи сприйняття об'єкта. Отже, на початку роботи над проектом дизайнеру, першочергову увагу необхідно приділити роботі з образом, загальним враженням, формальної композиції, колірним рішенням, які впливають в першу чергу на підсвідомість, а в подальшому аналізом і наповненням дрібними деталями.

Цілком очевидно, що засвоєння багатьох навчальних дисциплін, можна сказати, немислимо без розуміння співвідношення в діадах «частина-ціле», «ціле-частина».

РИБКІНА Ілона Юріївна

аспірант кафедри кінознавства КНУТКиТ ім. І.К. Карпенка-Карого.

Наук. керівник: Погребняк Г.П. кандидат мистецтвознавства, доцент.

ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ ТЕРМІНУ ХАЛЛЮ («КОРЕЙСЬКА ХВИЛЯ») В ПОСТМОДЕРНОВІЙ КУЛЬТУРІ АЗІЇ ТА АМЕРИКИ

Починаючи з другої половини XIX століття «західний світ» поринає в епоху модернізації, стрімкого техногенного розвитку, який сприяв кардинальним змінам в культурно-мистецькому просторі. Одним з аспектів принципового новаторства епохи модерну в мистецтві є поява кінематографу.

Механічні носії нового мистецтва були створені на хвилі стрімкого розвитку індустріального суспільства «Нового часу». Показовим виявляється те, що за таких умов кіноіндустрія змогла, в рекордні для історії мистецтв термін, створити власні виробничі потужності, теоретичні розвідки, самостійний інститут критики тощо. Цікаво, що всі ці процеси пройшли в першій половині XX століття, а вже з 1960-х років, кіномитці були спроможні вдатися до нових експериментів, створивши феномен «Нових хвиль».

Кінострічки «Нових хвиль» вирізнялись на тлі загальних мистецьких процесів ХХ століття, а саме ускладненими художніми образами, гострою соціальною критикою, певною маргинальністю та особливою національною виразністю кожного напрямку. На Європейському континенті особливу увагу привертають: «Французька нова хвиля», «Нове німецьке кіно», «Британська нова хвиля», «Чеська нова хвиля». Американська кіноіндустрія в цей період, звільнившись від «кодексу Хейса», а разом з цим переосмислив певні канони класичної голлівудської студійної системи, створила «Новий Голлівуд».

Однак, загально відомо, що починаючи з другої половини ХІХ століття, після «Опіумних війн» та революції «Мейдзин» держави Східної Азії (Китай, Гонконг, Тайвань, Японія, Кореяський півострів) стають рівноправними учасниками модерних (постмодерністських) світових тенденцій. І саме мистецтво кінематографії стає першочерговою формою міжкультурних комунікацій. Азійське суспільство опановує «західний атракціон», успішно підлаштовуючи його специфіку під власний культурний процес.

Починаючи з другої половини ХХ століття, кожна держава Східної Азії, мала національні кіноіндустрії, в рамках котрих з'являлись власні «Нові хвилі». Перша «Хвиля» зародилась на японських островах у 1950-х роках. В Азії вона отримала наступні назви: 新日本派 (японською), 日流 (китайською), 일류 (кореїською). У 1970-х роках на міжнародних фестивалях набув розповсюдження, суперечливий і провокаційний гонконгський кінематограф, сформувалась «Нова гонконгська хвиля» «港流» (китайською); «홍콩류» або «항류» (кореїською). Вище зазначені мистецькі феномени тісно переплітаються з західними, перш за все американськими мистецькими процесами і в певній мірі є їх відлунням. Разом з тим, маючи яскраві риси феномену «Нової хвилі», як вони власне і перекладаються на різні мови, у власно азійській культурологічній структурі мають більш ширше тлумачення.

Термін "Ryu" (류) — японський термін, який використовується в Японії як "вираження", "стиль" та власне «хвиля». В Китаї, наприклад, термін «Li» (流) має таке саме значення — «хвиля», однак він також може перекладатись як «потік», «поширення». Таке філологічне уточнення видається не суттєвим для японського та гонконгського кінематографу, який має яскраво вираженні мистецькі альянси на західні кінематографічні школи але має велике значення для трактування останньої азійської «нової хвилі» — «Кореїської хвилі».

Відомо, що термін «한류» («Корейська хвиля») вперше зустрічається в газеті «Пекінська молодь», що вийшла на початку листопада 1999 року. Проте на початку 90-х років, китайські журналісти, щоб охарактеризувати попит на корейську медійну продукцію використовували термін «韓風» («한풍»). Перший ієрогліф означає назву Республіки Корея в азійському суспільстві «Хан», а другий 韓 (풍) перекладається як вітер і виходить «Вітер з Хан», або «Потік Хан». Проблема цього терміну, в тому, що китайською він має ще один переклад — «крижаний вітер». Китайські прихильники не хотіли такого асоціативного ряду. Можна припустити, що саме тоді успіх корейської масової культури і порівняли до вже існуючого в азійській культурології терміну «류».

Цікаво, ще і те, що загально визнане у світі «Korean Wave» почало активно використовуватись американської спільнотою лише у 2010 роки і пов'язано з успіхами сучасної корейської масової культури в усіх її проявах від телевізійних серіалів до сценічних мюзиклів. Американське суспільство надає значної уваги корейській поп-культурі, творчості PSY і його успішному музичному кліпу «GANGNAM STYLE» який має на сьогодні 3 224 816 879 переглядів на YouTube.

Саме ця особливість розповсюдження корейської сучасної культури, як масової (поп-культури), ставить під питання коректність використання, по відношенню до даного мистецького процесу ХХІ століття, термінологію і характеристику «Нової Хвилі» і загалом доцільність перекладу «Korean Wave», а не використання першочергового терміну «한류» («Халлю»).

РОЖКОВА Ганна Володимирівна

Студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука

Науковий керівник: Босий О.Г., кандидат історичних наук, доцент,
завідувач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

ДИЗАЙН СУЧАСНОЇ ДИТЯЧОЇ КНИГИ

Сучасний світ диктує свої правила: діти ХХІ століття все менше читають живі книги, і все більше звертаються до світу Інтернету. Добре це чи погано? Однозначної відповіді немає, але наблизитись до істини можливо, якщо задуматись про призначення дитячої книги, а також місце художнього

оформлення у ній. Як пише Роберт Брінгхерст, «типографика существует, чтобы отдавать должное содержанию» [1, с. 17]. Дизайн будь-якої книги, не кажучи вже про дитячу, покликаний підкреслити ідею, саму суть книги, використовуючи усі необхідні засоби для цього. Так, для дітей дошкільного віку обсяг ілюстрацій має бути не менше 75%. Один з провідних видів пам'яті — зоровий, і зовнішній вигляд книги з дитинства міцно поєднувався з її змістом. Тож дизайн заради дизайну — особливо недоречний у відношенні тієї книги, що є однією з перших дверцят до світу знань для юного читача.

Сучасна дитина дуже швидко освоюється у інформаційному світі. А попит породжує пропозицію (чи навпаки?), але можна стверджувати без будь-яких сумнівів те, що сьогодні у широкий загальний виходять не лише паперові видання, але й мультимедійні. І це стосується книг як для дорослих, так і для дітей. Електронні видання часто суміщають в собі навчальний і розважальний аспекти. Світовий ринок мультимедіа представляє усі види дитячої літератури, з рештою, такі книги мають багато переваг, адже можуть певним чином взаємодіяти з дитиною, озвучені тексти, рухомі ілюстрації, можливість робити певні запити і навіть «вести діалог», маніпулювання графічною та відеоінформацією — усе це розвиває в дитині навички роботи з комп'ютерною технікою.

Але якою б сучасна дитяча книга не була — електронною чи паперовою, вона має виконувати ряд функцій.

1. Розважальна. Без неї неможливі усі інші: не зацікавивши дитину, її проблематично і вчити, і розвивати, і виховувати.
2. Виховна. Саме книги розказують малюку, що є добро, а що — зло.
3. Естетична. Книга повинна розвинути справжній художній смак, тож дитину необхідно знайомити з кращими зразками мистецтва слова. У радянські часи ця функція нерідко приносилася в жертву ідеології, коли школярів і навіть дошкільнят змушували заучувати напам'ять жахливі з точки зору естетики, але «ідеологічно правильні» вірші про партію, та читати малохудожні розповіді про Леніна. З іншого боку, надмірне нав'язування тільки найкращих, на погляд дорослих, зразків класичної літератури нерідко призводить до відторгнення класики. Саме тому, дорослий має зіграти роль провідника дитини у неосяжному світі світової та вітчизняної літератури.
4. Пізнавальна. Ученими встановлено, що до семи років людина отримує 70% знань і лише 30% — за все подальше життя. Враження дитинства — найстійкіші, найважливіші, формуючі, не випадково навіть Сальвадор Далі писав: «Мертві мишки, протухлі їжачки мого дитинства, я звертаюся до вас! Спасибі! Бо без вас я навряд чи став би Великим Далі».

5. Компенсаторна. По тому, які книги обирає людина, видно, чого їй не вистачає в реальності. Діти, а потім підлітки та молодь, прагнуть подолати сірість буденності, мріють про диво, і обирають спочатку чарівні казки, потім фентезі і фантастику. Таким чином, за рахунок літератури людина знаходить відсутнє у власному житті і тим самим доповнює його.

Дитяча література різноманітна за своїм змістом і оформленням. Ці книжки виготовляються залежно від віку дитини, для якої вони призначені. Іноземні вчені-педагоги, дослідивши та врахувавши усі моменти, пов'язані з дитячими потребами, виділили основні вікові групи [2, с. 107]:

- 1) діти від 1,5 до 3 років,
- 2) діти віком від 4 до 6 років,
- 3) діти віком від 6 до 9 років.

При ілюструванні дитячої літератури перевага традиційно надається конкретним іконічним повідомленням, оскільки саме вони містять максимально можливу подібність між знаком та зображуванним фрагментом дійсності. У випадку з пізнавальною ілюстрацією конкретно-предметного характеру йдеться про ізоморфізм між нею та реальними предметами, явищами, істотами; у випадку з художньо-образною ілюстрацією реалістичного характеру — про найбільш адекватне втілення у зображенні викладеного автором у тексті. Скажімо, портрет, пейзаж, побутова замальовка, окремі предмети в образотворчому оформленні дитячої книжки повинні "до дрібничок" відповідати словесним формам їх передання [3].

Отже, сучасна дитяча книжкова ілюстрація має перш за все відповідати віковій категорії, для якої створюється, має допомагати твору виконувати усі функції дитячої літератури, а також враховувати інтерес сучасних дітей і використовувати мультимедійні засоби.

Джерельна база

1. Брингхерст Р. Основы стиля в типографике. Издатель Дмитрий Аронов, 2013 — 480 с.
2. Воробьев Д. В. Технология брошюровочно-переплетных процессов. — М. : Книга, 1989. — 307 с.
3. Герчук Ю. Я. Художественная структура книги / Ю. Я. Герчук. — М. : Книга, 1984 — 207 с.

СИЛЕНКО Анастасія Володимирівна

аспірант 3-го року навчання

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Науковий керівник: Чечик В. В., доцент кафедри

теорії і історії мистецтв ХДАДМ, кандидат

мистецтвознавства

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ВЕКТОР ТВОРЧОСТІ МИСТЕЦЬКИХ ОБ'ЄДНАНЬ ХАРКОВА КІНЦЯ 1980-Х — ПОЧАТКУ 1990-Х РР.

В останній декаді ХХ сторіччя українське мистецьке середовище зазнає радикальних змін. 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».

В 1987 р. у Харкові постає мистецьке об'єднання «Панорама», до складу якого увійшли представники фото-кіно-образотворчого, мистецтва. Роботи учасників угруповання експонувалися у незвичному для харківської публіки виставковому просторі. Проекти поєднували в собі різні напрямки та техніки візуального мистецтва. «Панорамі» вдалося створити міцний фундамент для подальшого розвитку мистецького нонконформістського руху Харкова.

Після завершення активної діяльності «Панорами» (1991) на мистецьку авансцену Харкова вийшло в 1989 році угруповання, під назвою «Літера-А». Зазначимо, що деякі представники новоствореного об'єднання (О. Єсюнін та О. Борисов) мали безпосереднє відношення до діяльності арт-угруповання «Панорама». Серед інших, варто відзначити експозицію виставки «Присвята Ван Гогу», що була вирішена у нетрадиційній манері з елементами інсталяції та приурочена сторіччю з дня смерті відомого французького майстра.

В цей же час 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. Саме на початку 1990-х років мистці отримали змогу в повній мірі актуалізувати соціальні та політичні питання, що раніше знаходилися під грифом «заборонено».

В досліджуваний період 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.

СМИРНА Леся В'ячеславівна

доктор мистецтвознавства, старший науковий
співробітник, начальник відділу міжнародних
наукових зв'язків, НАМ України.

СТОЛІТНІЙ NONКОНФОРМІЗМ

Коли йдеться про витoki і підстави нонконформізму, ми насамперед осягаємо ті епохи, суспільні формації, соціальні обставини, за яких в людини відбиралося право на свободу творення, свободу думки, що врешті викінчувалося відбиранням права на повноцінне життя. Історія українського мистецтва, як і загалом культури ХХ століття, сповнена безліччю трагедій, незбулостей, конформістських порухів, навіть творчої деградації. Трагедій зовнішніх і трагедій внутрішніх, що іноді є страшнішими за зовнішні.

Барва трагічності, «підпільності», проникання у майже позареальні сенси відбита на всій палітрі нонконформістського творення, і чому б не погодитися з тими, хто накидає цьому мистецькому явищу позначки міфологічності, абсурдності, втечі від реальності? І справді, українська міфологія, зашифровані абрисы історичних діячів і унааявлене усвідомлення бентежної присутності людини в космосі, сама стилістика зображення вирізняли це мистецтво на тлі офіційної культури і становило загрозу для тоталітарної одностайності, потрохи розхитувало цю одностайність.

Нонконформізм поставав на зіштовхненості мистецької еволюції, модерного мислення, історії культури, політичних метаморфоз, що й зумовило його історичну значущість. Просто зображати, відтворювати було вже не вдосталь. Це мистецтво, що мислить, філософствує, проникає в глибинні шари етнобуттєвості, водночас воно декларує, бунтує, провокує, спричиняє інакшість людської свідомості.

Нонконформізм не вкладається у якісь норми, концепції, його не викладали в школі, не нав'язували вихованням художніх вишів, — до нього кожна творча людина приходила самотійно, у міру прагнення внутрішньої свободи, жадання справедливості, пошуку історичної правди, виконання моральних засновків, самотановлення себе як людини і пошановування оточуючих в їх вадах і перевагах. Якщо такий поступ відбувається упродовж творчого життя художника, він навіть поза уявленням про «героїзм» опиняється

«героєм свого часу» не в літературному сенсі, а в найпрактичнішому: він показує нащадкам, яким насправді був час, в якому йому випало народитися, творити і вмерти.

Нонконформізм не є набором засобів, стилів, умовним ярликом, вироком чи епітафією на тілі культури. Власне, він є культурою, що поновлювала притлумлені усілякими ідеологіями людські почування, сягала витоків традиції з її антропологічною, мисленною, енергетичною, поведінковою, вірувальною, космічною наповненістю.

Нонконформізм – це не лише природа, динаміка, хронологія, географія, це також окремо взяті творчі долі, чи у вимірі самітницьких пошуків, а чи – мистецьких угруповань, напрямів, стилів, сповідності націоцентризму або одверто космополітичних пошуків. Можна казати про міру нонконформності у творчості кожного митця; можна казати про конформістських нонконформістів, як Тетяна Яблонська, котра отримувала Сталінські премії, або радикальних нонконформістів, як Алла Горська, твори якої знищували, або Панас Заливаха, якого гнобили у таборі; можна стверджувати про прагнення до помірності художнього вислову і про нагнітання художніх смислів, але щоразу це був чесний намір позбутися ідеологічного тягаря.

Попри все, це була одна і ємнісна культурна аура, в якій знаходилося місце для митців різних етнічних походжень, різних мистецьких, естетичних, культурницьких вподобань. У цьому його «позачасовість» і «етнобуденність», його передбачність вселенської тривоги: не стільки за свободу формотворення, багатство палітри, скільки загалом за первісну сутність мистецтва, що являє національне начало як усесвітній феномен.

Сама природа нонконформістської творчості потребувала не тільки нових пошуків, нової кольористики, образності, форматності (від епічних панно до станкового живопису), але й теоретичного обґрунтування. Всупереч академічному, офіційному мистецтвознавству з'являлися оригінальні текстові декларації, маніфести, мемуари, щоденникові записи, листування. Естетика, філософія творення, що зароджувалися у підпіллі тоталітарної машинерії, насьогодні являють небуденну систему мислення, позицію спротиву, інакшості, отже, й справдешності. Іноді це торжество вивільненої думки, як у Олександра Дубовика, Валерія Ламаха, Ольги Петрової, тлумачення технологій, як у Віктора Зарецького або Миколи Стороженка, розпачливі роздуми над долею митця, людини взагалі, як-от у Алли Горської чи Карла Звіринського. Наш час позначений новими проявами нонконформізму, і в цьому його невичерпність і неперебутність.

ВІТЧИЗНЯНИЙ І СВІТОВИЙ ДОСВІД РЕНОВАЦІЇ МІСЬКОЇ ІСТОРИЧНОЇ ЗАБУДОВИ.

Однією з важливих причин реновації, ревіталізації є зростання кількості населення та необхідність збільшення житлового фонду, оскільки наявний за своїми моральними й фізичними якостями не завжди відповідає сучасним вимогам, що зумовлює його поступове знесення. Серед головних завдань при цьому теоретики і практики архітектури називають: збільшення фонду у зв'язку із зростанням міського населення і норм забезпечення його житлом; оновлення житлового фонду в історичних кварталах, забезпечення в них оптимальної щільності забудови; підвищення рівня благоустрою самих споруд та прилеглих до них територій; забезпечення зручних зв'язків житла з основними об'єктами трудового та культурно-побутового обслуговування; підвищення архітектурно-художніх якостей житлової забудови.

В залежності від локалізації району і розташування архітектурного ансамблю в історичному місті, процеси реновації, ревіталізації і, зрештою, реконструкції та реставрації поділяються на такі, що передбачають оновлення споруд в історичному центрі міста; такі, що вирішують завдання зростання житлового фонду і збереження історичної забудови в серединній зоні міста; виконують завдання формування нових житлових районів на периферії.

Найбільш складним і витратним, проте більш необхідним і важливим, є проведення таких робіт в центральних історичних районах міста. Саме тут міститься переважна більшість будівель, що складають старий житловий фонд, що має історичну цінність, тут розташовано ключові вузли транспортного та пішохідного руху, споруджено вагомі будівлі громадського призначення тощо.

Таким чином, збереження цінної історичної забудови у сполученні з необхідністю забезпечення інтенсивного соціального використання центральних частин міст суттєво ускладнюють завдання їх реновації. Також особливістю ревіталізації і реновації центральних історичних районів є необхідність збільшення їх щільності, що є економічною вимогою часу.

Питання збереження історичної забудови є предметом ретельної уваги архітекторів країн Європи та світу. Так, генезис світової теорії та практики реконструкції історичних міст можна прослідкувати від стародавніх часів до епохи Відродження. Поступово сформувалися три основні напрямки реновації та реконструкції історичного середовища, якого дотримуються нині вітчизняні й закордонні архітектори.

Перший напрямок передбачає знесення старих, малоцінних будинків і сучасна забудова звільненої території з внесенням у композиційне вирішення основних пам'яток архітектури і містобудування. Завдання другого напрямку – повна консервація сучасного образу архітектурного ансамблю з реставрацією окремих споруд. Цей шлях не передбачає введення нових об'єктів. Метою третього напрямку є реконструкція історичної забудови з максимальним збереженням цінної архітектурної і містобудівної спадщини. Останній напрямок вважається найбільш оптимальним.

Світова практика доводить, що містобудівна реконструкція охоплює проблеми планування і просторової організації ансамблю як єдиної, цілісної системи. З цієї точки зору, окремих будинок, що є складовою системи, не може бути відновлений, реконструйований відособлено від інших споруд ансамблю. Тому заходи з реновації та ревіталізації міської історичної забудови мають спрямовуватися на створення оптимального міського середовища, мають забезпечення органічне включення пам'ятки архітектури до нього. Це може відбуватися шляхом як повного зберігання автентичності середовища в його історичному вигляді, так і незначного, прихованого втручання. Застосовуються також і методи повного відновлення історичного вигляду середовища на визначений період.

Таке оновлення забезпечується також шляхом оновлення міського простору шляхом введення нових елементів, необхідних для збереження єдності композиції ансамблю та привнесення в останній елементів сучасності, креативності, атрактивності. При цьому слід дбати про збереження основ історичної планувальної структури. Говорячи про так звану “об'ємну реконструкцію”, що передбачає пошук оптимального архітектурно-планувального рішення для історичного будинку з урахуванням сучасних вимог до його інженерного та технічного забезпечення, європейські архітектори мають різні переконання. Одні наголошують на необхідності збереження споруди в тому вигляді, в якому вона дійшла до нашого часу, тобто не виконувати ніяких робіт з її добудови або перебудови. Інші зауважують на важливості радикального підходу до оновлення будівлі, що підлягає реновації, зокрема активного введення нових елементів у конструктивну та об'ємно-просторову композицію історичного будинку. Деякі фахівці переконані в оптимальності виконання реставраційних робіт щодо окремих фрагментів пам'ятки або по всьому пам'ятнику з відновленням його елементів, що були втрачені або ж повним відновленням початкового вигляду будинку.

І хоча нині існує багато проблем, пов'язаних з організацією архітектурного середовища сучасного міста – як матеріальних, так і культурно-

естетичних, законодавчих, соціальних тощо, очевидним є прагнення людей до гармонії, втіленої в атмосфері міста.

СОКОЛЮК Людмила Данилівна
доктор мистецтвознавства, професор,
зав. кафедри ТІМ ХДАДМ

НОВІ ВІДОМОСТІ ПРО РОЛЬ УЧНІВ РАЄВСЬКОЇ-ІВАНОВОЇ У РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКО-ПРОМИСЛОВОГО НАПРЯМУ (ХАРКІВ, ДР. ПОЛ. ХІХ СТ.)

Художниця-просвітниця, видатний педагог у мистецькій галузі своєї доби М.Д. Раєвська-Іванова (1840 – 1912) стала не лише першою жінкою-мисткинею на теренах всієї тодішньої Російської імперії, частиною якої на той час був і Харків, а і однією із перших на цих землях серед засновників спеціального навчального закладу мистецько-промислового спрямування. Розвиток створеної Раєвською-Івановою у Харкові 1869 р. рисувальної школи було зорієнтовано у річище нових художніх пошуків у європейському мистецтві в контексті руху мистецтв і ремесел, започаткованого У.Моррісом, у контексті нових прагнень до єднання мистецтва і промисловості. Здійснюючи на практиці ці прагнення, представники школи Раєвської-Іванової одночасно викладали і в Харківському технологічному інституті, привносячи свої професійні знання і в інженерну галузь.

Розвитком художньої освіти в провінції, якою на той час у Російській імперії розглядалась і Україна, опікувалась С.-Петербурзька академія мистецтв з її досить консервативною системою навчання. Утім, Раєвська-Іванова із традицій цього закладу зуміла використати кращі надбання, серед яких – ставлення до академічного рисунку як основи професії, дотримання його високих критеріїв. Утім, попри неприйняття столичною академією стилю модерн, що поширювався Європою, Раєвська-Іванова організувала підготовку фахівців саме в контексті нових стильових віянь. Лише близько чотирьох відсотків випускників школи продовжили навчання у С.-Петербурзькій академії мистецтв. Абсолютна більшість залишилась працювати в Харкові.

Учні школи Раєвської-Іванової відіграли особливу роль у зміні архітектурного обличчя міста. Багато в чому завдяки їхнім різнобічним знанням і умінням у декоративно-прикладній сфері Харків став чи не найбільш яскравим центром модерного зодчества в Україні, не беручи, звичайно, до уваги Львів, який на той час входив до складу іншої імперії – Австро-

Угорської. Свій внесок зробили і ремісники міста – ковалі, столярі тощо, для яких при школі Раєвської-Іванової працювали відповідні курси.

Через суспільні катаклізми, воєнні буревії ХХ ст., що багато в чому зруйнували культурний простір Харкова, мистецька спадщина самої Раєвської-Іванової, представників її школи зазнала величезних втрат. Утім, ще деякі речі із збереженого або ж зовсім обійдені дослідниками, або ж їм приділено недостатньо уваги. Так, дещо з орнаментальної творчості учнів (С.Васильківського, О.Бекетова, М.Ткаченка) зберігається у фондах Харківського художнього музею, розписи на кузнєцовських тарелях з орнаментами С. Васильківського та деякі речі самої Раєвської-Іванової, фотоматеріали – у Харківському державному історичному музеї ім. М.Ф. Сумцова. Відомі поодинокі взірці живопису голкою (вишивки) з приватних колекцій, які дають уявлення про це мистецтво зі своїми регіональними особливостями, що мало своє місце у різнобічній діяльності школи. Сьогодні ці артефакти потребують уваги науковців і відповідних публікацій.

СОКОЛЮК Оксана Василівна

студентка 2-го курсу магістратури ХДАДМ,

Наук. керівник: Павлова Т.В., доктор

мистецтвознавства, професор кафедри ТІМ ХДАДМ

АВАНГАРДНА ТВОРЧІСТЬ ХАРКІВСЬКИХ МИСТЦІВ-ЕМІГРАНТІВ ПЕРШОГО ДВАДЦЯТИРІЧЧЯ ХХ СТ.

На хвилі національно-культурного піднесення першої третини ХХ ст. українське мистецтво досягло як і величезних здобутків, так і зазнало непоправних втрат. У кінці 1910-х рр., у період активного розвитку українського модернізму, у якому взяли участь чимало талановитих українських мистців, соціально-політичні потрясіння, що супроводжувалися переслідуванням інтелігенції, стали причиною масової еміграції значної частини видатних творчих особистостей з українських земель. Крупним художнім центром на той час був Харків, де у 1917 р. на авансцену художнього життя міста виходить кубофутуристична група «Спілка семи», ядро якої склали В.Бобриський, В.Дьяков, М.Калмиков, Б.Косарев, М.Міщенко, Г.Цапок, Б.-Я. Цибіс. Працюючи у різних мистецьких формах, вони сміливо модернізували їх, наповнюючи новими мистецькими ідеями. Але вже на початку 1920-х надзвичайно обдаровані В. Бобриський, Б.-Я. Цибіс, В. Дьяков, М. Калмиков, а також ще один з авангардистів – Мане-Кац, який на той час працював у

Харкові, вимушені були покинути охоплену війною країну, виїхати в еміграцію, збагачуючи надалі художню культуру інших держав.

Поблизу Нью-Йорка оселився Володимир Бобрицький (1898 – 1986). Особливої відомості тут він набув як майстер книжкової і журнальної графіки, виконуючи малюки для журналів «Vanity Fair», «Vague», ілюструючи дитячі книжки для нью-йоркських видавництв.

Інший член «Сімки» Болеслав Цибіс на початку 1920-х переїхав до Польщі, а 1939 р. виїхав до Нью-Йорка з метою оформлення польського павільйону для всесвітньої виставки. Але початок Другої світової війни змусив його залишитись у США. Тут він заснував свою фабрику «Cordey China Ink» та студію «Cybis Porcelain Ink», де створювались скульптури мистецької якості світового рівня.

До Парижа із Харкова на початку 1920-х виїхав Мане-Кац. Експресіонізм Мане-Каца складався під впливом видатного єврейського мистця того часу Хаїма Сутіна, але він обрав свою лінію. На сьогодні твори Мане-Каца представлені у провідних музеях світу.

СУНЬ Ке

аспірант кафедри теорії і історії мистецтв
НАИИА (НАОМА), научный руководитель
Ковальчук О.В., кандидат искусствоведения, доцент,
проректор по научной работе НАИИА

ЭВОЛЮЦИЯ ЕВРОПЕЙСКИХ ТРАДИЦИЙ ЖИВОПИСИ В КИТАЕ И СТАНОВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ ДВУХ ПОКОЛЕНИЙ ХУДОЖНИКОВ, ОТЦА И СЫНА - МА ЧАН ЛИ И МА ЛУ

Отец и сын, Ма Чан Ли и Ма Лу – преподаватели Центральной академии искусств Китая (ЦАИК). Ма Чан Ли родился в 1931, в 1963 завершил обучение в ЦАИК. В то время академия была очагом распространения европейских традиций в Китае. Совершил творческую поездку в Украину, где писал черноморские пейзажи и украинское село. Стал заместителем ректора ЦАИК и профессором-руководителем мастерской по исследованию советской живописи и импрессионизма, где много внимания уделяли пленэру. Он считал нужным объединять европейскую и китайскую живопись, в частности европейский импрессионизм и китайский стиль сеи.

Его творческие эксперименты и исследования масляной живописи продолжают постоянно. Ма Чан Ли считает, что главное – найти красоту в обычной жизни людей. В пейзаже для него главное уловить настроение, которое бы соответствовало чувствам художника и позволило раскрыть красоту мотива. По его мнению, передача чувств с помощью цвета является самым важным в масляной живописи, ее эмоциональности. Также, в отличие от техники письма тушью, он подчеркивает важность фактуры и объема краски. Ма Чан Ли пишет: «Мои работы сочетают импрессионизм и восточный стиль сеи. Я хочу показать людям цвет и фактуру масляной живописи».

По мнению ректора Центральной академии искусств Китая Фан Диана, пейзажной живописи Ма Чан Лу присущи реальность и материальность сюжета, искусная передача ключевых особенностей, наличие формальных художественных находок на грани реализма и абстрактного экспрессионизма. По нашему же мнению, для живописи Ма Чан Ли характерен очень энергичный мазок, чувство ритма и фактуры поверхности полотна, движение элементов композиции, динамика сюжета и перспективы. Но в целом он не выходит за рамки классического академизма.

Ма Лу родился в Пекине 1958г. В 1982-1984 учился в Университете искусств Гамбурга, после чего стал преподавать в Китае. Участвовал во Всекитайской выставке 1988 «Обнаженная натура» в Центральном государственном художественном музее Китая. Но впоследствии почти совсем отказался от фигуративной живописи в пользу абстрактных композиций. Сейчас он заведующий факультетом масляной живописи ЦАИК. Он считает, что станковая живопись должна эволюционировать от классических форм к новым. По его мнению строгое разграничение живописи на масляную, акварельную и т.д. сковывает творчество.

Основой живописи он считает рисунок в смысле выражения мысли, направления, ритма и линии. Здесь он как и отец, выступает последователем стиля сеи, который прежде всего передает идею. Для Ма Лу чувства и мировоззрение гораздо важнее чисто живописных качеств картины. В своих картинах он использует и масло и акрил, что помогает достичь большей выразительности. Картины Ма Лу можно считать абстракционизмом, однако они также ассоциируются с пейзажами. Автор достигает природной гармонии как за счет контрастов в композиции, так и максимальным обобщением формы и тона, вместе с красками он переносит на холст и свои ощущения.

Как видим, оба художника стремились интегрировать западные традиции, техники и наработки в китайскую культуру, при этом непременно сохранив ее самобытность. Процесс интеграции проходил от механического применения техники, постепенно распространяясь на сюжетную, и далее на эмоциональную

составляющую их произведений. Итак, на примере отца и сына Ма виден путь художников Китая, интерпретирующих европейские традиции, их желание создать новый художественный язык, который бы объединял китайскую ментальность и имел современное звучание.

ТИХОНЮК Валерій Іванович

викладач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

СТИЛЬОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ КНИЖКОВОЇ ГРАФІКИ ВОЛОДИМИРА ЮРЧИШИНА

Творчість Володимира Юрчишина припадає на період другої половини ХХ ст. та початку ХХІ ст. і характеризується оригінальним авторським стилем. До мистецтвознавців, які дотично досліджували цього майстра належать: Х. Саноцька, О. В. Ламонова, О. Модла, О. Загаєцька, С. Короненко, І. Дудник. Системного ґрунтового дослідження динаміки розвитку та особливостей становлення авторського стилю Володимира Юрчишина наразі немає.

В даній доповіді вирішується завдання оглянути періоди становлення графічної мови автора та їх основні ознаки. В даному дослідженні не розглядаються проблеми цілісного макетування книги як питання, що потребує окремого розгляду. Таким чином, новизною є систематизація художнього спадку мистця.

Закінчивши поліграфічний інститут імені Івана Федорова у Львові, Юрчишин працювати у царині книжкової графіки на початку 60-х років ХХ ст. Перші десять років художник знаходився у процесі пошуку власної графічної мови. Та вже з середини 60-их років можемо побачити яскраву графічну мову художника. Таким чином можна виокремити два основних періоди його творчості – ранній та зрілий. До джерел натхнення раннього періоду належать: творчість Георгія Нарбута, старі українські гравюри, уставне та півуставне письмо, козацький скоропис. Не варто применшувати вплив на творчість майстра відомого українського етнографа П. М. Попова, який зокрема вивчав гравюри київської лаври. Роботи пізнього періоду демонструють творчу трансформацію різноманітних графічних ознак традиційних типів кириличного письма в єдину систему. Основною технікою втілення ідей слугує гравюра на лінолеумі, яка на той час набула неабиякої популярності серед художників-графіків. Окремої уваги заслуговує спроба майстра гармонійно поєднати динаміку шрифту з орнаментальними мотивами.

ТОЛОКОННИКОВА Вікторія Андріївна

студентка кафедри Графічного дизайну КДАДПМіД імені М.Бойчука
Наук. керівник: Босий О.Г. кандидат історичних наук, доцент, завідувач
кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука.

ЕВОЛЮЦІЯ ТЕХНОЛОГІЙ У СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Графічний дизайнер – одна з затребуваних професій сьогодні. Це пов'язано з розвитком інформаційно-реklamних і комп'ютерних технологій. Попит на рекламні послуги є практично у кожної людини, адже людство завжди прагнуло до самовдосконалення, що сьогодні задає нові горизонти, а саме – самореалізація, досягнення успіху і високий дохід. Для досягнення цих цілей, відкривається багато дрібних і великих підприємств, що надають різні послуги і товари.

Наслідком цього є конкурентоспроможність. Для того щоб залучити суспільство є безліч способів, один з яких є візуальна комунікація, що має на увазі створення корпоративного стилю для підприємства. При створенні образу для компанії, графічний дизайнер використовує не тільки основні елементи графічної композиції і закони кольороподілу, сьогодні роботу дизайнера неможливо уявити без комп'ютера і його побратимів століття технологій.

Конкурентоспроможність є проблемою і дизайнерів, що рухає їх бути «на хвилі» з комп'ютером, графічними редакторами, типографікою, фото і цифровим мистецтвом, відвідувати підвищуючі кваліфікацію курси, конференції та семінари. Адже під впливом швидкого розвитку технологій дизайн став своєрідною мовою науково-технічних інновацій. А вони в свою чергу створили справжній «бум» в графічному дизайні, що посприяло появі нових можливостей і креативних рішень.

Крім всім нам звичної рекламної поліграфії, сьогодні найбільш затребуваними засобами створення візуально-комунікативного контенту, є комп'ютерна графіка, анімація, веб-дизайн і smm. Всі ці продукти не можуть з'явитися на світ без спеціалізованих графічних програм, найбільш поширеними з яких є - Photoshop, Corel DRAW, Adobe Acrobat, PageMaker, Adobe Illustrator, Corel, QuarkXPress та інші.

Комп'ютерна графіка - це мультиплікація, тобто рухома графіка, створена за допомогою комп'ютера. Вона на сьогодні набула широкого застосування як в області розваг, так і у виробничій, науковій та діловій сферах.

Комп'ютерна анімація застосовується для створення відеороликів, комп'ютерних ігор, мультимедійних додатків і пожвавлення окремих предметів або персонажів, наприклад, для веб-дизайну, а також в кінематографії. Будучи похідною від комп'ютерної графіки, анімація має ті ж способи створення, а саме, з допомогою векторної графіки, растрової, фрактальної і тривимірної графік. [1]

Одним з відкриттів в графічній анімації є фотореалістична анімація людини, з розвитком якої майбутнє за анімацією є не тільки в комп'ютерних іграх, а й створення кіно і відеороликів без присутності людини. Однак через досить складну будову людини, його рухів і природи, досить складно відобразити реалістичність рухів, тому це до сих пір залишається не вирішеним питанням у створенні новітньої 3d графіки.

Джерельна база

1. Мурашко М.В. ВИКОРИСТАННЯ ТРИВИМІРНОГО ПРОСТОРУ ЯК ДИНАМІЧНОГО ЕЛЕМЕНТА У ВІДЕО-РЕКЛАМУ // Світ науки і мистецтва: питання філології, мистецтвознавства і культурології: зб. ст. по матер. XLVII міжнар. наук.-практ. конф. № 4 (47). - Новосибірськ: СіБАК, 2015.
2. Вороніна А.Б. Вчені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського Серія «Географія». Том 25 (64). - 2012. - №3. - С.49-55.

ТЮТІНА Любов Веніамінівна

аспірант кафедри теорії, історії архітектури та
синтезу мистецтв НАОМА,

ДАВИДОВ Анатолій Миколайович

кандидат архітектури, доцент, декан
факультету архітектури НАОМА.

ОСОБЛИВОСТІ ТЕКТОНІКИ СУЧАСНОЇ АРХІТЕКТРИ

Поняття «тектоніка» було введено в теорію архітектури німецьким істориком античного зодчества Карлом Беттіхером в середині XIX ст. За загальним визначенням воно означає художнє вираження роботи конструкції будівлі.

Історично склалось, що знаковим тектонічним об'єктом традиційної архітектури була ордерна система. Від початку появи деталізовані елементи ордеру довго відшліфовувались зодчими. У I ст. до н. е. Вітрувій канонізував п'ять ордерів класичної архітектури і їх складові частини: тосканський,

доричний, іонічний, коринфський і композитний. Ордер проходив асиміляцію під різні архітектурні періоди, лишаючись непорушним ідеалом архітектури. Стильові епохи давали свої тектонічні характеристики, але всі тримались за традиційні ордерні принципи, де стіна була несучим елементом статичної якості.

Проте кінець XIX століття сконцентрувався сплеском оновлення технічних та конструктивних можливостей, наукових процесів, мистецьких та філософських пошуків. І це дало в свою чергу поштовх до новаторського погляду на архітектуру, зміну людського мислення, трансформування пластичної мови архітектури. Це також істотно вплинуло на тектоніку будівель і споруд.

На сьогодні у багатьох зразках сучасної архітектури складно побачити художнє вираження роботи конструкції, поняття тектоніки проявляється в новому розумінні. Воно відійшло від традиційного проявлення. Огороджуюча стіна перестала бути несучою, а від так вона може набувати будь-якої форми, і виконана з будь-якого матеріалу.

Є внутрішній конструктивний каркас будівлі – несучий, і зовнішня – не несуча оболонка чи навісний фасад. Немає залежності зовнішнього від внутрішньої структури будівлі, що було характерно в архітектурі тисячоліттями. Подібна особливість прослідковується в доробках багатьох сучасних архітекторів, особливо деконструктивістів: Даніеля Лібескінда, Захи Хадід, Френка Гері, Рема Колгаса, Пітера Айзенмана.

Зовнішня оболонка – «одяг будівлі» – не є статичним і незалежно від внутрішньої конструкції може трансформуватись у нові образи безкінечну кількість разів. Це своєрідний *текст*, про що і йде мова у роботах філософів, що, як і багато інших факторів, вплинули в середині XX ст. на розвиток архітектури, зокрема деконструктивізму.

Існує дуальне співіснування внутрішньої несучої конструкції та зовнішніх огорожуючих систем, де останні виконують лише естетичну функцію та захист будівлі від впливу зовнішніх факторів оточуючого середовища.

Ця спільна тектонічна риса підводить до висновку що існує неясність розуміння проявлення тектоніки сучасних споруд, невідповідність зі звичним визначенням тектоніки і взагалі існуванням в подальшому цього поняття. Тому це питання потребує подальшого дослідження.

ТЮТЮН Данило Олександрович
 Аспірант КНУТКиТ, кафедри кінознавства,
 3-го року навчання.
 Наук. керівник: Зубавіна І. Б.,
 доктор мистецтвознавства,
 професор, член-кориспондент НАМ.

АВАНГАРДНІ РІШЕННЯ В ФІЛЬМІ Г. МАРКОПУЛОСА «СТРАСТІ ЗА ІЛІАДОЮ».

Фільм «Страсті за Іліадою» (оригінальна назва – “The Illiac Passion”, 1967 р., США) є творінням культової постаті у світовому кінематографі – американського режисера, котрий вважається одним з засновників американської Нової хвилі - Грегорі Маркопулоса. В основі цієї стрічки лежить міф про Прометея, який є одним з архетипів культурного героя – титана, що створив людину, навчив її ремеслам і наукам, дав їй вогонь, викравши його з Олімпу, але й навчив її говорити та шанувати богів, піднявши її на рівень творця.

Твору притаманна широка інтертекстуальність – діалог багатьох текстів і цитування: явне і приховане, візуальне і словесне. Архетип Прометея страждаючого, що приніс себе в жертву заради людства, проте, ця жертва не була оцінена - є рамковою структурою, яку режисер наповнив власними смислами.

Г.Маркопулос використовує у своїх «Страстях за Іліадою» оригінальний текст трагедії Есхіла у перекладі американського поета-трансценденталіста ХІХ століття Генрі Девіда Торо, що вважається одним з найскладніших та малозрозумілих. Він ускладнює переклад Г.Торо за принципом словесної елізії (вилучення з тексту окремих слів), що робить процес його промовляння схожим на містеріальну гру.

У стрічці застосована авторська кіномова, особлива увага зосереджена саме на процесі мовлення – мова як дія приваблює кінорежисера, адже першотекст есхілівської драми сам по собі є доволі статичним – Прометей прикутий до скелі в горах Кавказу і єдине, що йому залишається це говорити з тими, хто приходить до нього. Водночас, самі герої фільму: і страждаючий Прометей, і інші персонажі, які його відвідують, позбавлені мови – вони лише німі кадри, скомпоновані у абстрактній авторській манері пульсуючого монтажу, притаманній Г.Маркопулосу, як блимання ока.

Режисер посилює ефект містерії шляхом використання у якості саундтреку для фільму музичну ораторію угорського композитора Бели Бартока «Кантата профана» («Світська кантата»).

Один з часто цитованих епізодів фільму це - зустріч Прометея з божеством Океаном, якого відтворює на екрані «ідол» поп-арту Енді Воргол (своєрідна метафора «божество, що представляє божество»).. Енді Воргол з'являється на велосипеді на хвилях пластикового моря на фоні намальованих великих квітів. Він шалено крутить педалі, але безсилий зрушити з місця, у той час як розпростертий додолу Прометей простягає до нього руку, у спробі дотягнутися.

Режисер прагнув викрити умовний характер загальноприйнятої мови як суми зовнішніх прийомів – штампів і соціальних канонів. Г. Маркопулос створює власну сферу смислів і символів та закликає глядача до їх прочитання. У цьому контексті внутрішня дія, що відбувається в думках глядача під час перегляду фільму і в процесі його наступного осмислення є головною метою дії екранної. Фільм «Страсті за Іліадою» Г.Маркопулоса по своїй суті є настільки авангардистським, що сучасники не зрозуміли і не сприйняли його. У подальшому сам автор «скував» свого героя, самотійно вилучивши його з прокату, як і інші свої фільми.

Пугалова С. Грегори Маркопулос: Цвет есть Эрос // Cineticle № 23 -

<http://cineticle.com/art/1025-gregory-markopoulos.html>

Michelakis P. Greek Tragedy on Screen. Oxford University Press, 2013. 280 p.

Sitney Adams P. Visionary Film – The American AvantGarde, 1943-2000, 3rd Edition. - Oxford University Press, 2002. - 480 p.

ХАРЧЕНКО Поліна Вагифівна

кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник, начальник відділу науково-координаційної діяльності та інформації НАМ України.

ВИКОНАННЯ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ В УКРАЇНІ ЯК ВПЛИВОВИЙ ЧИННИК ДЕРЖАВНОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

Виходячи із фундаментального культурологічного та педагогічного положення про те, що плідним підґрунтям подальшої розбудови національної культури України, становлення її державності, зокрема, у галузі музичного мистецтва, є розвиток і виховання сучасної молоді – майбутнього нашої держави в її ствердженні на власних теренах, а також в Європі й світі, слід взяти за основу мистецького впливу на становлення майбутніх фахівців

музичної сфери саме ті чинники, які є потужними каталізаторами прагнення майбутніх митців-професіоналів до успішного професійного й особистісного розвитку, самопроектування й самореалізації у складних умовах сучасних глобалізаційних процесів. Для досягнення цієї мети необхідним є переосмислення підходу до розуміння поняття якості музичної, культурологічної освіти на актуальному, світовому рівні. Тут мова йде про той високий рівень, що відповідає найкращим традиціям, які століттями вибудовувалися в Україні в галузі музичної освіти.

За результатами численних досліджень різних напрямків наукових знань з питань успішного самоствердження людини в сучасних умовах, вплив саме музичного мистецтва на розвиток кожної особистості – як майбутніх педагогів-музикантів, виконавців, культурологів, теоретиків в галузі музичного мистецтва, так і представників інших професій, – є справді вирішальним з точки зору майбутнього фахового та особистісного становлення.

Виходячи із вищесказаного, вважаємо, що саме поєднання традицій вітчизняної виконавської школи з новітніми тенденціями музичної культури Європи й світу є об'єктивною відповіддю на вимоги сьогодення, а виконання музики сучасних вітчизняних композиторів – нагальною потребою сучасного музичного виконавства й музичної культурології. Нещодавно в Україні з великим успіхом, з 29.09.2018 року по 08.10.2018 року відбулися урочисті концерти в межах XXIX Міжнародного фестивалю “Київ Мюзик Фест – 2018”. Вітчизняні шанувальники музичного мистецтва, і, зокрема, музична молодь, мали змогу прослухати більш ніж 5 симфонічних, 7 хорових, 10 камерних концертів сучасної музики тощо. Було виконано твори не лише зарубіжних – французьких, німецьких, китайських, польських, канадських та інших авторів, а й вітчизняних сучасних композиторів, серед яких Л. Дичко, О.Козаренко, М. Скорик, О.Скрипник, Є.Станкович та інші. Значний інтерес мистецької молоді, музикантів-професіоналів і широких верств населення до проведення вищезгаданих заходів переконливо засвідчив їх важливість у справі подальшого становлення української державності.

Також хочеться відмітити актуальність проведення сучасних мистецьких проєктів, що зі значним позитивним суспільним резонансом здійснює Національний ансамбль солістів “Київська камерата” (засновником ансамблю є відомий піаніст, соліст Київської філармонії, диригент В. Матюхін). Згадаймо також проєкти, що транслюються в прямому ефірі державних ЗМІ. В якості прикладу, звернемось до урочистого концерту духовної музики “IN PARADISUM”, проведеного “UA: Українське радіо” 29.10.2018 р. у Будинку звукозапису Українського радіо за участі Академічної хорової капели Українського радіо (художній керівник та головний диригент Юлія Ткач),

Національного академічного духового оркестру України (художній керівник – М. Мороз) та інші мистецькі заходи за участю відомих вітчизняних композиторів та виконавців.

Переконані, що впровадження у практику, донесення до відома як професіоналів у галузі музичного мистецтва, так і майбутніх фахівців – мистецької молоді, а також вітчизняного суспільства в цілому, найкращих надбань українського музичного мистецтва минулого й сучасності, здатні здійснити істотний вплив на подальший розвиток української державності у світовому соціокультурному просторі.

ХМАРСЬКИЙ Юрій Олексійович
студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука

НЕТРАДИЦІЙНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ КОЗАКА МАМАЯ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

В основу концепції тез для цієї конференції покладена ідея образного втілення українського воїнського духу через невмирущу соборну постать козака Мамає, який через народну творчість кілька останніх століть надихає на боротьбу за незалежність все нові і нові покоління українців.

Сучасна Україна – це благословенна і щедра природними ресурсами Земля Мамаїв, де з незапам'ятних часів, жили і живуть мирні землероби, бажання яких жити вільно - час від часу породжує героїв-велетів міфологічних масштабів. В українців таким воїном-захисником і мудрецем є козак Мамай.

Тож «Земля Мамаїв» – це певна формула споконвічної боротьби українства за власну самодостатність. Таку назву має і власний блог Юрія Фоменка, який тривалий час публікує відповідні матеріали. Нині він воює на Сході України. І як справжній Мамай не полишає своєї зброї як залізної, так і духовної. А оберегом його блокпосту є сам Мамай матеріалізований відомою художницею з Петриківки Т. Назаренко. На блокпостах сучасних захисників Вітчизни можна побачити і дитячі малюнки, які також виступають у ролі оберегів і підтримують воїнів-батьків. Військові події стали сюжетами міні-новел Юрія Фоменка, які він пише для свого інтернет-блогу «Земля Мамаїв», широко популярного навіть серед читачів зарубіжжя. Є серед них і новела «Мамай»

Нині у сфері графічного дизайну: на календарях, листівках, плакатах широко використовується міфологізований образ козака Мамаю який отримав сучасну інтерпретацію.

При цьому варто відзначити, що в основі книжкових сюжетів та графіки нерідко лежать і реальні постаті українських героїв-Мамаїв від часів гайдамаччини і до сучасності. Це, зокрема народний календар «Козак – душа правдива – 2017», листівки присвячені подіям Коліївщини», книжкова графіка В. Кравченка, у якого образ Мамаю посідає чільне місце.

Яскравим прикладом розкриття цієї теми є дипломна робота Юрія Хмарського – серія плакатів за темою «Україна – Земля Мамаїв» (керівник О.Г. Босий). Вона складається з таких плакатів:

- Гайдамацькі ватажки 30-50-х років ХУІІІ ст. які, підняли народ проти російських окупантів котрі почали захоплювати вільні козацькі землі і вирубувати ліси, щоб побудувати на морі флот, а захопивши християнську столицю Афон –тішити себе імперськими нащадками Третього Риму. Серед них - **Марко Мамай** із с. Цибулева після тяжкого поранення потрапив у полон, і його росіяни закатували у рідному селі і викинули пошматоване тіло в яр на поталу вовкам з метою залякати повсталий народ. Але селяни таємно перепоховали героя, і з тих пір яр на околиці села Цибулево зветься Мамаїв Яр.
- **Максим Залізник**, який у живописних творах ХІХ століття, зокрема і на народній картині «Максим Железняк» постає на у канонічному образі Мамаю, який сидить по східному з кобзою в руках .
- командири УПА **Роман Шухевич та Іван Сало** (мали псевдо «**Мамай**»);
- отаман Холодноярської республіки **Яків Щириця** (мав псевдо «**Мамай**»);
- кобзар-майданівець **Олександр Ткачук** (вибрав собі псевдо «**Мамай**»).
- учасник АТО – з позивним «**Мамай**» **Андрій Подліпнюк** – «Правий Сектор» загинув у бою з російськими окупантами.

Відтак героїчний Мамай – це не лише фольклорний образ, а й реальні історичні постаті Мамаїв – охоронців українських земель втілені у творах сучасного образотворчого мистецтва і графічного дизайну.

ЧЕГУСОВА Зоя Анатоліївна

н.с. відділу образотворчого і декоративного мистецтва
ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ,
заслужений діяч мистецтв України,
лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка,
президент української секції
Міжнародної асоціації арт-критиків АІСА

ДО ПРОБЛЕМИ ВПЛИВУ МИСТЕЦТВА АВАНГАРДУ НА ПРОФЕСІЙНИЙ ХУДОЖНІЙ ТЕКСТИЛЬ УКРАЇНИ ДОБИ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

У доповіді розглянуто визначальну роль європейського класичного модернізму зокрема авангарду початку XX століття в розвитку мистецтва авторського художнього текстилю України доби глобалізації (сер.1980-х–2000-і рр.).

Важливою рисою українського професійного художнього текстилю доби глобалізації є утвердження новітніх неоавангардних форм, які органічно лягають в контекст формотворення сучасного візуального мистецтва загалом. Разом з існуванням таких традиційних жанрів як килим, розпис на тканині, батик активно поширюються різного роду абстракції в композиціях гобеленів, площинних панно в різноманітних авторських техніках і об'ємно-просторових конструкціях, виконаних у традиційних для мистецтва тканини і нетекстильних матеріалах.

Абстрактне мистецтво (чи абстрактивізм, безпредметне мистецтво, нефігуративне мистецтво), найбільш знаменитими представниками якого вважаємо Казимира Малевича, Василя Кандинського, Пітера Мондріана, Пабла Клеє, є найбільш відомим і значним перебігом класичного модернізму, що відіграв певну роль у мистецтві українського художнього текстилю на зламі XX-XXI ст. Відзначимо, що провідні українські майстри гобелену, голкової техніки, розпису на тканині вражають в означений період розмаїттям прикладів ліричної абстракції, образність яких базується виключно на кольорі, формі, лінії чи фактурі (гобелени М. Базак, В. Ганкевич, О. Ковача, О. Левадного, О. Маріно, Т. Печенюк, А. Попової, Т. Ядчук-Богомазової; панно у голковій техніці Н. Борисенко, О. Мороза; розписи на тканині С. Бурак, Н. Гронської, М. Кирницької, Н. Максимової, М. Сухані, М. Фізер тощо).

Можна засвідчити зорієнтованість багатьох представників львівської школи художнього текстилю на сферу гранично відсторонених геометричних композицій в традиціях класичного модернізму, що складають основу сучасних, зазвичай масштабних за розмірами нефігуративних гобеленів та

ліжників, які є авторськими рукотворними виробами, розрахованими на інтер'єрне, виставкове, музейне середовище (ткані твори О. Парути-Вітрук, О. Риботицької, Л. Квасниці-Амбіцької, Г. Забашти, Н. Дяченко-Забашти, М. Шеремети, З. Шульги тощо).

Від кінця 1980-х рр. українські художники-текстильники виявляють посилений інтерес до інтенцій майстрів класичного авангарду в техніці колажу. Віддають перевагу естетичним можливостям полісемантичного колажу, які водночас з європейськими і американськими авангардистами також відкривав і розширяв Казимир Малевич, що стимулювало цього всесвітньовідомого майстра до творчих пошуків у царині безпредметного мистецтва.

Колажний принцип складає основу цілого ряду високохудожніх текстильних творів Н. Шимін, Т. Печенюк, І. Кіршиної, М. Кирницької, М. Соколової, І. Шостак-Орлової.

На підставі здійсненого дослідження багатоманітного творчого доробку провідних митців професійного художнього текстилю України 1980-2000-х років – численних фігуративних і безпредметних композицій – проаналізовано новаційні форми, образно-пластичні і технологічні трансформації гобеленів, текстильних панно, об'ємно-просторових композицій означеного періоду. Розкрито новітні пошуки українських митців в напрямку експериментального художнього текстилю, які активізуються на початку ХХІ ст. в колажі, асамбляжі, інсталяції, хоча в значно трансформованому вигляді у порівнянні з європейськими: український авторський художній текстиль розвивається в руслі загальноєвропейського художнього процесу, але на тлі шанобливого ставлення до історичних традицій національного образотворення.

ЧЕЧИК Валентина Вікторівна

кандидат мистецтвознавства, доцент

доцент кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ

КОЛАЖ В АВАНГАРДНІЙ СЦЕНОГРАФІЇ УКРАЇНИ (1920-ті рр.)

Найраніше звернення до колажу в українському мистецтві початку ХХ століття, власне, як і в європейській художній практиці, пов'язують з майстрами, які представляли образотворчий авангард й сьогодні співвідносяться з українським й російським художніми просторами (Д. Бурлюк, О. Екстер, О. Архіпенко, К. Малевич й ін.). Виключення складають декілька робіт М. Жука, що датовані 1912-1914 рр. й залишаються у межах естетики

європейського модерну (ескіз до обкладинки «Співи землі», 1912; Казка (Зачароване коло), 1914). Декоративний ефект залишався важливою якістю в наступних за часом роботах М. Жука, що включали колажний прийом (Жіночий портрет, 1919; Портрет сина, 1920).

На межі 1910-1920-х років до відтворення колажу звернулося покоління «молодших» авангардистів (В. Єрмілов, Б. Косарев, С. Олесевиц, С. Фазіні, А. Петрицький й ін.). В їх колажах означеного часу, ще незначних за кількістю й для деяких художників епізодичних можливо виокремити дві лінії майбутньої реалізації прийому. В першій з двох груп образ відтворювався за допомогою однорідних за фактурою матеріалів, як-от, різнокольорового паперу, вирізаного й наклеєного на основу. В другому корпусі робіт колаж відтворювався за рахунок включення в композиційну структуру аркушу різнорідних елементів, контрастних основі або один одному (клаптиків тканини, фольги, газет, марок, упаковки, шпалер, різнобарвного або тонованого паперу, фанери та ін.). Ці дві лінії «розгортання» колажу виявляться принциповими у вітчизняному мистецтві оформлення сцени, як довело дослідження, не тільки на рівні створення концепції (ескізу загального візуального образу вистави або окремого костюму), але й на рівні її реалізації в реальному сценічному просторі. Пік захоплення театральним колажем приходить на 1921-1925 рр. – час засвоєння українським мистецтвом ідей конструктивізму. Захоплені авангардистськими прийомами фрагментування, розсічення, комбінування, колаж в театральній практиці застосовували О. Хвостенко (Хвостов), Б. Косарев, К. Єлева, Н. Соболев, В. Меллер та його учні – В. Шкляєв, М. Сімашкевич, І. Курочка-Армашевський, М. Панадіаді. Надзвичайно вагоме місце протягом 1920-х років колаж зайняв в театральному мистецтві Анатолія Петрицького.

ЧОРНОУС Микола Михайлович

доцент,

доцент кафедри комп'ютерної, інженерної графіки та дизайну НТУ

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ ЯКОСТЕЙ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ У СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

*Дизайн – це культура і синтез мистецтв
Дизайн - це державна промислова політика
Дизайн – це економіка держави і добробут людей*

Ключовим завданням організації навчального процесу і забезпечення високої якості дизайнерської освіти є дотримання специфічних критеріїв класичної методики і методології формування професійних якостей майбутніх фахівців у системі мистецької освіти як цілісної концепції ступеневого навчального комплексу професійної підготовки висококваліфікованих дизайнерів. Формування та удосконалення національної вищої школи дизайнерської освіти, входження України до європейського процесу структуризації вищої освіти, збереження власного індивідуального обличчя мистецької освіти – це основні мотиви необхідності вивчення історично набутого досвіду, його глибокого розуміння як фахівцями мистецтва дизайну так і керівниками відповідних державних структурних установ, порозуміння і координації дій у справі модернізації мистецької освіти. Становлення і розвиток молодшої української держави поряд з аспектами історичними, етнічними й естетичними, технічними й екологічними, економічними та політичними перебувають у прямій залежності від загального рівня культури, стану мистецької освіти, дизайн-освіти зокрема і українського національного дизайну. Формування професійних якостей майбутніх дизайнерів у системі мистецької освіти можливе лише при багатогранному і гармонійному розвитку особистості фахівця. Творчий процес дизайнера ґрунтується на синтезі мистецтв, на емоційно-асоціативних засобах виразності та формуванні відчуттів гармонії та образності кольору, музичного твору, поезії, пластики форми, класичних і новітніх принципів геометричної пропорційності, символіки, а також на досконалому володінні науковими закономірностями біоніки, ергономіки та інженерної психології. Якість дизайн-освіти залежить від закономірної послідовності та безперервного циклу підготовки з усіх різновидів дизайнерського мистецтва. Виховувати художню культуру професійних якостей майбутніх дизайнерів потрібно починати з дошкільного та шкільного віку за схемою: мистецтво дизайну, як культура; дизайн, як проектна творчість; дизайн, як художньо-естетична мова (міжнародна). Фахова підготовка майбутніх дизайнерів розпочинається із початком навчання у вищому навчальному закладі від вивчення мистецьких основ пропедевтичного курсу до високопрофесійного застосування класичних методологій наукових досліджень і психології творчого мислення у проектно-творчій діяльності. Специфіка фахової методики і методології формування професійних якостей майбутніх дизайнерів у системі мистецької освіти є історично й логічно постійною темою експериментального дослідження науково-педагогічних працівників – дизайнерів і художників як мистецьких навчальних закладів, так і спеціалізованих підрозділів не мистецьких вишів. Такі дослідження дають можливість застосовувати їх результати у формуванні та удосконаленні

цілісного комплексу системи національної дизайн-освіти в Україні. До основних інноваційних складових дизайнерської освіти сьогодення варто віднести, перш за все, використання комп'ютерного програмного забезпечення навчального процесу. Але це відноситься лише частково до виконавської майстерності проектної графіки, прискорення маркетингового дослідження та дизайнерського аналізу прототипів і аналогів проєктованих об'єктів, використання сучасних технічних засобів для проведення ергономічних досліджень тощо. Щодо творчого процесу дизайнерської діяльності, то лише класичні засади багатогранної підготовки фахівців дизайну, синтезованої з основними критеріями формування професійних якостей по використанню багатьох різновидів пошукових засобів виразності всіх спеціальностей мистецького спрямування, приносять очікувані позитивні результати.

ШЕВЧЕНКО Мирослава Євгеніївна
аспірант ІПСМ НАМ України

НАЦІОНАЛЬНЕ ПІДґРУНТЯ ПОСТУПУ ХУДОЖНИКІВ-ШІСТДЕСЯТНИКІВ

Як культурна епоха “шістдесятництво” починається значно раніше календарних шістдесятих років. Смерть Й. Сталіна, розвінчування культу особистості, реабілітація, лібералізація культурного життя – стає поштовхом до виникнення нової генерації української радянської інтелігенції, яка прагнула зберегти мову та культуру, спричинивши такий рух як «шістдесятництво». Ще в 1954 році радянський письменник Ілля Еренбург назве свою повість словом “відлига”, яке стане назвою цілого періоду і виховає нове покоління митців. Через два роки про великі зміни оголосять з трибуни ХХ з'їзду, ненадовго, але достатньо, щоб зародити нову епоху і отримати свіжий ковток натхнення, який стане поштовхом для нових звершень і трансформацій. Шість років (з 1956 по 1962 роки) стануть часовими рамками періоду розталі, проте інерція того послаблення ще буде продовжуватись протягом 60-х років.

Сталінське мистецтво здавалось великим замерзлим льодовиком. І раптово льодовик починає піддаватись відлизі. Проте "відлига" не була викликана лише особистими бажаннями М. Хрущова. Для збереження тоталітарної системи необхідно було вдатися до її реструктуризації, звільнення від почуття централізму, майже повної самоізоляції та духовної скутості. Розгорнулася "десталінізація по вертикалі": ланцюгове засудження "культу

особи" всіма партійними та ідеологічними структурами. В Україні цей процес зазнав певного сповільнення. Зміст та тон критики були стриманішими.

Художники відчують першу свободу, перші пошуки художніх орієнтирів та більш поглиблене знайомство з культурами поза кордонами Радянського Союзу, в той же час з'являється можливість більш вільно занурюватись у своє коріння, у традиційне, народне мистецтво. Що в свою чергу було основним стрижнем творчості багатьох художників-шістдесятників.

Сенсом цього мистецького руху було творення національного як за мовою, так і за змістом мистецтва.

Покоління, молодих митців та літераторів, які зростали в більш ліберальних умовах культурного життя, вони відрізнялися від своїх попередників, відсутністю страху політичних переслідувань, відходженням від офіційних канонів мистецтва соціалістичного реалізму.

Графічне мистецтво відіграло важливу роль у вихованні тогочасного покоління. В цьому контексті, в першу чергу згадуються імена таких художників-шістдесятників як : А. Горської, В. Зарецького, Г. Якутовича, О. Заливахи, Г. Севрук, В. Кушніра, Б. Плаксія, С. Шабатури, І. Марчука та інших художників, імена яких досі знаходяться поза увагою дослідників.

Вони взяли на себе основну місію – відродження національного мистецтва, але з своєю інтерпретацією національної культури.

Їхня творчість стала ключовою в самоусвідомленні українського народу та формуванні національної культури першої половини ХХ ст.

ШИЛОВА Поліна Юріївна

Студент КДАДПМіД ім. М. Бойчука

Науковий керівник: Босий О.Г., кандидат історичних наук, доцент,
завідувач кафедри графічного дизайну КДАДПМіД ім. М. Бойчука

НОВІТНІ КОНЦЕПЦІЇ РЕКЛАМНОГО СУПРОВОДУ ДРУКОВАНОГО ПЕРІОДИЧНОГО ВИДАННЯ

Український медіапростір переживає період соціокультурної трансформації, пов'язаний зі становленням нової візуальної культури країни. Вітчизняні дослідження за останнє десятиліття демонструють динаміку змін співвідношення витрат часу читача на отримання інформації на користь інтернет-ресурсів. Така ситуація ставить під загрозу подальше існування періодичних видань у їхньому класичному розумінні.

Теоретичні та практичні напрями медіадизайну широко представлені працями науковців-журналістикознавців, і в меншій мірі – дизайнерами та мистецтвознавцями. В силу цих обставин мистецтвознавчі аспекти медіадизайну потребують глибшого дослідження. Зазначене вище вимагає нового підходу до формування інформаційного повідомлення, зумовлює необхідність подальшого теоретичного осмислення та практичного вивчення контенту видання в його візуалізованій формі.

Загальновідомо, що стиль означає наявність ознак, які ідентифікують друковане видання через сукупність зовнішніх та змістових особливостей. Візуальний стиль періодичного видання – це стратегія його функціонування, що сприяє досягненню довгострокових комунікаційних цілей. Інколи первинні обрані візуальні характеристики можуть стати остаточним обличчям видання. Проте, стиль не повинен застосовуватися як тактичний засіб одноразового використання, приміром, у рекламних цілях. Звісно, з часом певні візуальні характеристики можуть модифікуватися задля підвищення комунікативних функцій видання. Відповідно до призначення видання формується і його графічна концепція.

Розглядаючи складові візуального стилю видань (логотип, слоган, кольори, шрифти, декоративні елементи, способи верстки), можна помітити, що значна їх частина зосереджена на обкладинці (книги, брошури, журналу) чи першій сторінці (газети, листівки), оскільки саме вони є носіями реклами. Візуально обкладинка має бути впізнаною з першого погляду, що досягається завдяки чітко розробленому макету, постійним місцям розташування всіх елементів, однаковим принципам композиції, шрифтам, кольорам [1, с. 143].

Відомо, що ключові поняття іміджу (довіра, популярність, індивідуальні риси) формуються у свідомості читача друкованого періодичного видання через наступні складові: якісне змістове наповнення відповідно до концепції; наявність потужного емоційного складника, орієнтованого на цінності цільової аудиторії; послідовність у застосуванні графічних прийомів і обраної тематики відповідно до читацького призначення.

Отже, першочерговим у функціонуванні друкованого періодичного видання є орієнтир на читацьку аудиторію, оскільки концепція розробляється з урахуванням її особливостей. Популярність видання означає його миттєву ідентифікацію читачем, впізнання за індивідуальними рисами як в цілому, так і в різних аспектах, зокрема в рекламі.

Основні етапи розробки стратегії рекламної кампанії періодичного видання включають визначення цільової аудиторії, прийомів реалізації та засобів розповсюдження рекламної продукції. Декілька заходів рекламної кампанії об'єднуються єдиною метою, охоплюють визначений період часу і

доповнюють один одного. В результаті досягається мета рекламної кампанії друкованого видання щодо створення ефективної реклами, яка забезпечить при мінімально можливих витратах максимальне зростання обсягів продажу.

Отже, на першому етапі – етапі аналізу – визначається стратегія дій, тобто відбувається оцінювання ринку періодичних видань і запитів читачів. Після затвердження стратегії та концепції видання починається другий етап – креативний – візуалізація концепції, визначення засобів досягнення поставленої мети. Третій – етап використання, забезпечує відповідність поставленим завданням, реакцію читача, рівень задоволення потреб, підтримання іміджу.

При виборі найкращого носія реклами засоби її розповсюдження ранжують за численністю цільової аудиторії та вартості реклами в них, орієнтуючись на бюджет. Дослідники стверджують про позитивну практику використання відразу декількох засобів рекламування, так званої мікс-кампанії [2].

Проведений аналіз чисельних зразків реклами друкованих періодичних видань дозволяє виділити наступні найпоширеніші рекламні носії та засоби рекламування: зовнішня реклама (сіті-формат, брендмауер, білборд, банер) та внутрішня реклама (табл-стенд, афіша, стікер); реклама на телебаченні; інтернет-реклама; реклама на радіо; викладка товарів у місцях продажу; промо-акції та PR-акції; рекламні ролики в кінотеатрах. Для рекламування періодичних видань найбільшого поширення отримала щитова реклама (плакати, афіші, рекламні щити, світлові вивіски, електронні табло, екрани), яка розташовується в міському середовищі. Особливого поширення набула реклама на транспорті (транзитна реклама).

Отже, переважна більшість прикладів свідчить про те, що реклама друкованих періодичних видань на зовнішніх і внутрішніх носіях (плакатах, афішах та ін.) буде ефективнішою, та при мінімально можливих витратах обернеться необхідним зростанням обсягів продажу.

Джерельна база

1. Роль візуального стилю журналу для ідентифікації видання. / В.Е. Шевченко // Соціальні комунікації. Вип. 2 (51), 2015. – С.139-147.
2. Назайкин А. Выбор рекламного носителя в медиапланировании. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.nazaykin.ru/lekcii/mediaplaning/shedule/htm>

ЮР Марина Володимирівна
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України,
Лауреат державної премії у галузі науки і техніки

ХУДОЖНІЙ ЕКСПЕРИМЕНТ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА: ПЕРЕТВОРЕННЯ ОБРАЗУ В ЗНАК

Художній експеримент, як духовно-практична діяльність людини, спрямована на розвиток мистецького дискурсу та створення принципово нового, незалежного та своєрідного культурного явища. Експеримент це завжди зародження нової якості твору, нової пластичної лексики, що репрезентує його інакше прочитання, в історичному зрізі це було часто поштовхом до генезису нового стилю, напрямку, течії. В художньому експерименті найбільш гостро стоять нові завдання художньої практики, які апробуються в межах гіпотези та емпіричного досвіду.

Активізація художнього експерименту відбулася в кінці XIX — початку XX століття у європейському мистецтві, що призвело до іманентних процесів в її східній частині, але з певним часовим зсувом. Революційні зміни у художньому, просторовому мисленні та баченні, сприяли активізації творчих інтенцій митців, які у пошуку нової художньої мови зверталися до різних сфер діяльності людини — від науки, культури до світовідчуття і світогляду людини.

Казимир Малевич відбувся як художник-новатор, який пройшов практику модерністських спрямувань і фундував власну формулу — супрематизм, з латинського «*supremus*» — найвищий, який тяжів до універсальності живописної системи. Зрозумілим є те, що ідея супрематизму визрівала у численних художніх експериментах митця, орієнтованих на виявлення суті, конденсованого змісту форми у просторі, полишених зовнішньої семантики, але глибоких за сенсом, значенням.

Свій практичний і теоретичний досвід художник органічно поєднував у неординарному моделюванні художнього простору творів, незважаючи в якій стилістиці він працював, хоча ремінісценції на той чи інший напрям в них відчувався, що маркувало безперервність художнього руху. Для К. Малевича однієї із задач був вияв домінанти (за Р. Якобсоном – нетиповий, незвичний прийом), що підпорядковувала другорядні елементи композиції, але водночас урівноважувала її, досягаючи цілісності художнього вислову. Домінанта у К. Малевича — це розмова від першого лица, візуалізована у реалістичній чи абстрактній формі на першому плані, або на межі картинної площини. У цьому художньому дискурсі митець виявляв трансцендентну сутність «мета

живопису», що зумовлювало його перехід від образу, як наративу, до образу-знаку, який уможлиблював відображення цієї трансцендентної сутності.

ЯКОВЛЄВ Микола Іванович,
доктор технічних наук, професор,
перший віце-президент НАМ України, академік НАМ України.

КОМПОЗИЦІЯ ПЛОЩИНИ. ТРАДИЦІЙНІ ТА НОВІТНІ ЗАСОБИ ОРГАНІЗАЦІЇ

За висновками дослідників теоретичних засад композиції найбільш прийнятними формами щодо їх засвоєння і розпізнавання є фігури, елементарні за своїми геометричними обрисами. Серед них як прості: лінія, рівнобічний трикутник, квадрат, коло, – так і більш складні: прямокутник, ромб, трапеція, рівнобічні багатокутники, овал, хрест.

Тут варто наголосити, що сутність побудови цілісної площинної композиції полягає в її геометричному осмисленні, а однією з провідних передумов формування естетичних властивостей – встановлення певного порядку в розміщенні елементів.

Розглядаючи будь-який художній твір (картину, плакат, листівку), абстрагуючись від конкретики, можна переконатись у наявності тієї чи іншої схеми побудови, певного ритму у повторенні або чергуванні точок, ліній, плям.

Серед таких систем найпростішою є традиційна – квадратна сітка. Вона розрахована на прямолінійний метричний порядок розміщення шрифтових знаків. Також досить поширеними в графічному дизайні є більш складні «сітки»: з рівновеликими чарунками, горизонтально–ступінчасті, прямолінійні похилені, кругові, спіралеподібні, багатокутні ламані чи замкнені, радіально-центричні, а також такі, що побудовані на дугоподібних напрямках. Одним з основних орієнтирів багатьох зразків рекламної продукції, наприклад, шрифтового плаката, є прямокутна сітка з додатковими косокутними напрямними лініями.

Таким чином, у загальному розумінні морфології графічної композиції, аркушеві шрифтові твори являють собою певну систему розміщення окремих знаків, слів, текстових рядків, шрифтових блоків, які можуть дотикатися, перетинатися, накладатися, плавно “перетікати” один в інший. Засобами організації шрифтових угруповань, як уже було зазначено, є лінійні орієнтири різноманітного напрямку. Загальні характеристики згаданих орієнтирів відображені в образах, які вони формують. Зазвичай прості метричні залежності утворюються з прямолінійних горизонтальних та вертикальних напрямків розміщення літер. Умовно їх можна назвати “угрупованнями нижчого порядку”. Вони не викликають сильних емоцій, але поєднання, сполучення,

комбінування цих елементів між собою здатні створювати прості, виразні, зрозумілі за змістом твори шрифтової аркушевої графіки.

В композиційному відношенні похилі й криволінійні орієнтири є на порядок складнішими, вони посилюють динамічні властивості аркушів, створюють передумови для їх особливого значення в оточуючому середовищі. У нинішніх проектних процесах, де активно використовуються найсучасніші програмні продукти, широкого розповсюдження набувають шрифтові композиції, які побудовані на криволінійних формотворчих орієнтирах. Найбільш ефектними орієнтирами візуальної організації шрифтових угруповань є циркульні криві, лінії зі змінною кривизною, спіралеподібні.

Не припиняючи ролі змісту, адресного призначення, якості матеріалів, технологічних особливостей виготовлення, пріоритетним якісним показником продуктів графічного дизайну є композиційна цілісність аркуша.

Формотворчі дії, на підґрунті яких досягається певний рівень візуальної узгодженості знаків і аксесуарів, є водночас як інтуїтивними, так і логічно осмисленими. При цьому основною метою цілісної візуальної організації є створення легко прийнятних форм. Згадані форми можуть бути простими і складними, але обов'язково – візуально впорядкованими. Ступінь впорядкованості зумовлюється взаємодією композиційного простору, формотворчих ліній і шрифтових знаків.

Не слід забувати про те, що формотворча лінія акумулює в собі емоційно-виражальну характеристику, що виявляється у цілісному образі композиції. Існування закономірностей організації формотворчих ліній визначається психофізіологічними особливостями зорового апарату людини. Вищезгадані закономірності не виражаються безпосередньо характером предмета: вони носять загальний характер і притаманні не лише творам графічного шрифтового дизайну, але й застосовуються в образотворчому, декоративно-прикладному мистецтві, а також в архітектурі.

До формотворчих ліній науковці й практики відносять не лише лінії, які безпосередньо відтворюють форму, а й певні візуальні орієнтири лінійної побудови форми: згадаймо, що в теорії формотворення існує умовний розподіл ліній на дійсні, уявні лінії та лінії побудови.

Дійсні формотворчі лінії безпосередньо сприймаються людиною, не потребуючи зусиль мозку. Серед таких ліній – контурна лінія аркуша, окреслена конфігурація шрифтового блоку тощо. Уявні формотворчі лінії вважаються такими тому, що вони не вбачаються у формі предмета явно, є результатом закономірного ілюзорного продовження дійсних ліній і сприймаються, в першу чергу, на чуттєвому рівні. Відмітимо, що сприймання уявних формотворчих орієнтирів потребує певної професійної підготовки. Також візуально не існують і лінії побудови: вони не виявляються явно, а присутні в композиції умовно. Лінії побудови складають додатковий компонент, утворюючи при цьому допоміжну систему гармонізації.

ЯРЕМЧУК Олена Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри рисунку і живопису КНУБА.

ШРИФТОВА ГРАФІКА В КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІХ ПРОЦЕСАХ

У своїй творчій практиці, окрім загальних історико-теоретичних питань стосовно шрифту, дизайнер-графік має добре розумітися на його формальних особливостях, стильових рисах, видах гарнітур, технологічних параметрах, знати технічні якості текстового акцидентного набору. Усі ці знання необхідні при розробці будь-яких друкованих форм – від листівки і візитки до плаката чи вуличної афіші.

Віддаючи належне технічному прогресу в друкарській справі, зазначимо, що цифрові технології дозволили створювати шрифтові зображення, застосовуючи практично усі засоби виразності пластичних мистецтв, внаслідок чого «чорне» мистецтво, як колись називали типографіку, перестало бути справою друкаря, воно увійшло до сфери діяльності художника-дизайнера.

Змістовно-стилістичні якості сучасних зразків поліграфічного мистецтва можуть формуватися за участю не тільки ілюстративних, а й шрифтових зображень. На сьогодні шрифти здатні відтворювати різноманітні «відтінки» слів, фраз, повідомлень, наочно передавати стильові якості напису – бути «урочистими», «жартівливими», «діловими» тощо.

Аналізуючи приклади активного використання шрифтових засобів виразності, відомий український шрифтознавець Б. Валуєнко наголошував на існуванні двох основних творчих способів зображення текстового повідомлення: функціонального конструювання та художньої інтерпретації тексту, що у поєднанні надають шрифту здатності до зорового втілення емоційно забарвленої інформації. Сучасна шрифтова графіка презентує весь спектр образотворчих засобів композиції і графічної виразності, технік виконання, конструктивних і композиційних побудов, що за художніми якостями зрівнює шрифтові друковані аркуші із зразками образотворчого мистецтва, дозволяє стверджувати про остаточне становлення і перспективу подальшого розвитку дизайну шрифтових аркушевих друкованих видань як сучасного жанру графічного дизайну.

Для створення сучасних зразків шрифтової аркушевої графіки залучаються різноманітні художні і технологічні засоби, але головна роль належить шрифту. Грамотне використання готових наборів, створення нових гарнітур, професійне оперування текстовим матеріалом на площині аркуша є запорукою появи вдалих композиційних вирішень шрифтових зразків, завдяки

чому поліграфічний твір набуває здатності якісно вирізнятися з маси іншої друкованої продукції.

Крім дотримання загальних композиційних правил виконання шрифтової композиції важливе значення слід приділити встановленню таких узагальнених констант, як форма і контрформа, особливостям взаємозв'язків між ними. У найпростіших за композиційною будовою зразках контрформою виступає чистий аркуш паперу, а формою – літера, складніші – містять слова, рядки, шпальти. Контрформа у цьому випадку – зображальна площина, яка не містить складових, однак її характеризують загальні параметри – розмір, конфігурація, колір, тон. Форма найчастіше являє собою складну систему підпорядкування елементів: знаків, слів, рядків, блоків, смуг. Тон і колір певною мірою використовуються у всіх елементах для підвищення образної виразності форми.

У процесі створення шрифтових аркушевих композицій як певних систем знаків і знакових угруповань доцільно враховувати системну взаємодію зображальних, шрифтових і формально-оздоблювальних засобів.

ЯРЕМЧУК Орест Ігорович,
аспірант кафедри архітектурного
проектування цивільних будівель і споруд КНУБА

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК НОВІТНІХ ПАРТИСИПАТИВНИХ ПРОЦЕСІВ В УКРАЇНІ

Залучення громадськості до прийняття рішень стосовно формування та експлуатації житлового середовища – добре відомий механізм процесу архітектурного проектування, яке отримало назву партисипативного, коли членам громад, потенційним чи дійсним споживачам, інших зацікавлених сторін, надається можливість брати участь в обговореннях проектних рішень, долучатися до процесів формування житлового середовища на етапах від планування до експлуатації..

Проектна практика останніх років переконливо демонструє динаміку ускладнення завдань у галузі архітектурного проектування. Сьогодні вони полягають не лише у володінні художніми і технічними аспектами процесу, але тісно переплітаються з чинниками соціально-економічного, екологічного, філософського та політичного характеру.

У проектуванні й будівництві житла формуються нові підходи, зокрема програми залучення потенційних користувачів до процесу проектування

шляхом проведення семінарів, консультацій, створюючи неформальні об'єднання мешканців, «сусідства».

Розробляються програми, орієнтовані на гнучкість у прийнятті рішень, якими передбачалися можливості пристосування до різнобічних потреб окремих груп мешканців.

Варто зазначити, що одним із піонерів партисипативного руху вважається бельгійський архітектор Люсьєн Кролл. Л. Кролл став використовувати метод відокремлення загальної структури будівлі та її конструктиву від наповнення цієї будівлі, що дозволило йому створювати досить гнучку та індивідуалізовану архітектуру.

Численні продовжувачі його ідей у розвинетих країнах довели, що завдяки спільному процесу планування та зведення будівель формується щось значиміше за архітектурні об'єкти та середовище, а саме - утворюються міцні соціальні зв'язки, здатні об'єднати користувачів у громадсько активні територіальні спільноти. Такі проекти стали взірцями будівель з високим рівнем організаційної гнучкості та можливостями до адаптації житла під індивідуальні потреби власників

Вже наприкінці ХХ ст. у більшості розвинених європейських країн партисипативна архітектура утвердилася в новому статусі. Залучення механізмів партисипації стало обов'язковою умовою міського та регіонального проектування. На законодавчому рівні потенційні користувачі житла в Австрії, Німеччині, Швейцарії інших країнах отримали гарантовану можливість брати участь в архітектурно-планувальних процесах.

На жаль участь громадськості в процесі прийняття архітектурно-планувальних рішень досі не отримала широкого застосування в Україні. У вітчизняних реаліях методи архітектурного проектування, що спираються на партисипацію не здобули відповідних європейській практиці важелів впливу.

Вивчення зарубіжних прикладів партисипативного проектування дозволяє виявити процеси залучення громад і окремих особистостей дієвим механізмом формування архітектурного середовища сучасного «гуманістичного» міста. Вітчизняні дослідження механізмів партисипації, впровадження партисипативних заходів до архітектурно-будівельної практики набувають особливого значення за умов поширення масового житлового будівництва. Для повноцінної реалізації принципів партисипативного проектування в Україні важливою є увага не тільки до генези способів впровадження партисипативних підходів, але й усвідомлення їх ролі та місця у ході загального цивілізаційного процесу.

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ

ІМФЕ ім.М.Т.Рильського – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України

ІПСМ НАМ України – Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

КДАДПМіД ім. М. Бойчука – Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

КНУТД – Київський національний університет технологій та дизайну

КНУТКиТ ім. І.К. Карпенка-Карого – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого

НАМ України – Національна академія мистецтв України

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НТУ – Національний транспортний університет

НХМУ – Національний художній музей України

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв