

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

**ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА  
МАТЕРІАЛЬНО-ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ**

**№ 11**

ХАРКІВ 2009

**Теорія і практика матеріально-художньої культури.** XI електронна наукова конференція. Харків, ХДАДМ, 25 грудня 2009 р. / Збірка матеріалів. - Харків: ХДАДМ, 2009. - 72 с.  
(Укр., рос, англ. мов.)

У збірнику представлено матеріали IX електронної наукової конференції професорсько-викладацького складу вищих навчальних закладів за спеціальностями мистецького напрямку.

Тематика конференції: дизайн (графічний, комп'ютерний, архітектурний, web, одягу, меблів, середовища, соціальний та інш.); новітні технології в мистецтві та дизайні; технічна естетика, інженерно-технічне забезпечення діяльності дизайнерів і художників; історія та теорія мистецтва, рисунок, живопис, графіка; монументальне, декоративно-прикладне мистецтво, реставрація творів мистецтва, дизайнерська і мистецька освіта з викладанням предметів гуманітарного циклу.

Збірник розрахований на пошукувачів вчених ступенів і звань, викладачів, науковців.

Матеріали конференції розміщено в електронному вигляді на сайті ХДАДМ: **www.ksada.org**. Пропозиції, відгуки і побажання можна надсилати за адресою: **disput@ksada.edu.ua**.

Редакційна колегія:

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

**Більдер Н.Т.**

*ст. викладач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін  
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

## **ПСИХОЛОГІЧНА ГОТОВНІСТЬ ДО САМООЦІНЮВАННЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ ХДАДМ**

Формування адекватної самооцінки, ціннісних орієнтацій та особистісних якостей завжди було важливою психологічною, філософською і соціальною проблемою.

Студентський вік, як і будь-яка інша стадія життєвого циклу людини, має свою неповторну специфіку, і це обумовлює **актуальність** дослідження особливостей самооцінювання студентами учбової діяльності.

Серед найважливіших утворень у структурі спрямованості особистості студентів є ціннісні орієнтації та самооцінка.

Вивчення суті та функцій ціннісних орієнтацій вважається частиною значно ширшої проблеми – *самооцінювання*, що формулюється як „образ Я” (а це один із найдійовіших регуляторів поведінки особистості).

**Мета** роботи – описати деякі особливості самооцінювання студентами ХДАДМ учбової діяльності, як показник свідомої готовності до вивчення гуманітарних дисциплін за вільним вибором студента.

За Г. Оллпортом, особистість не характеризується статичністю. Отже, відображення інформації про неї як динамічну систему доступне за допомогою символічних вказівників, що розділяють процес на певні фази – індикатори. Риси, які виступають індикаторами особистісної зрілості, доцільно назвати пропріумом (progrium, лат. – власний, притаманний) зрілої особистості. [4]. Цим терміном позначають ті аспекти людини, які роблять її унікальною особистістю, а також ту властивість людської природи, що обумовлює в ній позитивне, творче начало, те, що прагне розвиватися, зростати [3]. Пропріум охоплює також типи поведінки й характеристики, які людина сприймає як близькі, центральні і важливі для її життя. У якості центру особистості пропріум включає ті її сторони, які є важливими для почуття *самоідентичності* та *самоповаги* [4].

Якісно іншим є поняття особистісного потенціалу, яке науковці пов’язують із поняттями *самоатрибуції* (І. Кон), *самозміни* (О. Шаповалова) і *самодетермінації* (Д. Леонтьєв). Отже, особистісний потенціал відображає міру додання особистістю заданих обставин, зрештою – додання нею самої себе [2].

Поняття особистісного зростання й особистісного потенціалу не протистоять одне одному. Наявність особистісного потенціалу забезпечує природність особистісного зростання. Людина розвивається та самоактуалізується за рахунок внутрішніх ресурсів, а не штучно, через переконування чи заохочення, тобто завдяки *зовнішній* мотивації [5].

Самооцінка різних компонентів особистості може перебувати на різних рівнях стійкості, адекватності, зрілості.

За твердженням А. Асмолова, чим зрілішою стає особистість, тим частіше вона зустрічається з проблемою вибору.

Наказ МОН України № 642 від 09.07.2009 р. про організацію вивчення гуманітарних дисциплін за вільним вибором студента, безумовно, передбачає, що вибір дисциплін буде здійснювати саме *зріла* особистість.

Студентський вік характеризується тим, що в цей період досягаються багато оптимумів розвитку інтелектуальних і фізичних сил. Але нерідко одночасно проявляються “ножиці” між цими можливостями і їх дійсною реалізацією.

На думку Archer (1982 р.), криза ідентичності відбувається у пізній юності, а більше 30 % досліджуваних продовжують пошуки ідентичності до 24 років. Феномен особистісної зрілості закриває континіум *ego*-ідентичності („особистісна зрілість – інфантильність”) [5].

Особистісно-орієнтований підхід до навчання є одним із факторів формування *ego*-ідентичності.

Самооцінювання є необхідним елементом особистісно-орієнтованої методики, що ставить перед собою задачу пошуку нових форм контролю, які виходять від самих студентів. Оскільки метою індивідуального підходу є досягнення максимальної самостійності, “автономії” студентів у реалізації різних аспектів навчальної і професійної діяльності, стає питання про форми і механізми самооцінювання. Система навчання в художньому вузі передбачає подвійну систему оцінювання, що містить у собі, з одного боку, зовнішній, формальний контроль (неминучий у ході виконання завдань із фахових дисциплін, здачі заліків і іспитів), з іншого боку, поточну самооцінку (поурочну, поетапну, індивідуалізовану).

Одне з найважливіших вимог нового підходу – співробітництво суб’єктів навчального процесу. При цьому часто декларується необхідність паритетної взаємодії викладача й студентів. Але між студентом і викладачем не може бути повної рівності, тому що, по-перше, у них різні функції у навчальному процесі, по-друге, один із суб’єктів має *право й обов’язок* оцінювати діяльність іншого. Оскільки оцінка має офіційний статус, багато в чому визначає майбутнє положення студента, паритетні відносини між учасниками навчального процесу, при всій демократичності того або іншого викладача, утруднені.

Необхідність сполучити колективний процес навчання з індивідуальними запитами студентів художнього вузу вимагає ретельного вивчення процедур особистісного й навчального самооцінювання. При цьому необхідно розмежувати мотиваційні фактори особистісної *самооцінки* і навчальне *самооцінювання* суб’єктів навчання в художньому вузі.

Особистісна самооцінка – найважливіший параметр структури особистості, що представляє собою одну з вищих потреб людини, поряд із потребами в пізнанні світу, самопізнанні, самоактуалізації, самореалізації і соціальному самоствердженні. Прагнення до адекватної особистісної самооцінки, її

підвищенню є, по суті, головним мотивом людської діяльності. Різке падіння самооцінки може привести до когнітивного дисонансу і навіть стати причиною суїциду. Особистісні самооцінні процеси – фундамент для розробки проблеми навчального самооцінювання студентів художніх навчальних закладів. Особистісний стандарт, що визначає рівень домагань, характер каузальної атрибуції – фактори, що лежать в основі навчального самооцінювання художньо обдарованих особистостей.

Сучасні погляди на самооцінювання студентів не відрізняються достатньою чіткістю і детальною розробленістю. У дослідженнях в основному піднімаються наступні питання: самоусунення викладача (зняття із себе відповідальності за самооцінку студента), відсутність важелів керування, чітких критеріїв, які дозволяють забезпечити об'єктивність самооцінки, непорозуміння її ролі і місця в навчальному процесі, необхідність кореляції між самооцінкою і формальною оцінкою, динаміка самооцінних процесів. Очевидна потреба в теоретичному обґрунтуванні технології виставлення самостійних оцінок. Вони повинні стати інструментом перетворення самооцінювання в керований процес, забезпечений експертною і методичною підтримкою. Необхідно забезпечити підбір і пропозицію достатньої кількості контрольних, оцінних завдань, які надають студенту волю вибору відповідно до його когнітивного стилю. Обов'язковими характеристиками самооцінки повинні стати відкритий характер, можливість її підвищення до рівня особистісного стандарту і навіть вище, договірна основа, абсолютна впевненість учнів у її адекватності і справедливості. Необхідно відзначити також, що самооцінка є *поточною*, а не *підсумковою*. Семестрова оцінка повинна корелювати з підсумковою, формальною (екзаменаційною, заліковою і т.п.) оцінкою.

Кожен досвідчений викладач-практик у процесі педагогічної діяльності так чи інакше виробляє для себе і для своїх студентів основні параметри і критерії оцінки. Доведені до зведення учнів на перших же заняттях по предмету, вони стають основою, орієнтиром для оцінювання і самооцінювання, тобто перетворюються у своєрідний оцінний контракт [1].

На жаль, більшість українських студентів не має досвіду самостійної оцінки своєї навчальної діяльності. Тільки спеціальна підготовка протягом певного початкового періоду і завдання чітких параметрів самооцінювання, де передбачено всі аспекти позитивного і негативного стимулювання, можуть у цьому випадку додати самооцінці елементи об'єктивності і співвіднести її з підсумками формального контролю.

Навіть при глибинних підсвідомих процесах самооцінки особистості, не зв'язаних із навчанням, будь-яка людина виходить із критеріїв, прийнятих його суспільством, сформованих соціальною групою. Так само, як і оцінка себе як особистості не може бути абсолютно незалежною від системи засвоєних цінностей, цілком об'єктивною, так і самооцінювання власних досягнень у виконанні навчальних завдань завжди *суб'єктивно*.

Отже, воно повинно вироблятися на основі чітких критеріїв, пропонує експертом, викладачем, повинне підкріплюватися оцінкою наявних результатів у контексті поставленої мети, порівнянням із власним вихідним рівнем, з успіхами відповідного навчального колективу (академічної групи), із своїми попередніми досягненнями.

Обов'язковою вимогою є психологічна прийнятність, умотивованість самооцінки, яку легко може обчислити самостійно кожний студент на основі критеріїв, що задаються. У такій формі вона, по-перше, перетворюється в засіб фокусування зусиль студента на найбільш складному і важливому елементі засвоєння, по-друге, виступає підтвердженням його гіпотез про власні можливості, по-третє, стає важелем керування навчанням, а також важливим виховним і освітнім механізмом, який базується на прийнятій суб'єктом на себе *відповідальності*. Саме в цьому змісті вона є для студента способом пізнання, твердження і розвитку свого “Я” [1].

У запропонованій відповідно до кредитно-модульної системи організації навчального процесу системі самооцінка є комплексною, обумовленою сумою результатів, отриманих за правильне виконання декількох завдань. Для забезпечення волі вибору, на заняттях з дисциплін «Соціологія», «Основи психології і педагогіки» пропонується одночасно комплекс питань, які відповідають домаганням студентів; відповідаючи на питання, кожний з них може вийти на бажаний рівень планованої самооцінки. Оцінка ж, будучи комплексною, складається в результаті підсумовування балів, одержуваних при відповіді на п'ять питань із десяти запропонованих. Найбільш високо оцінюються творчі завдання. Відповідно до мотиваційних параметрів – самооцінка, рівень домагань і т.д. студенти вибирають питання. Це можуть бути легкі, але низько оцінювані завдання (переписування інформації з підручників) або завдання середньої складності (робота з додатковою літературою), або складні завдання (проаналізувати, порівняти, прокоментувати), які мають великий самооцінний емоційний потенціал у випадку успішного виконання.

На початковому етапі курсу зі студентами не тільки були обговорені чіткі оцінні критерії, але і був отриманий особистий підпис кожного студента, як свідectво про те, що з критеріями оцінювання і методичними матеріалами до курсу він *ознайомлений*.

Аналіз виконання завдань 1 модуля дисципліни “Основи психології і педагогіки” у осінньому семестрі 2008-2009 навчального року показав, що 9 (11%) студентів 4 курси факультету “Дизайн” і 12 (23%) студентів факультету “Дизайн середовища” не удосудились ознайомитися з критеріями оцінювання і старанно переписали конспект лекцій, одержавши за цю роботу мінімальну кількість балів. 14 (18%) студентів факультету “Дизайн” і 10 (19%) “Дизайн середовища” з 10 питань вибрали 5, для відповідей на які було достатньо прочитати базовий підручник; 30 (38%) студентів факультету “Дизайн” і 21 (41%) “Дизайн середовища” розумно поділили, щоб не перетрудитися, свої зусилля між легкими і середньої складності

питаннями, а 26 (33%) студентів факультету “Дизайн” і 9 (17%) “Дизайн середовища” вибрали творчі завдання і питання середньої складності.

Тільки 15 (19%) студентів факультету “Дизайн” і 8 (15%) “Дизайн середовища” оцінили свої роботи! Причому усі самооцінки виявилися, щодо обговорених критеріїв, неадекватно високими, що свідчить про завищений рівень домагань.

Природно, отримані результати не є статистично достовірними, але все ж таки дозволяють дійти до досить невітшних **висновків**: не сформувавши в роки навчання в середніх навчальних закладах і на молодших курсах вузу навички навчального самооцінювання, більшість студентів не готові до адекватної особистісної самооцінки. Можна припустити, що, опинившись у ситуації реального вільного вибору гуманітарних дисциплін, значна кількість студентів буде керуватися мотивами вибору, подібними до мотивів вибору рівня складності завдань з дисципліни «Основи психології і педагогіки».

Форсування введення невластивих сформованій системі навчання в художніх навчальних закладах форм і методів організації навчального процесу без серйозної підготовчої роботи може спровокувати студентів на пошуки найбільш легких шляхів одержання позитивної оцінки навчальної діяльності.

Література:

1. Давер М. В. Система самооценочных контрактов в личностно-ориентированном обучении [Електронний ресурс] /М. В. Давер. – С. 68-73. – Режим доступу до журн.: (с)www.portalus.ru/.../rus\_readme.php?
2. Леонтьев Д. А. Личностное в личности: личностный потенциал как основа самодетерминации // Ученые записки кафедры общей психологии МГУ им. М. В. Ломоносова. Вып. 1 / Под ред. Б. С. Братуся, Д. А. Леонтьева. – М.: Смысл, 2002. – 338 с.
3. Психология личности. Т. 2. Хрестоматия. – Самара: Изд-ий Дом БАХРАХ, 1999. – 544 с.
4. Фрейджер Ф., Фэйдимен Д. Личность: теории, эксперименты, упражнения.: пер. с англ. / Ф.Фрейджер, Д Фэйдимен – СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2001, – 864 с.
5. Штепа О. Феномен особистісної зрілості [Електронний ресурс] // Соціальна психологія. – 2005. – № 1 (9). – С.62-77. – Режим доступу до журн. :http:// www.politik.org.ua/.../magcontent.php3

**Бородавка Ольга**, *магістр*

**Паньок Т. В.**, *доцент, канд. мистецтвознавства*

*Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди*

## **ОКРЕМІ НОТАТКИ ДО СТИЛІСТИЧНОЇ ЄДНОСТІ АРХІТЕКТУРНОГО КОМПЛЕКСУ СВЯТОГО ЮРА У ЛЬВОВІ**

Вершиною львівського рококо по праву називають Святоюрський собор, збудований завдяки фундації А. Шептицького. Розташований на південно-західному узгір'ї, собор, за проектом Барнарда Меретина, служить домінантою в панорамі міста.

Композиційне вирішення собору за задумом Б. Меретіна зближувало пам'ятку із трибаними українськими церквами і мало наву, бабинець і вівтар,

що завершувався банями. За бажаннями фундатора мати однобанну церкву, архітектором було внесено зміни до проекту. Тому, існуючі бічні об'єми бабинця і вівтаря перекриті хрестовими склепіннями. Собор збудували на високій терасі хрестовостовним і чотирихрестовним. Могутні пілони несли систему зводів з головним куполом і чотирма низенькими купольними зводами над зниженими кутовими приміщеннями. Високі хрестові зводи перекривали подовжений і поперечний неф. Фасади собору були оформлені розкріпаченими пілястрами спрощеного коринфського ордера.

Собор відповідав найвищим досягненням тодішньої європейської архітектури.

Фактично, будівництво собору Св. Юра закінчене було архітектором Кліменсом Фесінгером у 1764 році. Проте декоративні роботи продовжувались аж до 1780 року.

Особливу красу собору Св. Юра складають аркоподібна брама, що обрамлена поставами святих, які символізують церкви «Римську» і «Грецьку», створених у 1770 р. Михайлом Філевичем. Трохи поодаль на третій брамі в металевій огорожі височіють дві скульптурні постаті «Віра» і «Надія» так само М. Філевича. Східна брама значно легша за форму, має ажурні кам'яні вази та металеву огорожу, що виконали майстри-ковалі Іван Микулевич і Стефан Коваль.

До храму ведуть тесані білокам'яні двомаршеві сходи, що були прикрашені скульптурами С. Стажевського. Головний фасад собору Св. Юра був оздоблений роботами геніального барокового скульптора І. Пінзеля, що мав незаперечний вплив на творчість своїх сучасників. Статуї Святих Афанасія і Лева прикрашають могутній портал храму. Антик завершує інша скульптурна композиція І. Пінзеля — Юрій Зміборець, що сповнений динаміки і емоційного виразу.

І. Пінзель — людина загадка, аналогів творчості якого немає в Європі. Жоден з його попередників не міг досягти такої сильної динаміки у своїх скульптурних творах. На думку В. Стецько, творчість І. Пінзеля перегукується з чеською та баварською скульптурою, а також має багато спільного з впливом італійського бароко, адже відчувається, що він був безпосередньо знайомий з найкращими творами епохи Відродження, зокрема спадком Лоренцо Берніні та близьким йому за духом Мікеланджело. Окрім згаданих уже впливів європейського Відродження, у його роботах відчувається вплив готики, української дерев'яної різби, і навіть візантійського мистецтва. Але скульптор переосмислив у своїй творчості усе перелічене і став засновником експресивної барокової пластики [1].

Гармонійну цілісність фасадів підкреслюють архикаattedри підкреслюють вертикальні лінії пілястр, що увінчані різьбленими у камені рокайлевими капітелями та карнизами витончених пропорцій з філігранними профілюваннями. Над перехрестям нав піднімається квадратний підбанник із закругленими гранями, обнесений ажурною балюстрадою з еліптичними люкарнами і прикрашений ліхтарями. Ліхтарній бані обпинає така сама балюстрада. Уся могутня форма головного фасаду вдало поєднує в собі різноманітні деталі

архітектурного декору з будівлею: різьблені в камені ліхтарі, ажурні балюстради, які виконали П. Білостоцький і О. Стефанський.

Інтер'єр так само як і екстер'єр доволі органічний. Головним акцентом у середині храму є репрезентативний великий вітвар, що був виконаний скульптором Себастьяном Фесінгером (1768р.). Постаті первосвящеників Аарона і Мелхіседека, що прикрашали вітвар у 1770 р., були зроблені М. Філевичем. Так само йому належить єпископський трон, орнаментальне різьблення до вітваря і рама до образу Христа Архієрея, що містився над царською брамою.

Живописне убранство храму було виконане такими відомими митцями як Ю. Радивилівським, Л. Доменським, Ф. Смуглевичем, С. Фабженським.

Ансамбль Святого Юра XVIII – XIX ст. – це гармонійна єдність в розташуванні та декоративному оформленні групи споруд наділених спільними стилістичними рисами, що становлять цілісну архітектурну композицію.

Із прадавніх часів Святоюрська гора увінчана княжим монастирем визначала силует міста. Шедевр львівської архітектури собор Св. Юра став його композиційним центром, а мелодичні переливи княжого дзвону століттями прославляють історичну правду про Львів.

У багатовіковій будівельній історії Святоюрського ансамблю – геніальні зодчі, майстри впродовж століть творили чудові національні мистецько-духовні цінності, що стали невід'ємною складовою світової культури. Шедевр львівського архітектурного ансамблю Святого Юра, стає символом єднання тисячолітньої культурної та духовної християнської спадщини Сходу та Заходу.

Література:

1. В. Стецько Іоанн Георгій Пінзель: із храмів у музеї // Релігійне краєзнавство, 2009.
2. <http://old.risu.org.ua/ukr/kaleidoscope>

## **Волошина М.А.**

*студентка магістратури спеціалізації «Інтер'єр и оборудование»  
Научный руководитель: Розенфельд М.И., канд. архитектуры, доцент  
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

## **О ВЛИЯНИИ ТЕЛЕВИДЕНИЯ НА КУЛЬТУРУ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ МИР СОЦИУМА В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ДИСКУРСА**

Эстетизация современной жизни рассматривается в постмодерне как процесс превращения предметов, явлений общественной жизни и отдельных людей в художественные объекты и соответственно в эстетические проекты. Поэтому эстетика современного телевидения представляет собой эстетику телевидения как явления современной жизни и собственно ту эстетику, которая отражает специальное искусство, создаваемое телевидением в наши дни. [2, с. 23]

Немецкий социолог Ю. Хабермас утверждает в своем труде “Техника и наука как идеология”, что техника в современном мире является культурой и

идеологией. Техника представляется современному человеку в виде формы изделия (конструкция, дизайн, широкие технические характеристики и т.д.) и в виде идеи (особенности восприятия технического достижения с точки зрения его образа, смысла и целей), оказывающих серьезное воздействие на сознание и внутренний мир людей. Все это приводит к появлению технократического сознания у большинства членов современного общества. [4, с.90]

Телевидение – это аудиовизуальное средство массовой информации, которое, синтезируя звук и изображение, обеспечивает более широкие коммуникационные возможности общества. [1, с. 12] На первом этапе развития телевидение достаточно громко заявило о себе, но в начале XX века оно было доступно только ученым-исследователям и персоналу научных лабораторий. Несмотря на это многие в то время смогли осознать ту силу и те возможности влиять на общество, которые может дать телевидение в случае успешного и стремительного развития. Новые изобретения не заставили мир долго ждать своего пришествия. Аудиовизуальная природа телевидения превращает его в мультимедийное искусство, которое не просто сочетает живопись, риторику, кино, ораторское искусство, но и в несколько раз усиливает эффект воздействия сознания на всех членов общества, имеющих доступ к телевещанию.

Функции телевидения можно разделить на три основные группы:

- 1 – удовлетворяющие потребности человека как индивида, как личности;
- 2 – удовлетворяющие потребности определенных социальных групп и человека как члена группы;
- 3 – удовлетворяющие потребности общества в целом как целостной социальной системы и соответственно человека как члена общества.

За последнее десятилетие телевидение претерпело значительные изменения. Они касаются, с одной стороны, телевидения как технического средства, с другой стороны – как института духовного производства. За восемнадцать лет постсоветской истории отечественное телевидение претерпело существенные изменения. Появились телеканалы как институциональная форма, радикально изменилось содержание телевидения, зародились новые телевизионные жанры. Развлекательная функция телевидения, уступавшая в советский период идеологической и культурно-просветительской, вышла на первый план.

Выделяют три основные потребности человека, заставляющие его обращаться к телевидению, а именно:

- потребность в информационной связи с окружающим миром и, соответственно, в постоянном притоке информации,
- потребность в развлечениях и, в некоторой мере похожая на не, но не совпадающая полностью с ней,
- потребность в отвлечении (уходе от повседневных дел и обыденности окружающей жизни). [2, с. 32]

Влияние телевидения на многие аспекты повседневности, в частности на формирование эстетических вкусов и представлений, определяется во многом

тем, що в отличие от других видов масс медиа оно представляет собой часть домашней обстановки; (в этом оно гораздо ближе радио, чем кино), оно сводит до минимума личные взаимодействия внутри семьи и сообщества. [1, с. 13]

Телевидение развивает и совершенствует собственный язык, постепенно превращается в ведущего (отодвинув из этой позиции даже кинематограф) производителя желаний, иллюзий, образов, стереотипов, знаков в эпоху постмодернизма, которые теряют связь с реальностью, создавая новую телевизионную реальность, которая воздействует на телезрителя на его сознание и психоэмоциональную сферу, влияет на усвоение людьми всех возрастов широкого спектра социальных норм и на формирование ценностных ориентаций личности. [4, с. 69]

Телевидение на сегодняшний день представляет собой сложное социальное явление, которое можно изучать в разных аспектах. Среди проблем, которые занимают важное место в структуре современного гуманитарного знания, – влияние на сознание (индивидуальную и массовую), вызванное стремительным развитием телевидения. [3, с.45]

Телевидение подобно кино обладает способностью, пользуясь монтажом, кадром, планом, ракурсом, а также сочетанием изображения, слова и музыки, трактует эстетическую действительность современности.

**Выводы.** Телевидение, которое появилось как очередное научно-техническое изобретение XX века, на протяжении десятков лет своего существования прошло несколько бурных стадий развития, трансформировавшись в эпоху постмодернизма в особенную часть культуры человечества.

Литература:

1. Аберкомби, Н. Хилл, С. Тернер, Б. Социологический словарь. – М.: 2000.
2. Голядкин, Н.А. Краткий очерк становления и развития отечественного и зарубежного телевидения. – М.: 1996.
3. Козловски, П. Культура постмодерна. – М.: 1997
4. Habermas J. Technik und Wissenschaft als “Ideologie” Frankfurt-a. – М., 2000.

**Галушка О.О.**

*канд.тех.наук, доцент кафедри інженерно-технічних дисциплін  
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

## **ЕКОЛОГІЧНА КУЛЬТУРА В СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ**

Термін «екологічна культура» з’явився, як стверджують автори [1], у 20-х роках XX ст. Його поява пов’язана з початком усвідомлення людьми їх відповідальності перед природою, необхідністю стримування безконтрольного нищення природних ресурсів та гармонізації взаємодії суспільства і природи. Це обумовлено, на наш погляд, світовим визнанням у той час учення В.І.Вернадського про біосферу і ноосферу [2].

Вернадський сформулював ряд фундаментальних положень про умови переходу біосфери в ноосферу, в якій і можлива гармонізація взаємодії людини і природи. Звернемо увагу на такі умови: необхідність розвивати високу культуру суспільства, упровадити екологічну освіту та виховувати дієвих екологічно свідомих особистостей.

За визначенням [3] екологічна культура — етап або частина розвитку загальносвітової культури, яка характеризується усвідомленням гостроти екологічних проблем у житті суспільства. За більш сучасним визначенням [4], екологічна культура — «ціннісне ставлення людини до природи, ...позитивні моральні якості при розв'язанні екологічних проблем, конкретні практичні дії людини щодо поліпшення екологічного стану довкілля». Саме це визначення екологічної культури відповідає згаданим програмним засадам ноосфери Вернадського.

Взагалі екологічна культура існувала з прадавніх часів. Люди не тільки цінували, поважали природу, але і обожнювали її. Вони схилилися перед Сонцем, Водою, Урожаєм тощо. Ми живемо у XXI столітті, в якому людина і природа стали антагоністами.

В умовах бурхливого науково-технічного прогресу людина є основною руйнівною силою в природі. Суспільство не сповідує етичні і моральні засади і практично малодіяльне у гармонізації відносин між людиною і природою. «Техносфера все потужніше тисне на біосферу, поглинає її, наче змії, знижуючи біорізноманіття, погіршуючи фізичне здоров'я людей, породжуючи відчуття розпачу, песимізму, депресії, знижуючи їхню духовність [1]. Перед суспільством стоять важливі завдання: формування екологічної моралі, свідомості, норм поведінки та підвищення духовності. Це і є базові складові екологічної культури. Учені стверджують, що рівень екологічної культури прямо пропорційний екологічному стану довкілля. Зараз екологічна культура суспільства, в цілому, дуже низька. При цьому саме на екологічну культуру покладається місія спасіння людства. Як це можна здійснити?

Розглянемо взаємодію таких сфер суспільної діяльності як: культура, освіта, виховання, екологія, екологічна культура. На рис. 1 це схематично відображено у вигляді п'ятикутника.

Культура (дизайн, мистецтво). Культура охоплює сферу матеріальних і духовних цінностей епохи, нації, народу тощо, в перекладі з латині означає: освіта, виховання, розвиток, шанування. Культура по Вернадському тісно пов'язана з екологією (природою). Історично, з давніх часів природа диктувала напрямки розвитку культури. У XX ст. культура стала відчуженою від природи, що і спричинило глобальну екологічну кризу. Тепер культура і, насамперед, екологічна культура, має надати імпульси для повернення єдності людини і природи.

Освіта. Освіта за визначенням є процес і результат засвоєння знань, умінь і навичок, який тісно пов'язаний з вихованням і прилученням до культури. Завданням освіти і виховання є формування особистостей, які мають високий

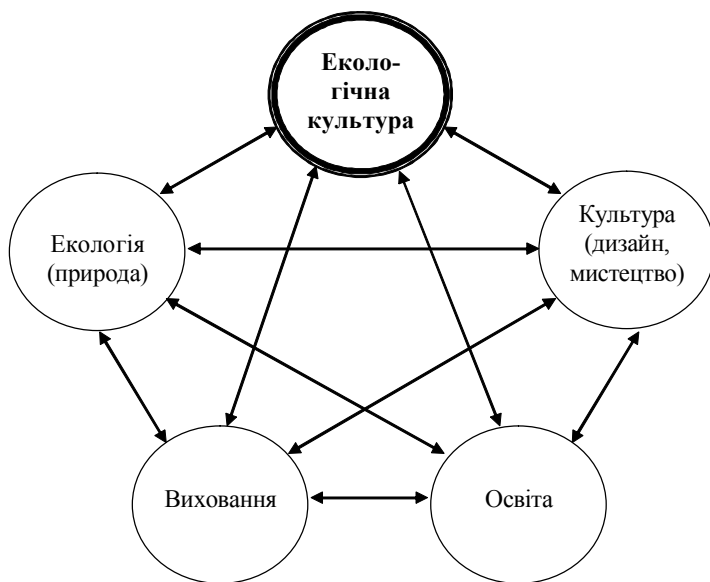


Рис. 1. Домінанта сучасного суспільства – екологічна культура

рівень екологічної культури і можуть практично діяти в інтересах збереження природи. Базисом високої екологічної культури є екологічна свідомість, яка формується освітою і вихованням.

**Виховання.** Проблема екологічної свідомості стала актуальною саме в наш час. Кожному члену суспільства треба знати екологічні і етичні норми, правила поведінки. Екологічна свідомість має бути «абсолютною». Виховання екологічної свідомості згідно [3] має чотири стадії:

по-перше, прояв відношення людини до природи у формі почуттів (байдужість, стурбованість, тривога, паніка і інше);

по-друге, формування цікавості до екологічних проблем;

по-третє, перехід від осмислення до моральних вчинків;

в-четвертих, підвищення рівня відповідальності людини по відношенню до природи.

На виховання екологічної свідомості можуть і повинні ефективно впливати дизайнери і митці образотворчого мистецтва.

**Екологія (природа).** Сучасна екологія не тільки міждисциплінарна наука, але і світогляд. Її метою є формування екологічного мислення через освіту, виховання загальної і екологічної культури. Людина – частина природи, і вона відповідальна за невідворотні негативні зміни в природі. Екологія поступово змінює ієрархію цінностей, утверджує людину-творця, а не споживача. Природа усвідомлюється як естетична цінність.

Екологічна культура. Її завдання — підняти на новий рівень оцінки відношення людини і природи. Для цього треба застосувати всі засоби освіти, виховання, культури для утвердження нового екологічного світогляду. Від рівня екологічної культури залежить виживання людства. В цьому криється феномен екологічної культури.

Проведений аналіз дозволяє зробити висновки:

- людина, природа, освіта, виховання, культура та екологічна культура мають глибоке взаємопроникнення в діяльності суспільства;
- раніше природа була первинною у формуванні культури;
- зараз екологічна культура грає інтегруючу роль, має формувати мораль, етику і екологічну естетику, а також закликати до практичних дій щодо збереження природи;
- екологічна культура стає домінантою сучасного суспільства;
- екологічна культура – це сфера активної діяльності як дизайнерів, так і митців образотворчого мистецтва.

Література:

1. Білявський Г.О., Сасно Т.В. Феномен екологічної культури в оптимізації навчального процесу у вищій школі в контексті парадигми збалансованого розвитку //Екологічний вісник. – К.: Всеукраїнська екологічна ліга, № 3(55), 2009.
2. Вернадський В.И. Биосфера. – М.: Ноосфера, 2001.
3. Реймерс Н.Ф. Природопользование. Словарь-справочник. – М., 1990.
4. Українська екологічна енциклопедія. Ред.. Р.Дяків. – К.: МЕФ, 2006.

## **Ганоцька О. В.**

*канд. мистецтвознавства, старший викладач кафедри «Графічний дизайн»  
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

### **ДИЗАЙН ЯК ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ, СПРЯМОВАНА НА ВИЯВЛЕННЯ ФОРМАЛЬНИХ ЯКОСТЕЙ РЕЧЕЙ**

Найнадійнішим критерієм при оцінюванні дизайну треба вважати його відповідність своєму призначенню. Проте цей критерій змінюється залежно від обставин і часу. Широкий спектр сучасного дизайну дає уявлення про динамізм і зміни в цій галузі. В основі сучасного розвитку дизайну лежить щось більш важливе, ніж мода: перш за все духовні запити людини і прагнення до ясності. Зараз, в умовах очолюючої ролі техніки у нашому житті, як ніколи раніше стає важливим мати речі, з якими можна знайти «спільну мову», тобто речі, спроектовані так, що відразу стає зрозумілим їх призначення (функція), та значення (художньо-естетична цінність).

Будь-яка річ є формою, яка народжується при перетині тимчасових потоків культури. Одну вісь складає своєрідна культурна «вертикаль», що йде углиб часу, до її «прообразу», що стає інваріантом всіх подальших рішень. Особистість кожного з них задається дією культурної «горизонталі», що містить численні обставини, від способу життя до тенденцій моди, від клімату до системи цінностей.

Творчий процес формоутворення об'єднує в собі дві сторони людської свідомості: раціональну і ірраціональну, логічну і інтуїтивну. Дизайнер в процесі проектування форми об'єкту неодноразово застосовує раціональні (структурні) та емоційні (образні) етапи, причому основою формоутворення може виступати і образ, і композиція. Для подальшого дослідження необхідно звернутися до поняття «форма», оскільки саме форми об'єктів викликають у глядачів візуальне враження естетичних якостей краси або неподобства.

Форма у дизайні – це особлива організованість предмету, що виникає як результат діяльності дизайнера по досягненню взаємозв'язаної єдності всіх його властивостей, – конструкції, зовнішнього вигляду, кольору, фактури, технологічної доцільності тощо. Відповідає вимогам і умовам споживання, ефективному використанню можливостей виробництва та естетичним вимогам. Зовні річ виступає як просторова структура. Межею, що відокремлює цю структуру від зовнішнього середовища, служить форма. «Форма через безпосередні зорові відчуття й асоціативні зв'язки дає образ речі. Форма володіє значною автономністю і служить основним джерелом естетичного сприйняття [4, с. 15]».

Мистецтвознавець і теоретик методології дизайну Г. Демосфенова відзначає, що «форма речі має глибокий сенс, що виражається яскраво в її характері, який відображає саму сутність, культуру й спосіб її виготовлення [5, с. 140]». Поняття форми з погляду морфології, співвідноситься з поняттям «тіло» та «структура», причому первинним є «тіло», оскільки тут мається на увазі матеріал, з якого виготовляється об'єкт, що складається з ряду складових його поверхонь, і, отже, що має свою форму, структуру, тектоніку. Теоретик промислового дизайну Є. Лазарев розуміє морфологію форми як взаємодію двох систем – зовнішньої і внутрішньої. Він відзначає, що «морфологія у дизайні – це матеріалізована зовнішня (оболонка) і внутрішня (структура) форми предмету, побудовані відповідно до його змісту (функції) [6, с. 62-63]».

Зовнішні характеристики форми, тобто її зовнішні структури, дають уявлення про візуальну зовнішність предмету і включають образну насиченість на основі композиційної узгодженості елементів; внутрішня структура форми дає уявлення про її будову за допомогою композиційних, конструктивних, ергономічних, функціональних та інших закономірностей і також сприяє побудові образу. Первинне сприйняття предмету відбувається з візуального процесу ознайомлення із зовнішньою формою, її контуром, силуетом. Порівнюючи терміни «контур» і «форма» Р. Арнхейм вказує, що «контур має на увазі собою площинне, двомірне відображення, а форма має просторові аспекти сприйняття [3, с.48]». Як вказував І. Араухо: «Будь-яка форма матеріального світу має, перш за все, своє призначення, тобто функцію і своє значення, тобто певну художню цінність [2, с.42]».

«Поняття «форми» в дизайні стає більш ширшим поняттям, ніж «просторова форма», це нова система засобів, викликана до життя новими конструкціями, новими матеріалами, технологією, новим відношенням до простору [1, с.71]».

Такими завжди і були дизайнерські задачі, але сьогодні вони придбали особливе значення. Механізми усередині наших приладів настільки зменшилися у розмірах, що перестали визначати форму речей. Вироби, виготовлені з використанням мікроелектроніки, а сьогодні й з використанням нано-технологій можуть мати будь-який зовнішній вигляд, який заманеться дизайнеру.

Сьогодні об'єктами проектування є багато речей, що оточують нас постійно, і всі ці реалії можуть дати достатньо вірну картину того, як ми живемо, які наші ідеали, до чого ми прагнемо, які проблеми ми вже вирішили, а які ні. Якщо різноманітність об'єктів дизайну відображає різноманітність суспільства, то це процес проектування відповідає інтересам різних людей. У загальних рисах процес дизайну включає постановку задачі, визначення ситуації або проблеми, на яку ця задача орієнтується, виявлення обмежень, використання образотворчих засобів для створення наочних форм, які можна моделювати. Види дизайну відображають різноманітну мету, потреби, обставини і творчі підходи.

В умовах масового виробництва товарів дизайн часто визначає вибір. Люди можуть обирати тільки з того, що існує, що вже спроектовано. Обраний товар продається у спроектованих дизайнерами магазинах, пропонується через придуману дизайнерами рекламу, замовляється по каталогах, підготовлених дизайнерами. Тобто вибір товару нерідко залежить від його дизайну. Крім того, дизайн ставить собі за мету не стільки забезпечити можливість вибору, скільки вплинути на нього. Для цього особливо широко використовуються графічний дизайн, стилізація і зовнішня обробка. Будь-який товар вибирається покупцями відповідно до їх смаків, які варіюються залежно від економічних, географічних, етнічних та культурних чинників. Смак – важливий аспект того, що на-зивають стилем життя. Дизайн полегшує роботу і побут, впливає на стиль життя, що зазнає постійних змін. Щоб не відбувалося у суспільстві все знаходить віддзеркалення у дизайні, який, у свою чергу, сприяє подальшому розвитку нових тенденцій. Таким чином, дизайн не тільки допомагає «йти в ногу з часом», але й дозволяє виразити себе, свій теперішній час, свої ідеали.

Дизайн предметів, якими користуються люди якоюсь мірою характеризує їх самих, дозволяє судити не тільки про індивідуальних споживачів, але й про корпорації, які виражають себе в ньому набагато виразніше, ніж споживачі. Крупні корпорації тільки здаються схожими одна на одну, але вони відрізняються між собою, і якраз цьому сприяє дизайн. Крупні компанії давно користуються дизайном, щоб створити свій «доброзичливий імідж». Нова задача полягає у випуску товарів «доброзичливого вигляду», і це порівняно нова концепція дизайну: вона з'явилася у комп'ютерній індустрії, перші вироби якої відлякували покупців. Дизайнери і програмісти доклали немало зусиль до того, щоб зробити комп'ютери привабливішими. Комп'ютери – і взагалі всі прилади, якими ми користуємось зараз, – повинні бути максимально зручними в експлуатації для

тих, хто працює з ними професіонально. Сьогодні дизайн речей не тільки змінює їх зовнішній вигляд, а враховує й нові функції матеріальних об'єктів.

Оскільки характер дизайну все більше залежить від «контексту», в якому виробу виготовляються і використовуються, а складність проектних робіт зростає, дизайнери-одинаки майже зникли зі сцени. Зараз дизайнери працюють у тісній співпраці з групами людей, які, не маючи спеціальної підготовки у галузі проектування, повинні про це щось знати. Керівники компаній, що добилися успіху у випуску високоякісної продукції, розуміють, як працюють дизайнери і створюють для них сприятливу обстановку. В результаті, тепер проектування нових виробів, як правило, здійснюється не сторонніми консультантами, а штатними дизайнерами компаній, тобто дизайнери знають задачі компанії і збуту, і їх робота стає частиною того, що отримало назву «корпоративна культура». Проте у такій організації є свої, серйозні недоліки: дизайнери ризикують розчинитися у «корпоративній культурі», де не буде відчуватися їх оригінальне мислення та креативний підхід. Багато найталановитіших дизайнерів одночасно виступають як підприємці, та вважають за краще діяти самостійно і працюють для різних корпорацій. Маючи багато клієнтів, вони можуть використовувати досвід, придбаний в одній корпорації, при вирішенні проблем іншої. Тому нерідко процвітаючі корпорації для роботи над одним і тим же проектом користуються послугами як своїх дизайнерів, так й консультантів із сторони.

Дизайн покликаний поліпшити якість життя людей, забезпечивши при цьому безпечність навколишнього середовища. Більш важливим сьогодні стає розуміння потреб, бажань та схильностей споживачів, тому що всі види продукції, якими б чудовими вони не були спроектовані, ідеально виконані та майстерно розрекламовані, об'єднує одне: ними користуватимуться люди, і про це повинен перш за все думати кожний дизайнер.

#### Література:

1. Адорно В. Теодор Эстетическая теория / пер. с нем. А.В. Дранова. – М.: Республика, 2001. – 156 с.
2. Араухо И. Архитектурная композиция. – М.: «Высшая школа», 1982. – 122 с.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 96 с.
4. Ванслов В.В. Искусство и красота. – М.: Знание, 2006. – 224 с.
5. Демосфенова Г.Л. К проблеме художественного образа в дизайне. – М.: Труды ВНИИТЭ, серия «Техническая эстетика», 1980. – Вып. 23. С. 36-42.
6. Лазарев Е.Н. Дизайн машин. – Л.: Машиностроение, 1988 – 88 с.

**Евтушенко С. В.**

*профессор, доктор философских наук, кандидат искусствоведения,  
Харьковский государственный университет искусств  
им. И.П.Котляревского*

## **ПЛАТОН ИЛИ АРИСТОТЕЛЬ?**

Любой артефакт, специфика создания которого провоцирует его соотнесение с тем, что называем искусством, любое произведение искусства – удачное и неудачное, невероятно талантливое и беспомощно-бездарное, новаторское и консервативное, обязанное своим рождением высокому профессионалу или самодеятельному «богомазу», и т.д. и т.п. – помимо всего прочего представляет собой еще и разновидность *художественного текста*. Под которым, как известно, не следует подразумевать избирательно порождения вербального творчества: художественный текст – это и звучащая соната, и высящийся посреди городской суеты величественный собор, и скульптурные изваяния в городском парке (как, впрочем, и в негородском), и расписная деревянная ложка, и придуманный кем-то танец, и кем-то сочиненная пьеса, равно как и многое другое. В такой ситуации текстология оказывается наукой универсальной, с небольшой поправкой: речь не идет о сугубо вербальной (филологической) текстологии. И, соответственно, в подобных обстоятельствах только лень ума (наша легендарная нелюбопытность) может явиться весомым поводом для отказа от текстологического анализа и текстологических «экспертиз», ибо смысл есть во всем, и тотально все может быть интерпретировано и прочитано как послание/текст. На всём этом не следовало бы настаивать (заново «изобретая велосипед»), если бы у нас не была столь незыблемо крепка убежденность в буквальной вербальности так называемого текста и, в частности, художественного текста, если бы не подразумевалось как бесспорное, что не столько художник – господин своего творения, сколько *то*, что помышляет и самим художником (в этом смысле мы остались неутомимыми последователями Платона, несмотря на как будто бы манифестированным образом аристотелевские корни воцарившейся в культуре цивилизованного человечества эстетической теории: именно Аристотель исходил из того, что никакая «мистика» художественного не устоит перед трезво-аналитическим подходом). Стремление понять, почему *он* (художник) поступил так, а не иначе, и что в этом случае могло им руководить – все эти назойливые попытки доискаться смысла там, где его, вроде бы, и не должно быть, объяснить «необъяснимое», извлечь зерно рациональности из априори иррационализированного продукта человеческой фантазии в самом деле выглядят с высот платоновского понимания искусства нелепой и безнадежной возней, но в аристотелевских размышлениях о природе художественного обретают и оправданность, и исследовательскую ценность. В общем, как писал в свое время Кант: «Разве хоть один человек мог когда-нибудь

объяснить механическими причинами способность дрожжевого грибка порождать себе подобных? И однако из-за этого никто не ссылается на сверхъестественную причину»... Иными словами, если сегодня не удастся объяснить нечто волнующе необъяснимое и в своей загадочности воистину бездонное, разве разумно делать вывод, что никогда не появится некто, кто эту загадочность объяснить сумеет? Есть ли вообще достойная сочувствия аргументация у почтенной «исследовательской» позиции, декларирующей, что доискиваться смысла иных явлений вообще бессмысленно, ведь непонятое сегодня – де-факто непонятое *нами* и именно в наших обстоятельствах?.. При том что и мы, и наше непонимание – величины переменные и преходящие. Конечно лишь утверждение, что смысл следует искать всегда.

Этот полемический зачин кажется действительно необходимым переходным мостиком к изложению последующего, поскольку в течение длительного времени автору этих строк приходится отстаивать необходимость и ментальную полезность последовательной текстологической интерпретации группы памятников отечественного художественного примитива, общим для которых является в первую очередь связь с вполне определенными на протяжении веков стойко популярными иконописными изводами (в первую очередь, с сюжетикой Покрова). В нашем случае – при жестко и неамбивалентно выявившемся противостоянии, о котором очень прямо здесь сказано, – трудность текстологических усилий заключается, соответственно, не в том, чтобы сформулировать прежде не выдвигавшееся предположение и дать путевку в жизнь новационной гипотезе (хотя и этим в искусствоведческой печати «грешат» не многие), но в том, чтобы разработанным гипотетическим посылам найти наконец безусловное подтверждение – чтобы перевести гипотетические утверждения в разряд добротных теоретических сентенций. А поскольку стопроцентные доказательства могут быть заимствованы, естественно, именно из сферы, где домыслам мало места и рациональное решительно изгоняет все себе противоположное, от нас требуются доказательства не столько «чисто искусствоведческие», сколько едва ли не юридические, лабораторно-экспериментальные. Иными словами, лежащие за пределами узко-искусствоведческой сферы интересов, подведомственные универсальной текстологии. В частности, де-факто портретные описания святых (как их рекомендуют и наставляют изображать старинные источники «подлинной» иконописной иконографии, или так называемые «подлинники»), конкретные формулировки официальных актов, регламентировавшие процедуру поминания высокородных членов царско-императорской фамилии Романовых, удостоверенные в своей безгрешности свидетельства современников о характерных бытовых реалиях вполне определенной эпохи и т.д. и т.п. Причем труд отыскания соответствующих источников аргументативной информации, равно как и апробация последних в названном качестве, – все это, естественно, ложится на плечи тех, кому и не рекомендовано (окрест стоящими коллегами)

искать смысла там, где его (якобы) априори нет. С одной стороны, слишком односторонний процесс, с другой – а что же остается тому, кто хочет доказать реальность повсеместно объявленного несуществующим? Даже если это объявленное ничем откровенно не доказано и является всего лишь следствием того же Пушкиным «воспетого» нашего «нелюбопытства»? И ведь в основе этой ситуации необоримого противостояния – все та же странная двойственность нашей позиции: изучаем искусство, как будто бы, по Аристотелю (ибо Платон от изучения его фактически программно устранился), но по-платоновски полагая это искусство рациональному осмыслению едва ли подлежащим...

Нельзя отрицать, что все сущие композиции на сюжет Покрова всегда характерны смешением пространственных «контентов» – здесь всегда есть сочетание «мира дольнего» и «мира горнего» – земной прозы и небесной поэзии, олицетворяемых, соответственно, группами мирян и группами «небожителей». Однако, первоисходной иконографией «Покрова» подразумевается сочетание мирской «прозы» условно 9 века (чаще всего предполагается время правления Льва Философа) и в общем контемпоральной небесной «поэзии», ибо известно, что памятное явление Богоматери приключилось именно на глазах византийских современников 9 столетия. Через семь-восемь-девять веков в своих художественных артефактах, «совершенствуя» и трансформируя первоисходную покровскую иконографию, обитатели «Малороссии» преобразят сочетание двух пространственных контентов в сочетание, как минимум, трех подобных: утверждая собственное соучастие в событиях, и без того знаменующих «диалог» двух миров, и превращая этот диалог в актуализированный, модернизированный (то есть активно осовремененный) полилог. Точнее, здесь встреча разных ипостасей *пространственного* дополняется и встречей различных *временного*, ибо в ранненововековых старукраинских «Покровах» (сулиминском, именитом переяславском, гораздо менее известных портянковском или миргородском и т.д. и т.п.) сталкиваются различные эпохи – та, что случилось (как предполагалось) при Льве Премудром и кроткой царице Феофании, и та, что имела место непосредственно во времена заказчиков и инициаторов того или иного из подразумеваемых раритетных «Покровов». Повидимому, именно это – этот захватывающе смелый «форум» пространственно-временных контентов – и следует считать самой эффектной художественной новацией, демонстрируемой отечественной «покровской» традицией начинающегося Нового времени. И определенные, – по крайней мере, кажущиеся неамбивалентными – доказательства того, что указанный «форум» имел место, намерены изложить с максимальной детализацией в ближайшем будущем, потому что послание из глубин столетий обязательно должно быть прочитано, даже вне зависимости от того, удастся ли сегодня кому-либо конкретному раскрыть его сокровенный смысл с последней степенью достоверности.

**Задорожный В.Г.**, канд.эконом.наук, доцент  
кафедры социально-гуманитарных дисциплин  
**Ельков В.И.**, доцент кафедры промышленного дизайна

*Харьковская государственная академия дизайна и искусств*

## **О ВЗАИМОСВЯЗИ ЭКОНОМИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ И ДИЗАЙНА**

Происхождение понятия «культура» связано непосредственно с производственной экономической деятельностью. Оно выступало синонимом земледелия и восходит к словам «обрабатывать», «возделывать» и характеризовало воздействие человека на природу, его связи с природой.

М. Цицерон использовал понятие культура в переносном смысле, как воздействие на человеческий ум. Поэтому постепенно понятием «культура» начинают обозначать воздействие на человека путём образования, воспитания, его интеллектуальное развитие. В отношении такого субъекта как общество понятием «культура» характеризуются духовные формы его жизни, обозначаемые категориями, например, «искусство», «мораль», «наука», «образование» и т.д.

Во всём сегодняшнем многообразии трактовок термина «культура» нам представляются актуальными два направления. Во-первых, культура как феномен духовной жизни общества. Во-вторых, культура как многообразие форм человеческой жизнедеятельности, в т.ч. и духовной, по преобразованию природы и общества. Более адаптивной представляется последняя трактовка и восприятие культуры, ибо оно позволяет выйти на включенность экономики, материального производства, его машинной формы, организационных процессов в сферу культуры. С нашей точки зрения отождествление культуры только с духовными формами жизнедеятельности человека и общества односторонний подход, исключающий саму возможность понимания ряда важных сторон и форм жизни современного общества. Поэтому с учётом отмеченного более точно считать, что понятием «культура» обозначается не просто умственный, но и физический труд на творческих началах. На протяжении истории творческое начало в труде проявлялось, прежде всего, в сфере умственного труда, что и позволяет сторонникам этой точки зрения отождествлять неправомерно культуру только с умственным трудом. В этом же направлении «работает» и рыночная форма труда с её отчуждением результатов с творческим началом труда или без него. В этом случае труд лишь средство удовлетворения потребностей человека. Но такой ракурс означает «выход» за пределы собственно трактовки культуры, это её значение для других сфер жизни человека и общества.

Нас интересует культура определённого вида, а именно формирующаяся в экономической сфере, так называемая экономическая культура. Как видовая форма она должна включать в себя основные признаки родового понятия «культура», а именно: новизна, творчество, обусловленность, преемственность и в то же время индивидуальную неповторимость. Поэтому по своему

содержанию экономической культура отражает процессы: развитие науки, формирование знаний, технику и технологии, прогрессивные формы организации производства и труда, научные приёмы государственного экономического менеджмента. Но экономическая культура не тождественна экономической системе общества, она отличается от последней ранее отмеченным базовым признаком культуры творчеством. Кроме того, экономическая культура, это противоречивое сочетание положительных и отрицательных, гуманных и негуманных сторон и свойств этого феномена из экономической сферы, находящихся в процессе их динамического взаимодействия и развития. Экономическая культура – это также «сквозная» характеристика, т.е. присущая всем элементам экономической системы. Представленное позволяет дать симбиоз экономической культуры – это определение формы творческой деятельности человека и общества в процессе производства, обмена, распределения и потребления материальных и духовных благ для удовлетворения потребностей.

Базовым системообразующим элементом в современной экономической культуре является тот, который обозначен понятиями «машинная», «техническая» культура. Исторически этой культуре предшествовала природно-органическая, иррациональная форма культуры, в т.ч. и её экономического вида. Творческое начало в деятельности человека формировалось под воздействием изменений, которые человек наблюдал исконно и изначально в природе. Это смена времён года, дня и ночи, появление и исчезновение небесных тел, движение воды и других форм органической и неорганической жизни. Этот органический порядок, строй воспринимался человеком тысячелетиями как созданный природой или творцом мира. И этот порядок вещей был отражён человеком в форме религиозной культуры, в т.ч. и христианской.

Появившаяся в XIII веке техника постепенно, но последовательно разрушает веру человека в неизменность порядка вещей в природе. В частности христианство отреагировало на технику двояко: во-первых, большинство христиан рассматривает технику религиозно-нейтральной. Для них она не формирует никакой духовной проблемы. Во-вторых, христианское меньшинство воспринимает технику апокалиптически, с позиций аффекта страха. С позиций гуманистической «веры» XIX века, хотя и ослабленной в XX столетии, единственной сильной верой современного человека является «вера» в технику, её возможности, доставляющие человеку широкое разнообразие возможностей в удовлетворении его потребностей.

Возникшая новая техническая культура отражает созданную человеком организационно-рациональную среду и охватывает не только экономическую сферу жизнедеятельности человека, но и другие стороны его жизни, в т.ч. и духовной. Поэтому в культуре современного человека присутствует два её элемента. Это элемент технической культуры и элементы природно-органической

культуры. Соотношение этих элементов в культуре человека украинского общества различно на разных его этапах. В эпоху преобладания аграрной формы жизни господствовали природно-органические формы культуры. Здесь саму культуру, даже государство и природу, быт человека предпочитали понимать по аналогии с живыми организмами. Всё это воспринималось ещё как процесс, данный Творцом.

Знания, полученные человеком научным и опытным путём в творческом стремлении (культура) обеспечить новые возможности в удовлетворении потребностей в текстильном производстве приводят в Англии к созданию машины. В XIX столетии машина, по крайней мере, на Западе завоёвывает господствующие позиции в человеческом производстве. Машина, техника – это действительность, созданная не природой, а организацией и культурой человека, ему удалось вызвать к жизни новую действительность, через организационно-творческое начало в труде. В этом и состоит призвание человека в новейшую эпоху.

По мере развития техники, элемент технической культуры не просто расширяет свою сферу в жизни человека и общества. Он занимает господствующие позиции. И напротив уменьшается сфера, но не значение природно-органической формы культуры. Реакцией на такое изменение явился романтизм. Жажда возврата к природе проявляется сегодня не только в литературном процессе, изобразительном искусстве, но даже в попсовой молодёжной культуре. Это не более чем воспоминания об утраченном рае, черта возврата к которому безвозвратно пройдена.

Но проявление технической культуры в жизни человека и общества, в т.ч. и экономической сфере по своей сути противоречивое само по себе, как и всё в этой жизни. Человек создал машину для увеличения своей силы, для облегчения своей жизни. Это позволило рационализировать экономику, вплоть до тейлоризма, заменяя труд человека машиной. Это должно бы ликвидировать рабство человека в отношениях с природой и обществом. Но техническая рационализация в рыночной экономике порождает безработицу. В советской экономической системе попытка нивелировать в скрытой форме это последствие лишь подрывала, ослабляла смысл самой машинной рационализации. Это означает, что машинная рационализация диктует свои законы. В познании природы, сущности и механизма функционирования законов созданной человеком среды следует исходить из позиций не природно-органической, а технической культуры. Попытки объяснения процессов, происходящих во второй составляющей культуры современного индустриального общества, категориями и понятиями первой, в т.ч. и в религиозной форме, лишь формируют ситуацию, называемую тайной грехопадения, а «изобретение» человеком протеевского духа, как свидетельствует опыт, ситуацию не исправляет. И если жизнь пошла по пути так называемой технической культуры, то человеку следует смотреть без сожаления на свою историю, ему необходимо быть лишь последовательным.

Для отражения процессов, происходящих в технической культуре представляется необходимым осмысление того, что происходит в практической её сфере в ходе организации предметно-пространственной среды.

Техническая культура имеет непосредственное отношение к организации социальных процессов и выступает как средство технической материализации жизненно важных факторов, направленных на преумножение человеческих функциональных возможностей и создания комфортных условий в его жизнеобеспечении. Объективно, ни один социальный процесс не может протекать без организационного начала, который имеет свое содержание и форму, организационную структуру, прикладную техническую логику выражения проблемной ситуации.

В этой связи возникает специфическое явление, обозначаемое понятием «организационно-технической культуры» как составной части основного результативного действия.

В любых сферах деятельности образуются свои предметно-организационные предпосылки и технические признаки, направленные на выполнение и выражение процессуальных действий, будь то: в экономике, производстве, управленческой, другой какой-либо деятельности, представляющей специфическую разновидность трудового процесса и потому характеризуется всеми присущими ему элементами – предметом труда, средствами труда, самим трудом, а также его результатом.

Как видно, незамкнутый контур – процесс организационного этапа отражается устойчивой системой знаковых действий, переходящих из одного - предварительного состояния в другое – возможно окончательное.

Организационная система представляет конкретную композиционную модель структурных элементов, исходящих из предметно-тематической формы и содержания, направленных на решение материальных и социо-культурных проблем, обусловленных формами общественного устройства жизнедеятельности людей, находящихся в определенной структурно-иерархической взаимозависимости.

Системный уровень организации ее структуры, формы и содержания, и определяют общий характер организационной культуры, который выражает принцип решения тематических процессов. С другой стороны определяющим признаком организационной культуры является качественный уровень проводимых мероприятий как высшей ступени развития организационных принципов, на основе новейших концепций, ориентированных на актуальные тенденции современных потребностей общества.

Сложность определения и построения организационных принципов в решении деятельностных процессов обуславливается несколькими обстоятельствами.

Во-первых, масштабами, количеством и структурой решаемых проблем, связями между ними, разнообразием принимаемых методов, форм и видов аналитических средств.

Во-вторых, сложность организационного труда, характеризуемого степенью новизны принимаемых решений, объемом требуемых изменений в состоянии решаемых проблем, поиском нетрадиционных подходов и средств их решения.

В-третьих, сложность организационного подхода определяется степенью согласованности технических параметров, творческой самостоятельности, ответственности и рискованности решений, которые необходимо принимать.

В свете вышеизложенного следует обратить внимание на то, что в прикладных социальных структурах организационно-технической культуры действуют три основных типа регуляторов практических действий:

- целевого воздействия на объект организации (через программу-задание, цели-задачи, цели-условия, цели-средства);
- организационной формы и содержания (через систему принципов, норм и правил технического решения проблемных блоков);
- самоорганизации (спонтанно-творческое регулирование технико-технологических взаимосвязей, элементов и целого в соотношениях с главной целью).

Таким образом, общие признаки свойств и качеств организационно-технической культуры идентифицируются с принципами и свойствами утилитарно-технической культуры, также направленной на обеспечение жизненноважных процессов и организацию предметно-пространственной среды, обращенных в сторону предметно-фактической материализации.

Техническая культура выражается, прежде всего, свойствами техники – функциональностью, научной обоснованностью, надёжностью, экономической эффективностью, доступностью и т.д.

Формирование и развитие технической культуры обеспечивается интегральной, объединяющей различные сферы и виды деятельности в единую гармоничную деятельность, обозначаемую понятием дизайн. Как интегральная форма деятельности человека дизайн базируется на эстетических принципах и обеспечивает решение вопросов технической культуры, одновременно формируя гуманистическое отношение к самому человеку и природе.

Таким образом, дизайн позволяет решать не только технические и экономические проблемы в отношении человека и природы, но является практической формой утверждения приоритета человека в этом отношении, как «мерила прогресса» в формировании и развитии технокультуры.

**Зезекало О. Ю.**, студентка кафедри дизайну  
архітектурного середовища та містобудування  
**Новосельчук Н. Є.**, кандидат архітектури, доцент

*Полтавський національний технічний університет імені Юрія Кондратюка*

## **ТРАНСФОРМОВАНІ ПЕРЕГОРОДКИ ЯК ЗАСІБ ОРГАНІЗАЦІЇ ВНУТРІШНЬОГО ОФІСНОГО ПРОСТОРУ**

Сьогоднішній погляд на формування інтер'єру офісу зазнає стрімких і якісних змін, що відбивається на пошуках новітніх технологій, конструкцій, матеріалів, нових прийомів трактування об'ємно-просторових рішень і розпланування. Сучасний офіс – це активний інструмент розвитку бізнесу, який складається із маркетингової стратегії компанії, підтримки її іміджу та відповідної корпоративної культури [1].

Вагоме значення у пошуках сучасних прийомів розпланування внутрішнього офісного простору відіграють трансформовані перегородки, що являють з себе **самонесучі конструкції**, які повинні бути достатньо легкими, відповідати вимогам міцності й стійкості до механічних впливів.

Використання перегородок у якості основних елементів функціонально-планувального рішення офісного простору має низку переваг: 1) оптимальне використання площі приміщень; 2) гнучкість у рішеннях завдяки швидкому переплануванню простору і пристосуванню до нових функцій; 3) швидкість, легкість монтажу і відсутність «мокрих» процесів; 4) забезпечення оптимального рівня освітленості й звукоізоляції робочої зони; 5) зручність транспортування; 6) можливість розташування в середині офісних перегородок мережевих кабелів. Але найбільш вагомим чинником щодо використання трансформованих перегородок є гнучкість і легкість трансформації внутрішнього простору, його універсальність та інваріантність. За допомогою перегородок є можливість легко організувати офіс жорсткого, гнучкого або комбінованого типів в залежності від вимог компанії, корпорації, фірми [2].

Сучасні офісні перегородки можна розділити на п'ять основних типів:

- стаціонарні перегородки;
- мобільні модульні перегородки;
- перегородки, що швидко монтуються;
- трансформовані перегородки;
- настільні перегородки та екрани.

Стаціонарні перегородки – кріпляться до стін, підлоги, стелі, збираються на місці та складаються з окремих модулів. Їх задача – розділення приміщень на функціональні зони і кабінети при тривалій фіксації розпланування.

Мобільні модульні перегородки представляють з себе конструкції, які не мають кріплення до основних поверхонь, їх середня висота дорівнює два метри. Ці перегородки монтуються до меблів або ставляться на спеціальні підставки, завдяки чому можна швидко пересунути їх з місця на місце. Складовою частиною



*Рис. 1. Організація зони переговорів в офісі за рахунок розсувних перегородок.*



*Рис. 2. Інтер'єр робочого простору офісу із настільними перегородками-екранами.*

перегородок є модулі, які мають велику кількість варіацій розміру і матеріалів. За допомогою цих модулів є можливість гнучкої, швидкої й економічної організації індивідуальних робочих місць чи ізольованих зон.

Перегородки, що швидко монтуються – це переставні перегородки, які можна швидко збирати і розбирати практично непомітно для оточуючих. Кріпляться ці перегородки до однієї або декількох поверхонь.

У трансформованих перегородках можна виділити два типи. Перший тип – розсувні перегородки одно- і багатостулкові, що складаються з рухомої частини, яка переміщається вздовж направляючих рейок. Залежно від розташування направляючих елементів перегородки діляться за типом монтажу на підвісні й опорні, за характером руху на прямолінійні й радіальні (вигнуті, увігнуті) (рисунок 1). Другий тип – складні перегородки, що мають шарнірне з'єднання і можуть рухатись як вздовж направляючих рейок так і навколо власної осі. Вони сполучені між собою петлями і при русі ролика по направляючій складаються по вертикальній осі. За допомогою трансформованих перегородок стіну можна зробити практично нескінченною, а гумовий прошарок між панелями практично повністю ізолює зовнішні звуки.

Настільні перегородки або екрани розташовуються або монтуються на робочі столи з метою візуального розмежування приватної робочої зони працівника (рисунок 2).

Більш обмежено в організації розпланування внутрішнього офісного простору використовуються перегородки планкові (підйомно-опускні) та рулонні, що обертаються навколо своєї осі.

Вибір архітектурно-конструктивного рішення елементів трансформації залежить від функціонального призначення приміщення, акустичних і естетичних вимог. За конструктивним рішенням перегородки можуть складатись з каркасу і заповнення або бути суцільними. Поширеними матеріалами для каркасу є метал, пластик або дерево, для заповнення – скло, гіпсокартон, пластик, ДСП, МДФ,

дерево та ін. [3]. За способом заповнення перегородки можуть бути прозорим, глухим чи комбінованим.

У прозорій перегородці заповненням є скло. Останнім часом популярності здобувають суцільноскляні перегородки, які здатні створити відчуття максимальної легкості й прозорості. В цих конструкціях використовується загартоване скло товщиною від 8 до 12 мм. В зашкленених модулях може встановлюватися тоноване, матове, карбоване, армоване скло, скло з односторонньою видимістю, покрите удароміцною або вогнестійкою плівкою. Подвійне скло дає можливість встановити всередині перегородки жалюзі або ролети з ручним чи електронним управлінням. В якості декору використовують кольорове скло, фьюзинг, фацет, вітраж, плівка.

Для створення глухої перегородки використовують такі матеріали як МДФ, пластики, алюмінієва вагонка, ДСП, гіпсокартон та ін. Перегородка з використанням «глухих» матеріалів має найвищі звукоізоляційні характеристики, часто перевершуючи аналогічні параметри капітальної стіни.

Перегородка комбінованого типу дозволить скористатися всіма перевагами скла і непрозорого матеріалу. Верхня частина такої перегородки прозора, нижня – виконується з названих вище матеріалів, що зберігають її від можливих пошкоджень та подряпин.

Отже, офісні перегородки є невід’ємною складовою сучасного офісу, що дає можливість організувати внутрішній простір з максимальним урахуванням специфіки роботи компанії. Перегородки дозволяють вирішити як практичні завдання (розділення робочих місць і підрозділів, створення тимчасових переговорних кімнат тощо) так і загальні задачі дизайну інтер’єру. Трансформовані перегородки є важливим елементом об’ємно-планувальної організації внутрішнього офісного простору, що надають йому характер універсальності, гнучкості й мобільності.

#### Література:

1. Новосельчук Н.Є., Кісельова А.В. Особливості архітектурно-планувальної організації внутрішнього простору офісних будівель // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. наук.пр. – Харків: ХДАДМ, 2009. – С. 53-57.
2. <http://www.proxima.com.ua>
3. <http://www.petroprofile.com/info/media/>
4. Представлені в статті рисунки виконані магістром А.В. Кісельовою під керівництвом доц. Н.Є. Новосельчук.

**Іванова Г. Ю., магістр**

*Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, доцент Паньок Т. В.  
Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди*

## **ФЕДОРІВСЬКИЙ СТИЛЬ В ГРАВЮРІ СТАРОДРУКІВ ПЕРІОДУ XVI -XVIII СТОЛІТТЯ**

Українська графіка бере свій початок з глибини віків, починаючи з XI ст. З середини XVI ст. на Україні почало розвиватися книгодрукарство, що своїм мистецьким оздобленням майже повністю наслідувало графіку рукописної книги. Частіше застосовували дереворіз. Перед початком тексту вживали орнаментальні заставки, у центрі яких часто вкомпоновувалися сюжетні сценки або портрети святих. Заголовки розділів виконувалися красивою шрифтовою в'яззю, друкованою кіновар'ю або суриком. Початкові літери розділів – ініціали, а також кінцівки при закінченні розділів щедро декорувалися елементами рослинної і тератологічної орнаментики. Поруч з орнаментально-декоративним оздобленням у друкованій книзі застосовувалися композиційні ілюстрації. Виготовляється багато текстових гравюр різного розміру.

Велику роль у розвитку української гравюри на дереві відіграв російський першодрукар Іван Федоров, який у 1573 – 1574 роках емігрував до міста Львова. Організувати власну друкарню, першу в Україні, Івану Федорову допомогло Львівське братство. Наприкінці лютого 1578 року він розпочав друкування своєї першої у Львові книги «Апостол» і «Руська граматика» (1574), «Новий Заповіт з Псалтирю» (1580 – 1581), «Острозька Біблія» (1581).

Іван Федоров має великі заслуги перед книжковим мистецтвом. Він створив свій власний стиль графіки, на який взорувався ряд тогочасних майстрів, а саме придумав нові накреслення літер, а розроблені ним орнаментальні книжкові знаки – це оригінальні декоративні твори. Наприклад, орнаментальна арка на перших титулах «Острозької Біблії», виданої Іваном Федоровим, а також інших видань 1604 – 1606 р., була застосована як композиційна схема. Всі українські друкарні до кінця XVIII ст. дотримувалися її, немов змагаючись між собою в пишності орнаментики й сюжетних композицій на титулах своїх видань. Велика увага приділялася й сюжетним фронтиспісам, які komponувалися на зворотній сторінці титулу. Часто книгу оздоблювали герби друкарень або фундаторів видання як друкарська марка.

У орнаментальному оздобленні українських стародруків митці дотримувалися стилю видань Івана Федорова, хоч вони вносили й багато нових елементів у композиції.

Заслуги Івана Федорова перед українською культурою і мистецтвом велетенські. Своєю благородною діяльністю на ниві книгодрукування він здійснив життєвий і творчий подвиг, який завжди пам'ятатиме Україна та все цивілізоване суспільство.

#### Література:

1. Уманцев Ф. С. Мистецтво Давньої України. Історичний нарис. – К.: Наукова думка, 2002. – 328 с.
2. Ткачук О. З історії розвитку графіки // Дивослово – 2000. – № 1. – с.16 – 19.
3. Запаско Я. П. Мистецька спадщина Івана Федорова. – Л.: Вища школа, 1975. – 223 с.

**Ільків Л. С., магістр**

*Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, доцент Паньок Т. В.  
Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди*

### **ОКРЕМІ НОТАТКИ ДО СТИЛЮ РОКОКО В УКРАЇНСЬКІЙ СКУЛЬПТУРІ**

Одним із найяскравіших періодів розвитку української скульптури, який засвідчує її європейський художній рівень, вважається рококо, тобто 30 – 70-ті роки XVIII ст. У цей короткий період склалися винятково сприятливі умови для розвитку рококової скульптурної пластики, що досягла небувалих висот, переважно у римо- і греко-католицьких храмах, зокрема у регіонах Правобережної України, Поділля, Львівщини.

Тодішні меценати сприяли будівництву сакральних і палацових споруд. Разом з архітектурою розвивалася і скульптура з її витонченими деталями форми, позірною легкістю, невагомістю. Ідеалом синтезу архітектури, декоративної та фігуративної пластики постають такі відомі пам'ятки як рагуша у Бучачи, костел у Городенці, собор св. Юра у Львові та ін.

У самій ідеї, засадах стилю рококо відчутно певне повернення до духовності середньовічного мистецтва, його містики, прихованої декларативності й екзальтації. Однак середньовічна «відреченість від земного» вже не властива прагматично заангажованому суспільству XVIII ст. Власне, у XVIII ст. остаточно згасло середньовічне мислення і стиль рококо – можливо, його останній спалах.

Майстри рококової пластики були глибокими знавцями анатомічно внутрішньої побудови та пропорцій людської фігури. Переважно для ефектності руху постаті застосовувався так званий бароковий баланс. Спірально ускладнений торс у провідних майстрів українського рококо спостерігається у фігурах святих, вкритих драперіями, і начебто здається що фізичний масив їх постатей не відчувається. Надзвичайно пластично зазначені ті частини фігур, які видно з-під драперій, а саме: голова, шия, кисті рук і ніг, часом у зображенні ангелів – оголені плечові пояси. Драперії виконують роль ніби самостійних пластичних чинників. Власне драперії надають фігурам неповторної рококової містичної пишності, яка створює стильову ауру винятковості й мистецької віртуозності пластики.

Характерну рису української рококової скульптури становить умовність та геометризація пластичних форм, яка сприяє поглибленню й одухотворенню їхньої пластичної мови, ніби позбавляючи прикмет земної матеріальності та тілесності, створюючи міражі постатей, що походять з іншого виміру, – не фізичного, а духовного й містичного буття.

У добу рококо скульптура в Україні набувала значення культового елемента оздоблення храмів східного обряду і передбачала вихід у відкриті простори інтер'єру, у тому числі як барельєфи чи горельєфи на стінах церков або скульптурного завершення для іконостасу, а саме постать Христа-Архієрея, апостолів, пророків. Їхні зображення виконувалися у техніці горельєфа, круглих статуй або живописних полотен в овальних медальйонах, підтримуваних грайливими фігурками, різьбленими у дереві пугті. Прикладом цього є рококове скульптурне оздоблення іконостаса Успенської церкви у Львові, яке виконав Франсіск Олендський.

У церквах східного обряду набули розвитку форми бокових вівтарів, оздоблені об'ємними фігурами, рельєфними антипедіями, орнаментикою, завершальними композиціями з променями, пугті, що символізують перемогу ідей католицької чи православної християнської конфесій.

У XVIII ст. скульптура в інтер'єрах храмів – католицьких і греко-католицьких – домінує над живописом. Вівтарні скульптурні акценти набули значної активності й звучання пластичних якостей, що приглушали живопис, оперуючи лише засобами кольорових площин. Численні вівтарні композиції рококового періоду цілком позбавлені живописних елементів, їхня сюжетно-тематична програма виконана у скульптурних техніках: рельєфній, горельєфній та круглій пластиці.

Визначними представниками пізнього рококо були С. Фессінгер, А. Осинський, Й. Пензель а також майстри: С. Старевський, М. Філевич, М. Полейовський, Й. Оброцький та ін. Вони створили значну кількість скульптурних інтер'єрних та екстер'єрних об'єктів під керівництвом Й. Пінзеля.

Видається, що після XVIII ст. не було іншого періоду з такою кількістю декоративного різьблення, архітектурної екстер'єрної ліпнини, статуарної кам'яної та дерев'яної пластики. Надзвичайні художні шедеври створювали творчі особистості, архітектори, скульптори, загалом майстри високого художнього таланту.

Скульптура рококового періоду в Україні була надзвичайно пластичною і витонченою. Незважаючи на короткий термін існування стиль рококо дав новий розвиток виражальним засобам, залишив вагомий відбиток в українській скульптурі XVIII ст. Яскравими прикладами є собор св. Юра у Львові, ратуша у Бучачі, костел у Городенці та ін., над якими працювали найкращі скульптори та архітектори того періоду.

#### Література:

1. Кравич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О. Українське мистецтво. ч. 3. – Львів: «Світ», 2005 – 268 с.
2. Уманцев Ф.С. Мистецтво Давньої України. – К.: «Либідь», 2002. – 324 с.
3. Закович М.М. Культурологія: Українська та зарубіжна культура. – К: «Знання», 2007. – 567 с.

**Кардокхи Хама Саид, магістр**

*Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, доцент Паньок Т. В.  
Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди*

## **ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА КУРДСКОГО ХУДОЖНИКА ДАРА ХАМА САИДА**

Дара Хама Саид родился в городе Сулиманья, в Ираке. В 1977 году закончил бакалаврат Академии изящных искусств в Багдаде по специальности «скульптора». По окончании образования отправляется в Рим изучать классическое, европейское искусство, где получает степень специалиста по изобразительному искусству. Успешная художественная деятельность помогает снискать ему славу и любовь в художественных кругах, что в свою очередь, приводит его к преподавательской деятельности в Национальном университете искусств в Риме. Его популярность и известность с годами растёт.

Итальянская правительственная программа Zessa по выпуску денежных знаков, обращается к мастеру с просьбой разработать дизайн монет. За эту работу Дара Хама Саид был удостоен звания лучшего итальянского скульптора XX ст., а сами монеты стали символом города Равенны.

Сейчас Дара Хама Саид работает в родном городе Сулиманья.

Большинство его скульптурных работ несёт отпечаток национальных тенденций. Мастер ищет вдохновения в истории Вавилона, Ассирии.

Его работы раскрывают сложный и многогранный мир художника, показывают интеллектуальную игру скульптора со зрителем, когда в сложных мифологических переплетениях раскрываются трагические страницы Курдистана, которые мы можем проследить в таких его работах как – «Курдская цивилизация», «Движение» и многих других.

Особенность творчества Дара Хама Саида лежит в глубоком изучении истории курдов и национальных вопросов страны и народа.

**Качина А. О., магістр**

*Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, доцент Паньок Т. В.  
Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди*

## **АЛФАВІТ АНАТОЛІЯ КРИВОЛАПА**

Анатолій Криволап вийшов з об'єднання "Мальовничого заповідника", що виникло завдяки інститутському класу Тетяни Яблонської, з якого вийшли майже всі авангардні київські художники. Митці цього кола боролися із соцреалізмом у живописі і взагалі відмовилися зображувати будь-які конкретні предмети. Вони їздили на пленери у свій улюблений Седнів недалеко від Чернігова й годинами писали не небо, ялинки й хмари, а мікродраму блакитного, зеленого й прозороблого.

У цьому сенсі для Анатолія Криволапа за два із зайвим десятиліття нічого суттєво не перемінилося. Деякий час він захоплювався писанням оголеної натури, потім ненадовго перемкнувся на інсталяцію й підготував проект “Мальовничі контрапункти”. Головною же справою всі ці роки як і раніше залишався “чистий” живопис – штрихи, цятки, лінії, важливіше яких, як тепер з’ясовується, в українських майстернях за чверть століття майже нічого не створене.

Після закінчення у 1976 році Київського державного художнього інституту художник знав, що прийде до абстракції, тому дуже уважно вчився академічному живопису, хоча завжди експериментував. По закінченню навчання, почав шукати власний творчий почерк, у який міг би втілити внутрішні відчуття й почуття до природи навколишніх речей. Тому на 15 років він закритися в майстерні, обмеживши контакти із зовнішнім миром і присвятив увесь свій час і всього себе пошуку тієї самої мальовничої манери, яка відповідала б його внутрішньому баченню миру. Протягом цього часу Анатолій не брав участь у виставках. Він працював, експериментуючи з кольором – використовуючи олійні фарби й картон.

Одного разу, малюючи пейзаж, художник зробив підмальовок, червона земля, синє небо – і відбулося прозріння – от воно – реалістичний пейзаж перетворився у фігуративну композицію, яка дала натхнення й початок новому етапу у творчому шляху художника.

“Я мав звичку все нове у своєму живописі вішати на стіну в кімнаті, щоб звикати, краще осмислювати свої нові знахідки” – розповідає Анатолій Криволап [2]. Так трапилося й із цим полотном. Наступного дня в гості зайшла відома художниця й викладач Художньої академії Тетяна Яблонська, і, побачивши картину, сказала: “От це ти”. Так відбулося перше визнання такої унікальної й гарно відомої тепер мальовничої манери Анатолія Криволапа.

Сам Анатолій Криволап пояснює походження “Структур” у такий спосіб: “Візьміть, ізолюйте людину від зовнішніх подразників, дайте папір, олівець і завдання виразити свої емоції, почуття лише за допомогою лінії. І тоді можна побачити, як образотворчий засіб перетворюється в нервовий штрих або нейтральну хвилясту лінію, як міняється її товщина й інтенсивність кольору... так і в мене нефігуративне зображення з однієї сторони є вираженням природних станів пейзажних об’єктів, а з іншого – власних вражень і настроїв, які виникають у момент творчості” [1].

Паралельно із серіями “Структур” Анатолій Криволап завжди пише “українські мотиви”. Художник говорить: “Коли мені потрібно набратися розкутості, експресії, кольору – я пишу фігуративи, а потім їх акумулюю, стискую до горизонталей на нефігуративних роботах” [1]. В Анатолія метод використання й з’єднання квітів іде і як науково розроблений, і як природний, інтуїтивний сплеск зсередини. Художник вибирає один головний колір для кожної картини й щодо нього вишиковує композицію з інших колірних площин, гармонізуючи й притосовуючи їх друг до друга.

Якщо до його абстрактних композицій підбирати якийсь сюжет, вибір, напевно, слід зупинити на самих прадавніх міфах. Боротьба хаосу з космосом у художника виглядає як зіткнення кольору й форми: густі мазки, яким він намагається задати якийсь геометрично вивіреним ритм, щораз розриває з середини деструктив, що не визнає ніяких законів енергетики кольору. Головна тема, як у музиці, нескінченно варіюється, дробиться на безліч складових, програється в будь-якій гамі – від малиново-лілової до землисто-охряної. Кольори спектру викладаються на полотні за принципом контрасту, то з переходом від основного тону до відтінків, хоча й самих фарб у цьому доісторичному фрагменті миру ще немає – будь-який колір не визначився до кінця зі своєю природою й شوхвилини загрожує перемертнути в чужий табір.

“Просторові абстракції” Анатолія Криволапа – роботи, у яких з’єднано два кольори, які лише на нюансах фарб створюють поглинаючи глибину перспективи. Є більші колірні площини, статичну медитативну тишу яких порушує або ж смужка різнобарвних переривчастих ліній – “цеглинок”, або ж, як у фігуративному живописі, ледве помітна фігура на обрії, що нагадує про присутність людини в цьому космогонічному просторі. І, у першу чергу, картини, які зображують “горизонталі – обрії”, де об’єкти пейзажу спрощені до лінії смуги, яка набирає обсяг з’єднуючись із такими матеріалами, як пісок, тирса, гіпс, борошно, і т.д. І тоді колір під різними кутами зору стає “могутніше”, набирає глибину й уже сама фактура несе в собі значеннєве навантаження.

Митець є доволі консервативним та традиційним, хоча і довго до цього йшов, але знайшовши свій стиль залишається вірним йому вже багато років.

Література:

1. <http://www.zerkalo-nedeli.com/ie/show/312/28632/>
2. <http://bottega-magazine.com/person/read/315/>
3. <http://ru.tsn.ua/kultura/anatolii-krivolap-pokazhet-svoyu-zhivopis.html>
4. [http://www.akrivolap-akrivolap.com/ru/a1/fpainting\\_still.php](http://www.akrivolap-akrivolap.com/ru/a1/fpainting_still.php)

## **Лігачова А.О.**

*канд. філос. наук, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін,  
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

## **ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ – ЦЕНТРАЛЬНА КАТЕГОРІЯ КЛАСИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ**

У наш час процес перетворення мистецтва у супердохідний бізнес досяг небувалих розмірів. Основним критерієм мистецтва стала його «товарність», можливість акумуляції капіталу. Головними в арт-полі посткультури стають контекстуалізм, урівнювання всіх і всіляких змістів, заміна традиційних для мистецтва понять «художній образ», «символ» симулякрами, свідоме перемішування елементів високої та масової культури, панування кичу, зняття ціннісних критеріїв.

Однак у процесі історичного функціонування мистецтва було вироблено цілу систему принципів, на яких мистецтво ґрунтувалося. До їхнього числа належить художній образ – центральна категорія мистецтва.

Стаття присвячена розгляду цієї категорії мистецтва.

У сучасній класичній естетиці склалася уява про образ як про духовно – здейтичну цілісність, що виникає й функціонує в результаті складного процесу художнього освоєння світу. Художній образ – основна й найбільш загальна форма вираження в мистецтві, тобто основний засіб художнього мислення, буття твору мистецтва. В історії естетики першим у сучасному виді поставив проблему образу Гегель. В образі й образності Гегель бачив специфіку мистецтва. Специфіка й перевага образу, за Гегелем, полягає в тому, що він на відміну від абстрактного словесного позначення предмета або події, що апелює до розумової свідомості, представляє нашому внутрішньому баченню предмет у повноті як його реального явища, так і в його сутнісній субстанціональності. Гегель пояснює це на такому прикладі. Коли ми говоримо або читаємо слова „сонце”, „ранок”, нам ясно, про що мова йде, але ми все-таки сприймаємо ці слова як якусь абстракцію. А якщо поет Гомер фактично те ж саме виражає словами: „встала з мороку молода, з перстами пурпурними Еос”, то тут місце абстрактного розуміння заміщається прекрасним образом, і перед нашим внутрішнім поглядом з’являється картина в єдності її виявленої й змістовної сторін [1.277].

Як формується художній образ?

Будь-який художній твір починається із задуму – спочатку ще досить неясного образу, точніше, якогось духовно-емоційного ескізу майбутнього образу. Це – задум-бачення, першооснова, зародок художнього образу. Головна його відмінна риса полягає в тім, що він, як правило, виникає під безпосереднім враженням від побаченого, почутого художником. Збереглися, наприклад, досить цікаві спогади В.І.Сурикова про обставини зародження задуму картини «Ранок стрілецької страти» і перших щаблів його художньої фіксації. «Думка написати картину стрілецької страти була в мене й раніше, – розповідав Суриков [3. 350 ].

В період виношування задуму навкруг нього немов би концентрується весь досвід спостережень і початкових нагромаджень: щось затінюється в глибинах пам’яті, щось, навпаки, висвітлюється, підпорядковується задуму, стає на „своє” місце. Вирішального значення набуває робота пам’яті, асоціацій, уяви. Багатство внутрішнього світу митця створює сприятливе підґрунття для їх активності.

Отже задум, художній образ виникає в Сурикова в Москві, на Червоній площі. «...З настанням сутінків відправлявся бродити по Москві, і усе більше до Кремлівських стін. Темрява, що спускалася на землю, починала скрадати всі обриси, усе приймало якийсь незнайомий вид і із мною стали діятися дивні речі. То раптом виникає уява, що це не кущі ростуть у стіни, а стоять якісь люди у стародавньому російському вбранні, або уявляється, що ось-ось крізь вежу вийдуть жінки у парчевих душоґрійках і з киками на головах»[3. 351]. Суриков згадує, що він населяв місцевості Кремлівських стін знайомими йому з дитинства

типами й костюмами, які він стільки разів бачив на батьківщині, у Сибіру. «І от одного разу, – продовжує художник, – іду Червоною площею. Зупинився недалеко від Лобового місця. Задивився на обриси Василя Блаженного й раптом в уяві спалахнула сцена стрілецької страти, так ясно, що навіть серце зайшлося» [3.352]. Міцно осілі в пам'яті образи актуалізувалися в атмосфері древнього Кремля, сюжетно об'єдналися у свідомості художника, коли він представив сцену страти стрільців. Цей первісний образ-бачення може істотно змінитися, перш ніж остаточно сформується твір мистецтва. Для Сурикова таким первісним образом з'явився рудобородий стрілець, – чітко намічений у первісному олівцевому начерку, – що гнівно спрямував свій погляд на Петра, й єдиний серед своїх товаришів, що не зняв перед стратою шапки. Цей образ несе в собі основне суттєве навантаження в картині, й у первісному начерку Суриков відразу ж визначає основний значеннєвий і композиційний вузол у картині – рудобородий стрілець – Петро, інші персонажі тільки вгадуються за рухами, жестами, особи в них ще не промальовані. Сам процес роботи художника над добутком супроводжується виникненням цілого ряду образних рівнів, або підобразів, тобто образів більш локального характеру. Тут велика роль почуттєвих елементів, що супроводжують процес творчості на всіх його етапах. Суриков, наприклад, прагнув відчувати «тональність», атмосферу, у якій буде розвиватися дія його картини. Виникає колористичний образ – відбитки запаленої свічі на білій сорочці. «Пам'ятаю я колись свічу бачив на білій сорочці з рефlekсами, – згадує він, – звідси й всі стрільці виникли разом з композицією» [3.352].

Ці образи являють собою якийсь асоціативний ряд і в процесі подальшої роботи над добутком реалізуються в певній художній структурі. У середині цієї художньої структури ми можемо виявити ряд дрібних образів, обумовлених зображувально-виразним ладом даного добутку, що надають цій структурі нероздільну, цілковиту цілісність. Це можуть бути, наприклад, образи природи, включені до тексту літературного твору, або образи його конкретних героїв. Однак є види й стилі мистецтва, що не піддаються конкретній вербалізації, але й там можна говорити про образні структури. Візьмемо, наприклад, будь-яке полотно В.Кандинського, де відсутня предметність. Але й тут ми можемо говорити про композиційний образ, заснований на структурній організації кольорових форм, кольорових відносин тощо. «Живопис, – писав В.Кандинський у своїй книзі «Крапка й лінія на площині», – є гуркітливе зіткнення різних світлів, покликаних шляхом боротьби й серед цієї боротьби світлів між собою створити новий мир, що зветься добутком. Кожний добуток виникає й технічно так, як виник космос, – воно проходить шляхом катастроф, подібних до хаотичного ревіння оркестру, що виливається зрештою в симфонію, ім'я якої – музика сфер» [2. 43].

Істотним духовним ядром художнього образу є художній символ, що є в класичній естетиці однією з найважливіших категорій. У середині образу він виявляє собою компоненту, яку важко виявити на рівні аналізу художнього твору. Однак саме художній символ зводить глядача до духовної реальності, що не

втримується в самому творі мистецтва. Згадаємо, приміром, добуток відомого харківського художника А.А.Хмельницького «В ім'я життя». Тут художній образ формується навколо візуального зображення загиблого солдата.

Широко розметавши руки впав на рідну землю убитий солдат, немов би захищаючи її своїм тілом. Він зовсім юний, з довгими худими, як у підлітка руками, випростаними з коротких рукавів шинелі. Деякі глядачі можуть обмежитися спогляданням цього первинного образу. Але в глядача із загостреною художньою сприйнятливістю цей первинний образ починає за допомогою чисто художніх виразних засобів живопису – колористичних ефектів, композиційних прийомів тощо, розвертається у художній символ, що відкриває ворота духу глядача в якісь інші, духовні реальності. Такими виразними засобами у картині О.Хмельницького є мирно квітучий соняшник, що схилив над воїном свою голову, дихаюча вечірнім теплом земля, загалом увесь колорит картини. Ці талановито відібрані деталі підсилюють емоційний вплив картини, гостро відтінюють трагедійну значущість образу загиблого, розкриваючи символічне розуміння твору.

Символ як глибинне завершення образу, його сутнісний художній зміст свідчить про високу художньо-естетичну значимість добутку, про високий талант художника. Дійсно, це полотно А.А.Хмельницького справедливо вважається одним із кращих творів, присвячених Великій Вітчизняній війні.

Однак численні твори мистецтва середнього рівня, хоча й добротні зроблені, як правило, спрямовані тільки на сприйняття художнього образу, але не символу, оскільки не виводять глядача на вищий рівень духовної реальності. Вони обмежуються емоційно-психологічними й навіть фізіологічними рівнями психіки глядача. Практично майже все масове мистецтво перебуває на цьому рівні. Воно має образність, але позбавлено художнього символізму як духовного підтексту добутку.

Такий символізм характерний тільки для високого мистецтва будь-якого виду й стилю й сакрально-культових добутоків високої художньої якості.

Отже якщо перед нами дійсний твір мистецтва, як згадана вище картина О.Хмельницького „В ім'я життя”, то вся ця маса суб'єктивних імпульсів, що виникли при спогляданні картини, формує в душі кожного глядача таку цілісну реальність, такий візуально-духовний образ, що збуджує у нього потужний вибух почуттів, доставляє нічим не передану радість, підносить на рівень такої пережитої повноти буття, який ми ніколи не досягаємо в повсякденному (поза естетичного досвіду) житті. Така реальність, факт щирого буття художнього образу як сутнісної основи мистецтва.

#### Література:

1. Гегель. Естетика. – М.,1968, т.1
2. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. – Санкт-Петербург, 2008.
3. Книга для чтения по истории русского искусства. Вып 4. – М.,1948.

**Марченко Т. Л.**, канд. архітектури, доцент,

**Черніченко С. Є.**, ст. викладач, кафедра "Інтер'єр та обладнання"

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

## **ОРДЕРНІ ФОРМИ В САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ УКРАЇНСЬКОГО БАРОККО (НА ПРИКЛАДІ ПОКРОВСЬКОГО СОБОРУ В М. ХАРКОВІ ТА ПРЕОБРАЖЕНСЬКОГО СОБОРУ В М. ІЗЮМІ)**

Видатні пам'ятки стилю українського барокко Покровський собор в м. Харкові та Преображенський собор в м. Ізюмі були зведені в останній чверті XVII ст. в період коли все помітнішим ставав вплив світських тенденцій на архітектуру храмів. Для створення їх художнього образу все частіше починають вживатися західноєвропейські ордерні форми. Використання останніх мало в Лівобережній Україні свої особливості.

Відомо, що ордерна система передбачає побудову споруди в стійково-балковій конструкції, де колона несе навантаження від антаблемента. Храми та церкви кінця XVII ст. зводились в іншій конструктивній системі, де склепіння спиралось на стіни, що гасили їх розпір. Тому, як відмічає в своїй книзі «Архитектура Левобережной Украины XVII – XVIII в.в.» М.П.Цапенко «... ордерные членения в этой архитектуре были. Только всё это приобрело не конструктивный, а декоративный характер. С помощью ордерной декорации украинские зодчие украшали главный элемент – стену». Отже храмова архітектура Лівобережжя не була ордерною за своєю суттю.

Спосіб розміщення ордерних форм в українській храмовій архітектурі відрізняється від західноєвропейського, що пояснюється типологічною відмінністю храмів. Всефасадність, центричність та ярусність українських церков більш близька російським храмовим спорудам. Декор західноєвропейських храмів концентрується на площинах стін, а ордерні форми українських та російських храмів XVII ст. підкреслюють структурну побудову церков.

Українські зодчі за власним розумінням трактували ордерну систему. Вони, як стверджує М.П.Цапенко, «превратили её в откровенную плоскостную декорацию» в той час як в європейських храмах «принципы ордерной системы внешне сохранились в большей мере, хотя тоже чисто декоративно. Русские мастера старались сохранить видимость опоры, несущей нагрузку».

Так в більшості церков XVII ст. на Лівобережжі ордерний декор складався з пілястр з капітелями та базами (або без них), що підтримували горизонтальні тяги. Російські ж майстри замість пілястр вживали приставлені до стіни напівколонки та трьохчвертні колонки, які мали бази та спиралось на кронштейни.

Ордерні декоративні форми в Покровському соборі в м. Харкові та Преображенському соборі в м. Ізюмі розміщені таким чином, що виявляють структуру цих споруд. Карнизні пояси з чотирьох рядів поребрика завершують грані об'ємів кожного з трьох ярусів. Ребра ж восьмириків підкреслені

тръочвертними колонками або пілястрами. Стає очевидним, що декоративні заходи майстрів-будівельників Покровського собору мають більше тяжіння до російських прийомів оздоблення.

Ордерні форми Преображенського собору не ідентичні формам Покровського. Перший рівень ізюмського храму декорований напівколонками, а восьмирики другого і третього – пілястрами і плоскими нішами. Останній прийом є характерним для української школи храмобудування. Перший ярус відтворює засоби декорування і формування пластики, характерні для творчості російських зодчих, які намагались виявити тектоніку стіни, накладаючи на неї ордерні форми.

В українських майстрів саме стіна за допомогою влаштування ніш різної глибини та форми ставала пластичною. Ордерні форми ніби виходили з її площини та зображались на ній.

Значна роль в декоративній пластичності Покровського та Преображенського соборів належить оздобленню віконних отворів. В їх декоративному вбранні застосовані значно перероблені ордерні форми, пропорції яких визначаються розмірами вікон. Видовжені тонкі колонки мають членування майже на половині висоти. Сам віконний отвір ніби заглиблений в пласку нішу. Розкрипований умовний антаблемент підтримує складне декоративне завершення з криволінійних елементів.

Тракування ордеру, що підкреслює структурність об'ємів, теж дуже своєрідне. Колонки, які зорозво закріплюють ребра восьмириків, мають перехвати та спираються на кронштейни. Їх капітелі не підтримують карниз з чотирьох рядів поребрика, а врзаються в нього, маючи горизонтальні членування відповідні членуванням карниза. В загальному характері декору просліджується вплив народного зодчества.

Отже, ордерні форми в декорі харківського Покровського та ізюмського Преображенського соборів являють собою складну сполуку прийомів формування, розміщення і художнього трактування пластики, характерних для українського, російського і народного зодчества, а також різних підходів виявлення їх архітектоніки. Це сприяло створенню своєрідного і неповторного образу слобожанських сакральних споруд доби українського барокко.

**Пазиніч С. М.**

*доктор філософії, професор, зав. кафедрою соціально-гуманітарних дисциплін, член-кореспондент АПН України, Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

## **МЕТОДОЛОГО-СВІТОГЛЯДНИЙ АСПЕКТ КУЛЬТУРИ**

В сучасному просторі цивілізації необмежено панує своєрідна технічна влада, яка детермінує різкий ріст продуктивності людської праці і водночас торжествує дух пізнання невідомого. Синхронно змінюється і сам історичний темп соціально-культурних змін. Адже ті події, що раніше вимірювалися століттями, зараз укладаються в роки і навіть місяці.

Але скажемо відверто, посилаючись на історичний досвід, що інтенсивний шлях розвитку на основі руйнації моральних, духовних опор, на яких засновувалася давньоримська культура, привів її врешті-решт до ганебного варварства. Рушійною силою цієї руйнації були люди позбавлені соціально-культурних зв'язків між собою і які втратили віру в цінності та віру в інтелект. Як наслідок вони перетворилися в натовп. А охлос, як відомо, це демонічна руйнівна сила.

В такому разі правомірно виникає запитання: «Чи йде сьогоднішня культура тим же безславним шляхом?». А можливо у неї інший шлях розвитку не збіжний з минулими епохами.

Що б не давали нам історичні паралелі для розуміння новочасної культурної кризи, розсіяти наш неспокій щодо можливого результату цієї кризи вони не можуть. Більше того, ніякі історичні аналогії не в змозі вселити впевненість, що справа в розвитку цивілізації не зайде так далеко в своєму відчуженні. Проте ми, як про це в свій час наголошував Аристотель, прямуємо курсом в океані невідомого.

Відзначимо ще одну важливу відмінність від колишніх епох інтенсивного культурного життя. Ціль, яка переслідувалася, і засоби для досягнення цієї мети уявлялися людям того часу в простому і недвозначному вигляді – повернення до минулої досконалості, тобто до первозданної культури.

Слід зауважити, що ідеал і засоби його досягнення були безумовно ретроспективними. Так в Середньовіччі мали звичай зберігати мудрість предків, щоб передати її майбутнім поколінням як дороговказ. Це робилося щиросердно для блага нащадків. І дійсно, чим було б Раннє Середньовіччя без Боеція? А мистецтво і філософія двадцятого століття без Ф. Достоєвського, Л. Толстого, М. Бердяєва, В. Вернадського та ін. І навіть в ті часи, коли люди усвідомлювали, що навколо відбувається оновлення і підйом, то й тоді з подвоєною вдячністю втрачена колись мудрість «вигягалася» на світ Божий, щоб *відродити* її для моральнісної користі тих, що життєдіють. Згадаймо, так було з римським правом, так було з Аристотелем, Кантом і Гегелем, а нині з Марксом. Заради чого ця

шанобливість до ідеалів минулого робилася та і нині, але скромніше, робиться? Можливо це нагальна моральнісна потреба і це природно, але більше за все це потреба репрезентувати світу *наново відкриті* скарби ушляхетненої античності, просвітництва – познайомити людство з невмирущими зразками класичної мудрості і культури.

Дивно, але сьогодні у суспільстві більшість людей цурається пієтету перед стариною. І справа не в тому, щоб механістично наслідувати мудрість і велич минулого. Безумовно, що ми не можемо і не хочемо більш ні за що іншого окрім того, як дивитися і рухатися вперед, в незнайому далечінь. Але згадаймо як з часів Бекона і Декарта погляд мислячого людства, який раніше так часто спрямовувався на досконалість стародавньої культури, завжди був обернений в грядуще. Якщо це так, то досконалий інтелект і самодостатній дух завжди бере з собою в дорогу змістовний вантаж цінностей минулого, щоб зберегти культуру і продовжити її творення. Але одночасно культурно незрілі або пересічні люди, як свідчить історія, мандрують у фантастичне майбуття не обтяжуючи себе загальнолюдськими цінностями. До речі, у бідних, обездолених людей завжди бувають маревні фантазії. Саме тому вони (*народні маси*) повік-віків були надійним матеріалом для втілення ідей, які рясніли в головах революціонерів-авантюристів

Але звернемося ще раз до поняття «культура». Сьогодні воно всім орієнтовно відомо, але в той же час важко визначити його значення в аспекті закону тотожності по відношенню до різноманітної за формою і змістом культури. З іншого боку, неважко перерахувати найважливіші умови і риси, які мають бути притаманні для формування феномена культури.

Згідно нашого погляду, культура вимагає насамперед чіткої гармонії духовних і матеріальних цінностей. Розуміння цієї рівноваги зумовлює розвиток такого стану суспільства, яке розцінюється людьми як не просте задоволення меркантильної потреби або відвертого властолюбства. Якщо це так, то вислів «духовні цінності» охоплює сферу духовного, інтелектуального, морального і естетичного в їх гармонійному поєднанні. Тому, якщо є така гармонія чинників, то культура неминуче виявиться в яскравому, певному стилі, ритмі простору-часу реального суспільства.

Слід при цьому відмітити, що оцінити культуру, її глибинні шари, послаючись тільки на інтелектуальний і естетичний критерії не можливо. Адже в історії були випадки високого досягнення техніки, скульптури, архітектури тощо, але культура цих країн і народів не вважалась високою. І навпаки, культура може бути високою без вище згаданих чинників якщо її субосновою є милосердя і чеснотливість. Отже, культура, якій не вистачає субстанціональних етичних і духовних чинників не може вважатися як високорівнева в своєму розвитку.

В контексті заявленої теми дослідження доречно звернути увагу на культуру з точки зору того, що вона завжди містить в собі цілеспрямоване прагнення. Звідси, як наслідок, вона спрямована на якийсь ідеал, а саме на такий ідеал, що виходить за рамки індивідуального. В свою чергу, ідеал може бути різноманітного

роду і виду. Він може фігурувати винятково духовним – блаженство, близькість до Бога, звільнення від всіх земних уз або знання – логічне або містичне: знання безпосередньої природи, знання «Я-простору» і духу, знання божественної природи. Ідеал може бути суспільним: чесноти, великодушність, пошана, влада тощо, все це координується завжди по відношенню до суспільства. Ідеал може бути економічним: багатство, благоденствування – або гігієнічним: здоров'я. Отже, для феномена культури ідеал завжди означає у всіх відношеннях «благо». І тому не випадково, що у сотнях різновидів політичних, правових, соціальних та інших системах завжди формуються нові соціальні групи людей, чиє прагнення до *блага* концентровано виражається саме в *культурі*.

Якщо тепер підсумувати вищезгадані розмисли, то дійдемо аподиктичного висновку про те, що культура як спрямована позиція суспільства функціонально виникає виключно тоді, коли вона свідомо підтримує такий стан суспільства, який відрізняється гармонійною рівновагою духовних і матеріальних цінностей та притаманним їй певним ідеалам, гомогенним в своїй сутності.

Культура припускає освоєння природи, навіть в певній мірі панування над нею. Але нині увага людей більше концентрується на проблемі оволодіння людською природою. А ще точніше можна сформулювати проблему таким чином: «Чи в спроможі володіти собою сучасне людство?». Чи здатна сьогоденна людина відмовитися підпорядкувати собі себе і водночас відкинути всі ті завоювання духу, що здавалися їй такими, що значно перевершують єство природи? Якщо бути лапідарним у відповіді на поставлені запитання, то мусимо аподиктично констатувати. Сучасна людина, користуючись свободою, яку принесло їй панування над матеріальним світом, не здатна в повній мірі використовувати авторитет універсального етичного закону по відношенню до природи і природи свого існування. Якщо це так, то первісна умова культури, як підпорядкування природи, панування над природою виконана людством лише частково. Адже мало що зроблено для виконання другої умови існування культури, а саме, єдиного гомогенного прагненням. Мусимо відзначити, що ця умова є атрибутивною в розвитку культури, оскільки на сьогодні множина суспільств та і кожна окремо людина, приймають сотні форм власного блага. А якщо ми признали такий стан речей стосовно розмаїття у розумінні людських благ, то впливає коректний умовивід. Лише наявність загального планетарного ідеалу, будь він реально досяжний, чи навіть ілюзорний може *сприяти* повному розкриттю поняття «сучасна культура»; хоча ми наперед знаємо, що ніяка дефініція не спроможна дати вичерпний зміст такого широкого за формою і змістом поняття як культура. *Але ми і не ставили перед собою мету дати остаточне визначення культури. Перед нами стоїть більш скромне завдання – з'ясувати умови існування і розвитку такого складного явища як культура.*

Спробуємо ще раз в контексті сучасної культури визначитись у розмаїтті суперечливих суспільних ідеалів та віднайти саме той ідеал, який би привів нас до неспростовного висновку про те, що для поняття культури лише там є місце, де

детермінація його спрямованості виходить не тільки за межі, а й піднімається вище за інтереси окремих співтовариств, які цей ідеал проголошують в якості всезагального об'єднуючого блага. Якщо бути ще точнішим, то культура повинна бути метафізично орієнтованою, бо в супротивному разі вона нежиттєва. Мимоволі виникає прагматичне запитання, чи існує в сучасних умовах, на Заході або на Сході України та рівновага між духовними і матеріальними цінностями, яку б ми прийняли за найважливішу умову існування української культури не суперечливу світовій системі? Навряд чи можливо відповісти на це питання вичерпно і однозначно. Не має сумніву про те, що у обох сферах робиться дуже багато і це так, але чи можна говорити про рівновагу, гармонію, рівноцінність матеріальних і духовних потенцій цих різних регіонів єдиної держави? Що вже й мовити про світове співтовариство, яке щодня породжує продукти і дії, які ніхто не може використовувати, а багато хто зневажає їх як безглузді, непридатні для повноцінного життя людини.

Щось подібне простежується і у сфері інтелектуального виробництва. Потік надрукованих книг, журналів, особливо в соціально-гуманітарній, політичній тематиці постійно і безнадійно дивергуються, тобто не досягає мети на яку ця вся продукція була спрямована. Політики і державні можновладці рідко звертаються, а то й зовсім ігнорують рекомендації наукових досліджень суспільствознавців. Саме тому все частіше закрадається думка в суспільну свідомість про неможливість дійсної рівноваги суспільних взаємовідносин, цього достеменного чинника повноцінної сучасної культури спрямованої на інтегративний розвиток сучасної цивілізації. Але пам'ятаймо, що прогрес як такий указує тільки вектор руху, а якщо це так, то йому індиферентно, що чекає його в кінці тунелі – благо чи зло.

Тому чекати і плекати на те, що кожне нове відкриття або впровадження нанотехнологій неминуче приведе суспільство до вишуканих цінностей або всезагального благоденства є вельми наївна річ. Згідно погляду В.Г.Кременя, *наукові відкриття та їх матеріалізація у відсутності високої моралі, високої гуманності конче небезпечні для суспільного розвитку*. Часи чарівливої пори інтелектуального, моральнісного, сентиментального оптимізму канули давно в Лету. Отож немає нічого неймовірного в нашому наступному умовиводі про те, що в ході вельми істотного і беззаперечного прогресу та або інша культура може знайти свою загибель як і десятки могутніх культур в минулому. Таким чином, прогрес, як такий, в просторі культури – ризикована справа і далеко неоднозначне поняття.

Найоптимальніший варіант аналізу кризових явищ в культурі є простір розвитку наук. Саме тут знаходимо безперервний прогрес і глибокий кризовий стан, і водночас несхитну упевненість в тому, що кожний крок науки спрямований на благоденствування людям.

Яскравий приклад розвитку науки виявляє надзвичайно важливу сферу культури, відносно якої не викликає сумніву прогрес, що протікає тут послідовно і безперервно. Саме це та сфера духу, де йому призначено йти прямим, незупинним

і безповоротним шляхом. І чим глибше наука зондує дійсність, чим тонше її розчленовує, тим сильніше вона стрясає і позбавляє стабільності основи навіть нашого мислення. Відверто кажучи, куди цей шлях нас приведе, ми не знаємо, як не знаємо і того блага, що вабить нас на цей шлях. Така наша доля! Адже ми не знаємо звідки, для чого і куди ми йдемо в цьому безкінечному космічному просторі-часі. Проте знаємо одне, що цей незаперечний і позитивний прогрес, що означає поглиблення, поліпшення тощо, привів наукову думку в стан відносної кризи, вихід з якого поки що прихований в «тумані». Проте це завжди буває з кожною наукою, яка перебуває в стані юнацького максималізму і не пройшла через своєрідну фільтрацію культури. Такі етапи проходили і фізика, і кібернетика, і генетика, всі без винятку науки. Напевне ствердно можна висловити думку про те, що і сучасні науки не об'єднані в чітку систему ще не стали для нас повноцінною *культурою*, вони поки що, а можливо і на довго залишатимуться для нас *«річчю в собі»*.

Подібне виявляється між нашими уявними оцінками минулого і нашими каверзними думками про події сьогодення, в яких ми виступаємо одночасно в якості об'єкта і суб'єкта пізнання і цілеспрямованої дії. Цілком можна допустити, що сьогоденні проблеми, які доставляють нам зараз масу клопоту і невизначеності будуть в недалекому майбутньому для прийдешніх поколінь поверхневими або скороминущими. Тому не має сумніву в тому, що йде, попри все, здоровий ритм суспільного життя, і він могутніший, ніж ми схильні міркувати про нього.

Це можна прослідити на прикладі того, як люди, які добре розуміються у власній культурі і одночасно досконало знають чужу, завжди спроможні звертатися до чужого культурологічного контексту як до свого власного. Вони, здатні перекласти мовою відповідної культури своє бачення всезагального грядущого. Для таких людей важливі не особисте честолюбство або прагнення до влади, а дія спрямована на щось краще для людей інших культур як для самих себе. Такими людьми завжди були та і тепер є інтелігенція. Саме такі люди існують як «душа» народу, а інтелектуали – його «духом».

І «дух» і «душа» мають свої власні закони розвитку. Їм завжди притаманна властивість самодостатності. Якщо це так, то включення в освітній процес інтелектуально-інноваційної діяльності дозволяє визначити злободенні завдання подальшого їх розвитку. Проте для продуктивного функціонування інтелігенції «необхідно, як про це слушно наголошує В.Г.Кремень, співтовариство інтелігентів, відчуття того, що праця відбувається у сфері духовності і взаєморозуміння, у певній культурологічній спільноті, яку потрібно було б назвати, услід за В.І.Вернадським, *ноосферою*».

Співтовариство інтелігентів як правило, людей високої гуманної культури глибше, повніше, коректніше сприймає, а потім ефективно використовує спеціальні знання. Як наслідок, вони отримують від ідеї культуротворення стільки енергії, що ніякі зусилля не будуть для них надмірні, а невдачі не в змозі їх бентежити, тому вони переживають радість і задоволення від своєї творчої роботи на благо нації і цивілізації в цілому.

І на останок. Яка доля чекає на її величність *об'єктивність*? Є майже незаперечні підстави вважати, що вона як і раніше залишається ідеалом і неухильним обов'язком ученого, але дістатися кінцевої сутності її неможливого, принаймні в науках про культуру.

**Паньок Т. В.**, канд. мистецтвознавства, доцент

**Коляда Д.**, магістр

*Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди*

## **ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО ТА СПЕЦИФІКА ЙОГО ФОРМУВАННЯ**

Традиція сама по собі не живе в історії культури нації, якщо не вбирає в себе дух самої епохи. Тож і митець, працюючи в руслі культурних традицій не може не проїнятися настроями й уподобаннями цієї епохи, бо хто, як не він, пропустивши відчуте крізь себе, відтворить її у своїх творах.

Новий стильовий напрям бароко, що ширився по землям України продовжував певні духовні надбання минулих століть. Від доби пізнього Середньовіччя залишилося символічне бачення світу, а ренесансова ідея культу людини поєднувалася з просвітницьким вченням про культ розуму. У результаті багатьох філософських і релігійних дискурсів народилася концепція «внутрішньої людини». За словами Г. С. Сковороди, саме людина втілює в собі Бога, несе його всеприсутність, тобто абсолютний початок буття, і це є мікrokосмосом серця [4, с. 115]. У період бароко людину підносили до символу, вона ставала емблемою, тінню абсолютної ідеї. Можливо, саме в цьому полягала причина поширення в бароковому іконописі емблематики та символізму. Як зауважував професор Л. Ушкалов, на той час «малярський образ мислився ... рівним нарративному текстові: «картина єсть книга нсмая», річ, схожа на «ієрогліфи єгиптян», «писаніє книжнє» для неписьмених» [6, с. 9].

У становленні нової стильової програми українського мистецтва особливо важливе значення мали діяльність Києво-Печерської Лаври та Києво-Могилянської колегії (з 1632 р.), що здобула собі статус академії (1701), у стінах якої закладався теоретичний фундамент поезики бароко. Філософським системам професорів Києво-Могилянської академії було властиво складний синтез європейських соціальних плинів гуманізму, реформації, раннього просвітництва і автохтонної культури. Чи не найважливішим у діяльності Києво-Могилянської академії стало нове ставлення до філософії, що, відокремившись від теології, перетворилася на автономний предмет зі своєю системою теоретичних знань як самостійного структурного елементу культури. І хоча з філософії, в основі якої лежало духовно-теоретичне засвоєння світу, проблема Бога не усувалася, однак центр ваги зміщувався на «вивчення людини, пізнавальних процесів, природи, суспільства» [5, с. 81].

Видатним представником нової філософської думки був один із вихованців Києво-Могилянської академії Г. Сковорода, поет і філософ-мандрівник, який, проповідував свої ідеї серед народу. Л. Ушкалов зауважував, що сьогочасне уявлення про «українськість філософа в переважній більшості присвячених йому студій залишається, власне, на маргінесах. Пересічно його розглядають у контекстах або святоотцівського богослов'я, або німецької містики, або «оригінальної російської філософії» [6, с. 12]. Одначе правдивим «ключем розуміння» феномена Г. Сковороди є українська традиція», на чому наголошував свого часу і Микола Сумцов. Філософсько-естетичні погляди Г. Сковороди були тісно пов'язані з духовними традиціями життя українського народу, впливаючи на розвиток культури Слобідської України.

Барокова картина світу, як і за Середньовіччя, є теоцентричною, тобто в центрі її постає Бог. Утім, людина та її місце в системі Всесвіту розглядається інакше. Ідеал барокової людини – людина, яка служить Богові, виражаючи його всеприсутність. Людина мислиться як емблема, символ, тинь абсолютної ідеї. У цьому і полягала причина поширення в барокову епоху в Україні емблематики та символізму, елементи яких знаходимо в літературній та філософській спадщині Г.Сковороди. У літературно-філософському житті України барокового часу не бракувало як західноєвропейських, так і самостійних творів емблематичного характеру як наприклад панегірик Крщоновича Лазарю Барановичу (Чернігів, XVII ст.) та емблематичні штихи під назвою «Іфіка – ієрополітика» (Києво-Печерська Лавра, 1712р.), вірші І. Величковського та інші. По всій Україні подібні збірки були добре відомі і мали значний вплив на українське мистецтво.

За вченням Г.Сковороди «про символічний тайнообразний світ» Біблії, неподільно «видима» й «невидима» природа, спроектована на біблійний текст, перетворює його на особливе сплетіння «фігур» та «символів» [3, с. 12]. Розмірковуючи про природу емблематичних образів, філософ зазначав: «...Древні мудрецы имели свой язык особенный, они изображали мысли свои и образами, будто словами. Образы те были фигуры небесных и земных тварей, например, солнце значило истину, кольцо или змій, в кольцо свитый, – вечность, якорь – утверждение или свет... Образ, заключающий в себе тайну, именовался... вкидка, вправка, будто в перстень алмаза, например, изображенный гриф с сею подписью: «Новорожденное скоро исчезнет», или сноп травы с сею надписью: «Всяка плоть – трава» [3, с. 435]. Деякі із символів, як «змій», «луна», «круг міра» тощо, мали місце в поезії Г. Сковороди і водночас використовувалися в слобожанському іконописі. Виходячи з інформації та фотовідбитків, залишених попередніми дослідниками іконопису Слобожанщини (особливо Є. Редіна, М.Сумцова), ікони символіко-алегоричного характеру посідали досить помітне місце в іконописі Слобожанщини XVIII століття. Стійкі алегоричні образи в їх символічному значенні набували в бароковому мистецтві статусу емблем. Заслугує на увагу те, що серед таких образів в українському бароко поширеними були зображення саду, книги, світла, змія, що означали різні прояви

мудрості. Так, сад був емблемою мудрості, благодатного ґрунту довершеності буття, розквіту добродішності душі; книга – символізувала софійність існуючого, Божу Премудрість; світло виступало емблемою фаворського саява, а образ змія символізував трагічний аспект мудрості, лабіринти душі, що можуть завести у безодню пекла [2, с. 172 – 173].

Припускаємо, що бароко як ніякий інший стиль повніше вплинув на розкриття української творчості. Для багатьох творів цієї доби властиво риси оптимістичності, прагнення до святковості, поетичності, любові до густого рослинного орнаменту, яскравих квітів, але разом з тим, присутній і компонент драматичності, схильність до суму, відтінок легкої меланхолії й навіть розгубленості. Основними рисами українського художнього мислення стали метафоричність і чутливість, що знайшла своє вираження в особливій декоративності, яка стала основою художнього світу українського бароко. Композиційні прийоми стають більш гармонійними, присутнє почуття пропорцій, розкриття внутрішнього простору, що органічно сполучається із зовнішніми формами. На відміну від Ренесансу, бароко долає статуарність середньовічної композиції та культ раціоналізованої симетрії. Якщо Ренесанс приводить до монополії прямої лінії та зрівноваження усіх елементів художнього твору за рахунок наслідування чітких пропорцій та наглядної симетричності, то культура бароко тяжіє до бурхливого світозображення, до граничної динамізації реальності, що моделюється через риси неспокою, плинності, антитетичності.

У філософському підґрунті мистецтва бароко лежить заглиблене бачення дисгармонійності, складності світу та парадоксальності буття, його нездоланної конфліктності, з драматичною метафізикою людського життя як арени дії антагоністичних сил, художнім засвоєнням динамізму всього існуючого.

Художня семантика конфлікту, контрасту, боротьби протилежностей доводиться в культурі бароко до стильової маніфестації. Для неї нормою є не гармонія, а її зіставлення з дисгармонією, не сакральне як таке, а його опозиція профанічному, не просто плинне, а його антитетичність вічному, не смерть, а її боротьба з життям. Майстри бароко часом переходять від окремого переживання життя в його особистих проявах до художнього освоєння світорозмірних початків буття. Дух козацького волелюбства сприяв поширенню у мистецтві сюжетів воїнської слави, подвигу, лицарських чеснот, святої жертви, високих звершень духу, перемоги життя над смертю. Важливою тенденцією барокового мистецтва на Україні стає героїзація зображуваних образів, на перше місце виходить досконала людина або «героїчна особистість». При цьому характерним засобом героїзації в українському бароко стає використання образу вершника як символу епохи.

Культура бароко, за А. Макаровим, широко відчинила двері перед фантазією, усіма її химерами і найнеймовірнішими сновидними сюжетами — тут і поетика «магічного реалізму» з контрастами світла й темряви, і матеріалізування уявного та багато інших проявів ірраціоналізму [3, с. 120].

Невипадково сучасні дослідники знаходять у бароко подібність із сюрреалізмом, і там і тут подекуди поєднуються абсолютно несумісні речі: світоглядна абстрактність і натуралістична конкретність у деталях або, навпаки, фотографічне, життєподібне зображення і неправдоподібність художнього задуму. Часто художники прагнули відтворити абстрактні поняття – смирення, совість, добродійність, честь, героїство, жертвовність, і не вважали, що це лежить за межами художніх можливостей. Митці цієї доби вірили у всемогутність образного мислення і тому сміливо поєднував умовне з реальним, відтворювали різночасові сюжети в один час і простір.

Аналіз художньо-образної системи мистецтва бароко показав, що поширення бароко в Україні, зумовлено особливостями духовного життя епохи, його секуляризацію. Зростаюча потреба у відтворенні безпосередніх життєвих вражень в мистецтві цього періоду супроводжувалася специфічними рисами у трактуванні простору, форм та пропорцій людини, достовірності рухів, поширенням конкретності та портретності в зображенні персонажів священної історії та емоційної багатогранності їхніх характерів, змінами в кольоровій системі. У той же час українське бароко об'єднало в собі героїчний пафос, гуманістичну концепцію людини і просвітницьку ідею розуму, ідеали мудрості і символічного антропоцентризму [1, с. 34]. Саме в такій багаточаровості, базуючись на своєрідності українського менталітету, а також на тій обставині, що культурний контекст його розвитку далеко виходив за межі ідейного ґрунту барокової свідомості Західної Європи, українське бароко і ввійшло в світову культуру як яскраве національне своєрідне явище.

#### Література:

1. Грушевський М.С. Історія України – Руси: В 11 т. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1994. – 736 с.
2. Макаров А. Світло українського бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.
3. Сковорода Г. С. Твори: В 2 т. – К.: «Обереги», 2005. – 2-ге вид., виправ. – /Передм. О. Мишанича. – Т. 2. – С. 423.
4. Там само. – С. 435.
5. Українське бароко / I Конгрес Міжнародної асоціації українців: – К.: Видавництво інституту української археології, 1993. – С. 81.
6. Ушкалов Л. В. Українське барокове богومислення: Сім етюдів про Г. С. Сковороду. – Х.: Акта, 2001. – С. 12.
7. Чечот І.Д. Барокко как культурологическое понятие // Барокко в славянских культурах. – М.: Наука, 1982. – 351 с.
8. Чижевський Д. До проблем бароко// Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. – Т.2: Між інтелектом і культурою: дослідження з історії української філософії. – К.: Смолоскип, 2005. – 264 с.

**Пилипенко К.С., магістр**

*Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, доцент Паньок Т. В.  
Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди*

## **ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ В.КАНДИНСЬКОГО В БАУХАУЗІ**

Безліч молодих художників у своїй творчості звертаються до теми абстракціонізму, називаючи таке мистецтво сучасним. Але піонером абстрактного живопису справедливо називають Василя Кандинського, який зробив революційний прорив в мистецтві ХХ століття.

Творчість В. Кандинського, його досягнення у пошуках нових засобів виразності в живописі, нового розуміння мистецтва можуть і сьогодні здаватися дещо дивними, невірноваженими, безпідставними. У своїх теоретичних працях він багато писав про мистецтво, приділяв неабияку увагу наріжному каменю художньої діяльності, який визначав як «внутрішню необхідність».

Одним з переломних етапів творчості В. Кандинського стала його творча і викладацька діяльність у Баухаузі, де у 1922 році він очолював майстерню настінного живопису. Але найважливішим завданням було для нього розробка нового курсу по вивченню основних елементів форми. Результатом наукової діяльності майстра про аналітичне вивчення окремих елементів картини стало друк його праці «Точка і лінія на площині».

Як пише Хайо Дюхтінг, у Баухаузі В. Кандинський в своєму вченні про кольори підкреслював полярність жовтого та синього і розширив його деякими характеристиками, що базуються на окультних та теософських студіях довоєнного періоду [1, с. 67]. Крім вже відомої символіки кольору і розподілу на «чотири основні звучання» (тепле – холодне, світло – тінь), В. Кандинський в своєму курсі кольорознавства для Баухауза робив акцент на фізичну основу кольорового порядку, досліджуючи перш за все їхнє співзвуччя: жовтий – червоний – синій.

Принципово новим було вчення про колір, основане на аналізі окремих елементів, таких як точка, лінія та площина та подальше вивчення їх взаємодії. Вивчення В. Кандинського силових впливів на прямі лінії, що призводить до контрастних співзвуч зігнутих під кутом ліній, відповідало дослідженням гештальтпсихології. У своїх лекціях він наголошував на підпорядкуванню кольорів та форм, а також інших лінійних елементів, вивчення яких закріплювалось у різноманітних аналітичних задачах. Наприклад, студентам на заняттях по академічному рисунку пропонувалися конструктивні натюрморти, що було необхідно трансформувати в абстрактні лінійні композиції. В. Кандинський дуже ясно і доступно демонстрував студентам основи побудови картини, без знання яких є неможливим формотворення.

Після переїзду Баухауза до Дессау в педагогічній діяльності В. Кандинського з'явилася можливість окрім аналітичних дисциплін по формотворенню, більш ґрунтовно викладати живопис, де він наголошував на таємничій спорідненості

музики і живопису. За допомогою рухливих форм і гри світла він слідував за розвитком музичної композиції. Тенденції до асоціювання образотворчих матеріалів з музикою були особливо сильними в період Дессау. На цю тему робились доповіді, проводились колоквиуми, ставились експерименти на сцені.

У останні роки перебування у Баухаузі, як пише Хайо Дюхтінг, Кандинський з новою силою стверджував роль інтуїції у художньому процесі, без якої не може виникнути жоден твір мистецтва [1, с. 75].

Роки діяльності Кандинського в Баухаузі були проникнуті раціональним аналізом художніх творів. Численні тексти, серед них найяскравіший «Точка і лінія на площині», є цьому підтвердженням. В. Кандинський ґрунтував своє учення на ірраціональній базі суто художніх закономірностей, вивчаючи напружені зв'язки форми і кольору, емоційні та духовні властивості елементів картини як потребу «внутрішньої необхідності».

Література:

1. Хайо Дюхтінг. Кандинский. М.: Арт-родник, 2000. – 95 с.
2. [www.wassilykandinsky.narod.ru](http://www.wassilykandinsky.narod.ru)

## **Резников П. П.**

*канд. филол. наук, доцент кафедри соціально-гуманитарних дисциплін  
Харьковская государственная академия дизайна и искусств*

## **КАТЕГОРИИ ПОЛИТОЛОГИИ**

При изучении курса политологии студенты сталкиваются с многочисленными трудностями. Наибольшее затруднение вызывает вопрос о категориях политологии. Из курса философии они знают, что категория – это общее понятие, отражающее наиболее существенные свойства, связи и отношения предметов, явлений объективного мира. Им известно также, что категории взаимосвязаны между собой и выстраиваются в определенную систему. Она является тем остовом, тем каркасом, который удерживает всё здание той или иной науки.

Согласно современной теории познания любая система взглядов, претендующая на статус науки (научной дисциплины), должна обладать рядом признаков, раскрывающих ее логическое содержание:

1. Наличие своего предмета изучения, отличающегося от предметов других наук.
2. Наличие своеобразных методов исследования, с помощью которых раскрывается сущность предмета.
3. Наличие системы категорий, упорядочивающих информацию, полученную в результате исследования.

Вот систему-то категорий студенту труднее всего обнаружить в современных учебниках по политологии. В большинстве из них вопрос о категориях вовсе не рассматривается (А.А.Радугин, М.А.Василик, И.С.Дзюбко,

К.М.Левкивський, В.П.Андрущенко и др.). Некоторые авторы ограничиваются простым перечислением понятий, относящихся, по их мнению, к категориям политологии (А.Д.Барышева, Н.К.Стрельцова, Е.Ю.Титова и др.).

Харьковские ученые с самого начала преподавания политологии в вузах более внимательно относятся к рассматриваемому вопросу. Они пытаются тем или иным образом классифицировать понятия, относящиеся к категориям политологии. В одной из ранних работ политтехников предлагается категории политологии разделить на несколько групп:

- 1) категории, раскрывающие диалектику взаимодействия политического бытия и политического сознания (политические отношения, политическая теория, политическая идеология, политическая психология и др.);
- 2) категории, выявляющие взаимосвязь, взаимодействие политики и общества (государство, гражданское общество, политическая власть, политические институты, партии, общественно-политические движения и др.);
- 3) категории, отражающие отношения в системе «человек – политика» (политическое участие, политическая активность, политическая культура и др.);
- 4) категории, позволяющие анализировать политический процесс во всей его совокупности (революция, реформы, избирательная кампания, конфликт, политическая модернизация и др. [1, с.6].

Позднее, в практикуме по курсу «Политология», они выделяют другие четыре группы категорий:

- 1) общие: политика, политическая власть, демократия, политическая культура;
- 2) структурные: политическая система, политическая партия;
- 3) функциональные: политическая деятельность, политический процесс, политическая борьба;
- 4) категории, обозначающие развитие: политическая эволюция, политическая революция [2, с.8].

Четырехчленное деление категорий политологии, но произведенное по другим основаниям, предлагает Б.Д.Голованов. Первая группа категорий дает возможность выявить и определить предмет политологии в целом: политика, политическое, власть, политическая жизнь, политическая сфера и др. Вторая группа позволяет анализировать политику как одну из подсистем жизни общества: политическая система, политический институт, государство, политическая власть, господство, порядок, организация, партия и др. Третья группа категорий охватывает область политического сознания: идеология, политическая культура, пропаганда, политическая установка и др. Четвертая группа позволяет исследовать политические процессы и включает в себя категории: революция, реформа, политическая модернизация, избирательная кампания, политический конфликт и др. [3, с.6].

Пожалуй, ближе других подошел к решению вопроса о системе категорий политологии известный российский социолог и политолог А.И.Кравченко в учебнике «Политология», изданном московским издательством «Проспект» в

2008 году. Автор предлагает обычные понятия отличать от категорий. Например, категориями являются такие понятия, как государство, общество, власть, личность, свобода и некоторые другие слова. А более конкретные термины, такие как политический режим, форма власти, монархия, относятся к понятиям. У них более узкий объем, зато более точное содержание [4, с.14].

Еще одно различие нужно иметь в виду: категории универсальны и общечеловечны. «Свобода», «личность» во всех культурах трактуются одинаково. А какие-нибудь специфические понятия, которыми оперирует, скажем, американский политолог, могут быть непонятны украинскому.

Чтобы не путать святое с праведным, существует три разновидности понятийных аппаратов политологии:

1. Так называемые «мертвые» категории, интересные только узкому кругу специалистов (например, «политическая культура», «политическая социализация», «политическая модернизация», «политические институты» и др.).
2. Понятия, которые отражают живую реальность и интересны широкому кругу людей (например, «выборы», «голосование», «фальсификации» и др.).
3. Понятия, претендующие объединить одну и другую разновидности («политическая деятельность», «политический процесс», «политическая борьба» и др.).

И, хотя «мертвые» категории представляют интерес только для специалистов, они крайне нужны в процессе обучения, ибо с их помощью систематизируется огромный эмпирический материал и строятся весьма полезные теории [4, с.13].

Заслуживает внимания выдвинутая А.И.Кравченко идея своего рода «гелиоцентрической» системы категорий политологии. Вся совокупность категорий (государство, политические партии, парламент, политические группы, социальная стратификация, политическое поведение, политическая социализация, политический контроль, политическое сознание и политическая культура и др.) вращается вокруг центрального понятия политологии – власти, подобно тому, как планеты Солнечной системы вращаются вокруг центрального тела. Они находятся в орбите притяжения самого массивного объекта Солнечной системы. Точно так же нельзя понять ни одного события, явления или процесса из многообразной жизни современного общества, не изучив механизмов борьбы за власть, удержания ее и использования – будь то со стороны отдельного индивида или целых социальных групп [4, с.22].

Еще одно разграничение следовало бы проводить. Раздел политологии (как учебной дисциплины), который описывает все многообразие явлений политической жизни в движении, изменении можно было бы назвать политической динамикой. Ее характеризуют такие категории, как политический процесс, политическая социализация и поведение, политическое действие и взаимодействие. Политическая статика, напротив, дает неподвижную картину бытия, зато позволяет детально разглядеть структуру явления. К ней можно

отнести такие категории, как политическая система общества, политические режимы, социальная стратификация и другие.

Как междисциплинарная наука политология охотно и успешно использует категории других наук: истории, философии, социологии, общей и социальной психологии, статистики. По мере эволюции политической жизни общества, углубления научных знаний система категорий политологии постоянно развивается и обогащается новыми понятиями, а уже устоявшиеся категории зачастую наполняются новым содержанием. Это обстоятельство требует неустанного внимания к обозначенной проблеме.

Литература:

1. Політологія. Конспект лекцій для студентів усіх спеціальностей заочного навчання. – Харків: НТУ «ХПИ», 2001.
2. Практикум з курсу «Політологія»: Навчально-методичний посібник /за ред.. Малишенко В.С. – Харків: НТУ «ХПИ», 2006.
3. Голованов Б.Д. Політологія: Курс лекцій. – Харьков: НТУ «ХПИ», 2007.
4. Кравченко А.И. Политология: учеб. – М.: ТК Велби. Изд-во «Проспект», 2008.

**Тимченко А.Ю., магістр**

*Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, доцент Паньок Т. В.  
Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди*

## **САМОБУТНІСТЬ ТВОРЧОСТІ МАРІЇ ПРИЙМАЧЕНКО**

Марія Приймаченко – художниця, творчість якої – прекрасне, дивовижне, утаємничене, і до кінця не осягнуте явище – упродовж майже століття привертає до себе увагу шанувальників мистецтва, дослідників, художників, культурологів, мистецтвознавців.

Жінка з нелегкою долею, малописьменна, була визнана зіркою першої величини у «Всесвітній енциклопедії наївного мистецтва» (Белград, 1984 р.).

Наївне мистецтво остаточно сформувалося у ХХ столітті, коли в усьому світі зріс загальноестетичний інтерес до таких художників, як А. Руссо, Н. Піросмані, М. Приймаченко та І. Генераліч. Їхні роботи характеризує дитяча безпосередність та простота відображення — основні риси творчого методу, але саме в цих творах відкривається уся архетипічна безодня.

Злетівши до світових вершин, Марія Приймаченко залишилася саме українською художницею, яка об'єднала в собі витоки українського живописного і поетичного фольклору, що походить іще з сивої давнини українського родоводу.

Її творчість заповнили легенди поліського краю, багатовікова народна фантазія, що населяла оточуючий світ міфологічними істотами, тваринами і птахами. У трактовках образів М. Приймаченко досягла граничної виразності, що проявлялося не тільки у символічності, а й навіть у розкритті психологічних характеристик.

Вона вдається до алегорій, наділяє звірів людськими рисами, олюднюючи їх, засуджує вади суспільства: жорстокість, жадібність, егоїзм, агресивність. Це що яскраво видно у таких її картинах як: «Цей звір свариться, а його ніхто не боїться», «Лежень ліг під яблунею, щоб яблуко само упало у рот, а воно його у лоб» та інші.

Як зізнавалася Марія Приймаченко, у неї не було «професійних хитрощів». Вона малювала на звичайному ватмані пензлями фабричного виготовлення, використовувала гуаш та акварель. Перевагу віддавала гуаші, бо саме ця фарба дає соковитий, декоративно виразний образ з чітким силуетом. Художниця спочатку вела лінію олівцем, якимсь недбало, «по-дитячому» окреслювала контури зображення, а вже потім упевнено, вправно клала колір.

Марія Приймаченко дивовижно об'єднала у своїй творчості малюнок і живопис. За типологією роботи М.Приймаченко можна умовно поділити на сюжетні (фігурні), знакові, ритміко-орнаментальні. Якщо у середині 1960-х років на виставках її творчість була представлена переважно квітково-пташиними композиціями, то вже 1967 року вона виконала цілий ряд побутових сцен. Особливий розквіт її сюжетної творчості припадає на початок 1970-х років: «Весілля», «Катерина співає пісню», «Роман і Оксана», «Галя на весілля запрошує», «Сватання», та інші. За цикл «Людям на радість», Марії Приймаченко присвоєно звання лауреата Державної премії України ім. Т. Шевченка.

Приймаченківська «звірина серія» — явище унікальне і не має аналогів ні у вітчизняному, ні у світовому мистецтві. Сюжетні твори Приймаченко — при усій їхній самобутності — мають деяку спільність з народними картинками. А ось фантастичні звірі — це витвір уяви художниці. Таких звірів не існує у природі — порівняння тут зайві. «Дикий чаплун» — від слова чапати — таку назву придумала Приймаченко одному із звірів, акцентуючи увагу на його лапах, що здатні продиратися крізь таємничі хащі життя.

Приймаченківські фантастичні звірі — це і пересторога («Будь проклята війна!»), і заклик до дружби, до миру. Укрупнені форми небачених звірів, справжня злива кольорів у поєднанні з орнаментальною розробкою тулуба слугують створенню вражаючого своєю емоційною силою образу. Вступає у дію магія справжнього мистецтва: звірі ніби ворухнуться, дихають, ростуть у нас на очах [4].

В усіх роботах М. Приймаченко наявний незмінний, спокійний, без кінця і краю орнаментальний рух. Блискучий майстер композиції, вона завжди знаходить особливий і довершений «ритм ритму».

У кінці 60-х років художниця звертається до дитячої книги. Між нею та її глядачами, її малюнками та поетичним фольклором не має ні найменшого «зазору» - ці яскраві книжки сприймаються єдиною та нерозривною імпровізацією селянської казки та художниці. Вона не тільки ілюструє, але й пише тексти, наприклад «Товче баба мак».

М. Приймаченко – поет реалізує себе у власних підписах до картин. Це своєрідні пояснення-приказки, які органічно пов’язані із зображенням. Це як комічні підписи, так і вітальні («Людам, що сіють хліб і Батьківщину кохають», «Молодим матерям, що народили сина або дочку»), разом з тим і висловлювання народної туги по загиблих героях війни та Чорнобиля («Калинонька моя цвіте й цвіте, а ти, друже не йдеш і не йдеш. Уже скоро буде сорок лет, а тебе усе нет і нет», 1978 р.»)

У М. Приймаченко зберігалося прекрасне дитяче вміння сприймати життя як вічну казку. Тому все нові і нові дослідники намагатимуться осмислити цей щедрий світ любові, мудрості, фантазії, мрії, що постає перед нами у всій своїй пишноті і загадковості.

Література:

1. Островский Г.С. Добрый лев Марии Примаченко. – М.: Советский художник, 1990. – 208 с.
2. Народне мистецтво // Шестакова О. Одкровення і загадки Марії Оксентіївни. – № 1-2. – 2008. – С. 10–12
3. Народне мистецтво // Найден О. Панно – «вазон» «Соняшник життя» Марії Приймаченко. – №1-2. – 2003. – С. 10 – 11.

## **Утєвська Л. В.**

*канд.техн.наук, доцент кафедри інженерно-технічних дисциплін  
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

### **ДО ПИТАННЯ ЕРГОНОМІЧНОГО ПРОЕКТУВАННЯ ЗАСОБІВ ВІДОБРАЖЕННЯ ІНФОРМАЦІЇ (ЗВІ)**

Прискорення науково-технічного прогресу, швидке впровадження у виробництво досягнень науки, техніки та наукового досвіду сприяє переходу економіки на шлях інтенсивного розвитку та підвищення ефективності виробництва. Визначальним чинником розвитку такого напрямку є використання сталих досягнень в галузі електронної науки і техніки, що суттєво змінило характер діяльності людини у виробничих процесах і, навіть, взагалі в процесах життєдіяльності.

Вже не є новими такі засоби відображення інформації, як дисплеї, в розробці яких приймає участь дуже широке коло фахівців: інженери-конструктори, фахівці з радіоелектроніки, програмісти, дизайнери, ергономісти, фахівці з організації праці, а також студенти і аспіранти відповідних спеціальностей.

Як засоби відображення інформації дисплеї характеризуються широкою варіативністю пред’явлення інформації людині за відповідним програмним забезпеченням, тому можуть бути доступні не тільки підготовленому оператору але і будь-якому користувачеві.

В ході еволюції засобів відображення інформації (ЗВІ) від використання природних мов і каналів зв’язку у вигляді жестів, рухів, поз до сучасних електронних засобів був значний переломний момент — початок

книгодрукування. Але інформація, щодо відображень у вигляді друкованих матеріалів в силу своєї статичності, не могла бути швидко та своєчасно сприйнята користувачем, тому що збільшились труднощі, пов'язані з пошуком та обробкою інформації, її збереженням та доступністю до користувача. Виникла необхідність у ЗВІ, відмінних від друкованих. І тільки технічні досягнення в галузі електроніки зробили можливим відобразити інформацію та управляти нею природними для людини засобами, звичними вже в наш час клавіатурами, простими за дією маніпуляторами, розпізнавачами мови, тощо.

Багато ЗВІ зазнали змін своїх зовнішніх ознак та конструктивного виконання у відповідності до технічного прогресу, але продовжують зберігати свою властивість — відображати інформацію людині. Такі ЗВІ відповідають терміну «дисплей».

Не заглиблюючись в існуючу класифікацію видів дисплеїв, яка доречі, є достатньо умовною, констатуємо, що дисплеї стали звичними знаряддями праці, вдосконалюючи які, людина відточує свої психофізіологічні здібності, вдосконалює свій труд, і це є одним із основних моментів в ергономічному і дизайнерському підході до проектування знарядь праці сучасної техніки. В ергономіці існують підходи та принципи, згідно яким, техніка, що створюється, та людина розглядаються в єдності через узгодження їх властивостей. Але не тільки фахівці з електроніки визначають нові функціональні можливості техніки. Перед дизайнерами також іноді стає задача створити знаряддя праці, побутовий прилад тощо, з зовсім новими функціями або принципами дії, які б повністю змінили форму об'єкта.

У зв'язку з цим дизайнер стикається з проблемою систематизації видів діяльності людини, яка наведена, наприклад, в монографії М.С.Кагана «Человеческая деятельность», а також з соціально-культурними типами, доречі, користувачів дисплеїв. Існує ергономічна типологія людини-оператора: оператор-технолог, оператор-маніпулятор, оператор-контролер, оператор-дослідник, оператор-керівник тощо.

Невиробничі оператори-користувачі дисплеїв, такі як вчені, винахідники, студенти отримують необхідну інформацію через Інтернет. Дуже часто специфіка їх діяльності потребує порівняння графіків, таблиць, зображень, текстів тощо, розташованих на різних сторінках першоджерела. Виходячи з цього, студентка відділення промислового дизайну Іванова К. запропонувала нове рішення дисплею-книги, яка забезпечить процес порівняння інформації, розташованої на різних сторінках, і водночас підвищить швидкість, об'єм, якість переробки інформації та призведе до психологічного розвантаження користувача. Ця пропозиція викликала суперечки фахівців, тому що форма книги не є новою, але зниження емоційної напруги користувача завдяки пластичному, кольорофактурному рішення, упорядкуванню органів управління, художньо-графічної організації форм знакової індикації компенсує відсутність певної новизни форми.

Рішення визначеної студенткою Івановою К. проблеми лежить за межами професійної компетенції дизайнера, але протиріччя, які виникають при взаємодії людини з машинною ланкою, спонукають фахівців надто різного профілю постійно займатися вдосконаленням цих взаємодій. Надана пропозиція є частиною системного підходу при дизайнпроектванні нової техніки, зокрема дисплеїв, які дуже далеко відійшли від «природних» дисплеїв. За ергономічною класифікацією, запропонованою В. Синглтоном «природні дисплеї» уявляють собою, наприклад, проріз в кабіні першого паровозу, вітрове скло автомобілю або ілюмінатор літака, що за своєю суттю відображають природну, первинну інформацію.

Штучні дисплеї разом з людиною створюють системи «людина – техніка – середовище», в складному функціонуючому цілому яких, роль людини є провідною. Щоб таку роль забезпечити людині необхідно мати чітке уявлення про структуру та зміст процесів, на основі яких відбувається спілкування людини з технікою, і це є однією з обов'язкових умов формоутворення об'ємно-просторової структури об'єкту, який проектується.

Література:

1. Душков Б.А., Ломов Б.Ф. Основы инженерной психологии. – М., «Высшая школа», 1986.
2. Каган М.С. Человеческая деятельность. – М.: Политиздат, 1972.
3. Романов Г.М., Туркина Н.В. Человек и дисплей. – Л., «Машиностроение», 1986.

**Чуєв А. В., магістр**

*Науковий керівник: канд. Мистецтвознавства, доцент Мельникова У.П.  
Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди*

## **ЛУЧИЗМ ЯК НАПРЯМОК ТВОРЧОСТІ НАТАЛІЇ ГОНЧАРОВОЇ**

Лучизм – це напрямок у російському авангардному живописі, який 1912 року заснували М. Ларіонов та Н. Гончарова, використовуючи кубістські принципи деконструкції форми, примітивістські сюжети й самобутній народний колорит. Вони працювали разом майже шістьдесят років, проте за цей час жоден з художників не підкорив собі іншого [2, с. 50-51]. Теоретичне обґрунтування свого методу вони виклали у роботах «Лучизм» (1913) і «Лучистський живопис» (1913).

Зміна естетичних настанов, відхід від традиційних норм у Росії відбувається швидше, радикальніше й рішучіше, аніж будь-де. Зокрема, американці виявили значно більший консерватизм. У 1913 на виставці «Artogy Show» роботи фовістів, кубістів, експресіоністів та абстракціоністів викликали лютю у нью-йоркської публіки.

На відміну від Франції й Німеччини, де супроводом становлення авангарду крім самої художньої практики були філософські, естетичні, психологічні теорії, у Росії провідником авангарду стала передреволюційна атмосфера, діяльність меценатів й ентузіастів, що направляли місцеве художнє життя в русло європейської культури. Напрямок авангардового руху — це перехід від натуралізму до умовності, від вишуканості до спрощення, від модерністської

витонченості до примітивізму, у тому є його подібність до європейського мистецтва. Першоджерела цієї тенденції виявляються за межами російської художньої традиції. Піонери російського авангарду, такі як Н. Гончарова й М. Ларіонов, уже до 1910-1911 рр. опиняються в руслі новітніх європейських плинів на рівні самих сміливих колірних рішень та геометризованих експериментів, з яких у подальшому з'являється «лучизм».

М. Ларіонов вважав, що художник повинен виявити форму, яка виявляється у результаті перетинання променів, зображених кольоровими лініями, що виходять від різних предметів [2, с. 122-123].

Самі новаторські «селянські» полотна Н. Гончарової з'являються одночасно, як вважають деякі автори, з «негритянськими» роботами Пікасо. Але є щось, у чому Захід первинний. Це антропоморфна структура, що виникає у Пікасо в його підготовчих етюдах до Авіньонських дівчат (1907) і трохи раніше випереджається в роботах Матіса. Для розуміння естетичної метаморфози засіб спрощення форми — ключовий момент, оскільки це є загальною вихідною позицією двох протилежних тенденцій у мистецтві й взагалі в культурі ХХ ст. Відмінність російського авангарду від німецького і французького варіантів очевидна. Там це починається зі звернення до полінезійського й африканського «примітивного» мистецтва. Тут — зі звертання до різних форм російської традиційної художньої культури: до міського фольклору, обрядів, національного одягу, архітектури, лубка та народної іграшки. Ці елементи по-різному використовуються Білібіним, Нестеровим, Григор'євим, Кустодієвим, Малявіним, Архиповим, Петровим-Водкіним, Кузнецовим, Ларіоновим, Гончаровою, Удальцовою та ін.

Образи селян у Гончарової і Малевича мають загальну вихідну точку. У роботах К. Малевича 1910-х рр. відчутний вплив того своєрідного примітивізму фовістського забарвлення, що характерне й для творчості Н. Гончарової 1900-х. Деякі роботи (наприклад, «Той, хто йде», 1910) дозволяють говорити про вплив Гончарової на Малевича в цей ранній період. Однак подальша доля напрямків, у руслі яких розвивається творчість цих художників, дозволяє бачити, що подібність їхніх ранніх робіт оманлива. Роботи Гончарової апелюють до традиції, до мистецтва минулого, до міфологічних образів (лубок, ікона), в той час як супрематизм Малевича, архітектони Лисицького тяжіють до конструювання принципово нового. При цьому створювані ними зовсім різні, по суті антропоморфні, гранично узагальнені, геометризовані структури можуть виявитися так само близькі один до одного, як традиційний африканський ідол і робот, створений за канонами сучасної промислової естетики. Дещо раніше варіанти цих тенденцій виявляє західний авангард: німецький експресіонізм і французький кубізм.

Розходження Гончарової і Малевича при всій їхній стилістичній подібності виявляються поступово, виражаючи фундаментальну розбіжність, що корениться в остаточному підсумку в уявленні про природу зображуваного. У Гончарової

людина — це істота природна й земна (духовна, страждаюча, смертна) про це свідчить зображення образів святих у розробці театральних костюмів [1; с. 29-44], у Малевича — культурна й космополітична (безпристрасна, абстрактна, вічна) [1; с. 59-72].

Незважаючи на те, що мистецькі пошуки Н. Гончарової та М. Ларіонова під назвою «лучизм» як одного з напрямків авангарду, не мали широкого розвитку, проте нарівні із супрематизмом К. Малевича та загальноєвропейським кубізмом, він став одним з перших форм абстрактного живопису.

Література:

1. Боулт Джон Э. Художники русского театра 1880"1930. —М.:Искусство, 1990. — 201с.
2. Мастера авангарда. — Автор-сост.Е.А. Останина. — М.:Вече, 2003. —304 с. (Magistri atrium).
3. Пашут К., Патаки Д. Исскуство XX века. — Будапешт: Корвино, 1979. — 49 с.

### **Шитов С. И.**

*кандидат философских наук, доцент кафедры философии и политологии,  
Харьковский национальный университет внутренних дел*

## **О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА КЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И МОДЕРНИЗМА**

Двадцатый век оказался переломным в развитии художественной культуры – право на лидерство, которое много веков принадлежало классическому искусству, (1) стало оспариваться модернизмом (2). Его определяющей чертой оказался, прежде всего, разрыв с художественными формами и методами отражения окружающего мира, составлявшими суть классического искусства.

Как известно, классическое искусство базируется на использовании таких эстетических проявлений действительности как прекрасное, возвышенное, трагическое и комическое, причем жанры, основанные на этих аспектах, занимают, как правило, неравноправное положение. Знаменитый теоретик классицизма XVII века Никола Буало определял комедию в качестве низшего жанра в сравнении с высшим – трагедией. Не вдаваясь в сравнительный анализ терминов «классицизм» и «классическое искусство», следует признать, что принцип жесткого соподчинения жанров был вызван не спекулятивными рассуждениями, а отражением внутренней природы эстетических явлений и их способности органически сочетаться друг с другом. Действительно, непосредственное соединение комического с трагическим, прекрасным или возвышенным, ведет к неизбежному разрушению последних. В целом же, с учетом подобных нюансов наличие позитивная с точки зрения общечеловеческих ценностей направленность классического искусства, основанного на данном эстетическом аккорде. Это проявляется в его гуманистическом потенциале, который, в свою очередь, предполагает наличие принципа антропоцентризма, формирование модели

совершенного человека (задающей параметры как отдельной личности, так и обществу в целом) т.д. Даже комическое в рамках классического искусства «работает» на решение этих задач, отталкиваясь как бы от противоположного.

Почетное положение, которое занимает прекрасное в классическом искусстве, диктует особые требования и к совершенству формы художественного произведения. А это в свою очередь обуславливает наличие таких ярко выраженных функций искусства как суггестивная и гедонистическая. Известен случай из истории XVIII века, когда папа римский, который в силу своего положения был просто обязан являть собой пример борьбы за христианский образ жизни и благочестие, подкреплять своим авторитетом моральные и эстетические каноны католицизма, попал под такое мощное обаяние скульптуры Афродиты, созданной античным мастером, что категорически отказывался расстаться с ней. Потребовались колоссальные усилия российских дипломатов и Петра I, чтобы вынудить хозяина Ватикана обменять эту скульптуру на почитаемые во всем католическом мире мощи Святой Бригитты. Глава Ватикана пошел на обмен только под угрозой обнародования данного факта и полного подрыва своего авторитета в глазах верующих.

Модернизм, сформировавшийся в начале XX века, произвел опустошительные разрушения в системе сложившихся традиционных представлений об искусстве. Речь идет о таких его аспектах как художественное творчество, процесс восприятия художественного произведения, структура художественного образа, композиционное построение литературного или живописного произведения и др. Жесткой ревизии подвергся и набор эстетических категорий, на которых базировалось классическое искусство в прошлом. Выброшенными из творческого процесса оказались категории прекрасного и возвышенного, поскольку, по мнению модернистов, они совершенно не отражают основы человеческого бытия. «Я родился умирающим, – говорил один из основателей экспрессионизма Эдвард Мунк. – Болезнь, безумие и смерть были черными ангелами, сторожившими мою колыбель»(3). Сходное мировосприятие демонстрировал и один из лидеров сюрреализма Рене Магритт: «Я живу, – заявлял он своим критикам, – в весьма неприятном мире, и моя работа должна стать контрастоплением.»(4)

Любопытно и то, что представители модернизма достаточно четко ощущали зависимость между кризисными жизненными процессами и неизбежным отходом от базовых принципов старого классического искусства (в первую очередь от реалистического способа отражения). Художник Пауль Клее в 1915 году пишет в своем дневнике: “Чем ужаснее этот мир (возьмем хоть тот, что имеем сегодня), тем абстрактнее искусство.”(5)

Все большее внимание художники начинают уделять безобразному. Возникает даже феномен, получивший название «эстетизация безобразного». Он означает, что распад, смерть, уродство, болезни становятся главной темой произведения, его смысловой и эстетической доминантой. Например,

посетителей выставки, организованной британским художником Френсисом Бэконом, шокировали его «образы такого беспросветного ужаса, что мозг отказывался воспринимать их. Полулюди, полужвери сидели в тесном, низком странно непропорциональном помещении без окон. Они могли кусаться, царапаться, пить кровь, у них были длинные, напоминающие угрей шеи, но в общем оставалось неясным, что это за существа. У них были рты и уши, но по крайней мере двое из них были незрячими. Один был обмотан какими – то мерзкими бинтами.»(6) «Я хочу, – заявлял сам Бэкон, – чтобы мои картины создавали такое ощущение, будто человеческое существо проползло между ними, как улитка, оставляя след своего присутствия и воспоминаний о минувшем, как улитка оставляет полосу слизи.»(7)

Трагическое, с его масштабным общественным звучанием, связью с общечеловеческими ценностями и свободным выбором героя, демонстрирующего готовность к самопожертвованию во имя высших целей, все активнее вытесняется ужасным, обладающим совсем другими параметрами. Невозможность определить источник смертельной опасности или перевод его в мистическую плоскость, неспособность познать природу и масштабы надвигающейся угрозы, а, следовательно, подготовиться к встрече с ней, ощущение одиночества и обреченности – вот особенности мировосприятия, которыми наделяют своих персонажей творцы, работающие в жанре ужасов и в так называемом жанре фильмов – катастроф.

Кардинальные перемены в использовании эстетических категорий в рамках модернизма заключаются не только в изменении их соотношения или переноса акцентов с одной на другую (что характерно, например, для сюрреализма, экспрессионизма, метафизического реализма и некоторых других течений), но еще и в том, что целый спектр модернистских течений вообще декларирует отказ от использования какого – либо категориального «инструментария». Это относится прежде всего к абстрактному искусству (и к геометрической и «психологической» его разновидностям), абстрактному экспрессионизму кубизму и в значительной степени фовизму. Хотя, как известно, громкое декларирование идей далеко не всегда означает их последовательное воплощение в реальной практике. Казимир Малевич вообще заявлял о том, что его творчество символизирует смерть искусства со всеми атрибутами, однако геометрический абстракционизм, который он представлял, в итоге занял свое вполне конкретное место в общем процессе трансформации европейской и русской живописи начала XX века. В то же время одна из самых известных и спорных картин Малевича «Черный квадрат» (один из вариантов которого был продан в 90 – х годах прошлого века за 1 млн. долларов) именно благодаря лаконичным абстрактным средствам выражения стала символом нарастающего мирового зла и ярко отразила трагизм и даже катастрофичность мироощущения его современников. Однако случаи такого «резонирования» абстрактного искусства с общественным умонастроением все же очень редки, хотя и не единичны.

В литературном процессе сильный удар по эстетическим традициям прошлого был нанесен модернистским романом Джеймса Джойса «Уллис». Ирландский писатель разрушил один из базовых принципов классической литературы – равновесие между содержанием и формой произведения. Произошел резкий «крен» в сторону формы в ущерб содержанию. «Проблемы техники письма, работа с языком и литературной формой в «Уллисе» выходят на первое место». (8) Реалистический способ изображения событий у Джойса уступает место откровенному символизму и невиданному ранее методу, получившему название «анализ потока сознания». «Его достижения – не что иное, как мощный творческий взрыв, после которого мы до сих пор продолжаем выбираться из – под обломков и пыли» (9).

В целом же разрыв с эстетическими потребностями массовой аудитории, нежелание учитывать особенности человеческого восприятия, предельный субъективизм дорого обошлись модернистам. Во время одного из опросов, состоявшихся во Франции в середине 60 – х годов XX века, когда абстракционизм был в зените славы, 70 % опрошенных высказались против него, 11 % не имели сложившегося мнения и только 19% поддержали его. (10)

Отсутствие взаимопонимания между аудиторией и творцами модернистских произведений приводило ко все большей изоляции последних. Рядовой зритель и читатель стали склоняться к массовой культуре, которая, хотя и в упрощенной, а зачастую, в откровенно примитивной форме оказалась более способной понять запросы широких слоев потребителей художественной продукции.

#### Примечания и литература:

1. Понятие «классическое искусство» / от лат. «classicus» – совершенный, образцовый / традиционно включает три аспекта:
  - Совершенные произведения искусства, получившие признание как шедевры, сохраняющие значение художественного образца в истории искусства / См.: Классика в искусстве // В кн: Эстетика. Словарь. М., 1989, с.147.
  - В самом широком смысле – художественное наследие мировой и отечественной культуры, обладающее непреходящей эстетической ценностью /причем в рамках любого общепризнанного художественного направления, независимо от его специфики и связи с конкретной исторической эпохой./
  - Искусство, базирующееся на канонах, сформировавшихся в античную эпоху и проходящих как эстетико – методологический стержень через основные художественные периоды вплоть до 2 – й половины XIX века
2. В данном случае речь идет именно о таком толковании классического искусства.
3. Что касается понятия «модернизм», то оно в современной литературе оценивается весьма неоднозначно. По мнению, например, В. Бычкова, это понятие используется для обозначения всего комплекса авангардных явлений с позиций их предвзятой негативной оценки. / См. ст. «Модернизм» в кн. «Культурология. XX век. Словарь. С.- Петербург, 1997, с.290/ С точки же зрения Ю. Борева, модернизм – «емкий термин, применяемый к международным тенденциям и движениям во всех видах художественного творчества конца XIX века. / См. Его же: Эстетика. Теория литературы: Энциклопедия терминов. – М., 2003, с.253. /
3. Цит. по: Болтону Р. Живопись. От первобытного искусства до XXI века. М., 2006, с.240.
4. Там же, с. 266.

5. Цит. по: « 100 художников XX века.» – Урал LTD, 1999. – с.68.
6. Цит. по: Путеводитель по искусству / Пер. с англ.: – М, 2004, с. 95.
7. Там же.
8. Хоружий С. Комментарий / Джеймс Джойс. Уллис. С.- Петербург, 2007, с.781.
9. Джеймс Джойс / Дэниел Берг. Сто лучших литераторов. М., 1999, с.41.
10. Рославец Е.Н. Разрушение образа.- К.,1984, с.98.

## **Шитов С.И.**

*кандидат философских наук, доцент кафедры философии и политологии,  
Харьковский национальный университет внутренних дел*

### **РОМАН Т. ТОЛСТОЙ «КЫСЬ» КАК ЗЕРКАЛО РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА**

Начиная с последней трети прошлого века в художественной культуре доминирующее место стал занимать постмодернизм. Прошедшие десятилетия позволили, по крайней мере, частично, осмыслить этот феномен, и диапазон оценок оказался очень велик. Прежде всего нужно отметить, что и сегодня немало противников постмодернизма, рассматривающих его лишь как очередной этап в рамках глубокого кризиса, в котором оказались европейское искусство и литература с начала XX века. Другие критики ограничиваются анализом познавательного «инструментария» постмодернистов (например, теории «деконструкции»), не стремясь при этом к глобальным культурологическим обобщениям. И, наконец, третья категория исследователей откровенно восхищаются радикальным духом нового направления, который проявился в разрушении барьеров, существовавших ранее между творцами так называемого «элитарного» модернистского искусства и массовой аудиторией. (продолжение статьи «Роман Т.Толстой «КЫСЬ» как зеркало...» стр.2).

Учитывая плюралистичность постмодернистского художественного творчества, его открытость и острую восприимчивость к любым культурным веяниям, такое разнообразие исследовательских подходов не вызывает отторжения. Напротив, «высвечивание» отдельных граней постмодернизма позволяет лучше представить всю сложность и масштабы этого явления.

В качестве примера, на котором можно рассмотреть вышеназванные подходы к постмодернизму, можно назвать роман Т.Толстой «Кысь». (1)

Безусловно, роман имеет отношение к кризисным процессам, переживаемым современным обществом, и не может их не отражать, но причастность эта носит несколько иной характер, чем в модернизме. Модернистские произведения реагируют на кризисные явления не только характером своего содержания, но и деформацией формы, что зачастую затрудняет ее восприятие зрителем или читателем. Постмодернистский же автор тщательно шлифует форму своего творения, добиваясь не просто адекватного ее восприятия, но и гедонистического эффекта. Восприятие произведения с точки зрения такого автора, должно вызывать

наслаждение. Это принципиальная установка, позволяющая разрушить изоляцию, в котором оказалось авангардное модернистское искусство по отношению к массовой аудитории. Язык романа Т.Толстой настолько яркий, сочный, «вкусный», что текст хочется перечитывать многократно.

На привлечение внимания читательской аудитории работает и столь характерная для постмодернизма всепроникающая ирония и многочисленные контактные «точки» с самыми разнообразными культурными явлениями прошлого, просто обязанными хоть где-то вступить в резонанс с нашим собственным опытом и пусть даже совсем скудными знаниями.

Однако, как правило, под развлекательной формой постмодернистского произведения скрывается второй смысловой слой, прочтение которого требует уже более основательной философской и эстетической подготовки. Таким образом достигается охват максимально широкой аудитории с разной степенью интеллектуального и эстетического развития.

Взаимоотношения между внешне развлекательной формой романа Толстой и глубинным смысловым подтекстом очень неоднозначны. В процессе развития сюжетной линии идет постепенное сближение между ними, серьезные темы, связанные с общечеловеческими ценностями, прорываются сквозь забавную повседневную суету героев, и финал достигает эпического размаха.

Иногда форма и содержание романа вступают в откровенное противоречие друг с другом. Так, например, незаурядное остроумие, демонстрируемое автором, яркий язык и увлекательные сюжетные перипетии, вызывающие почти чувственное удовольствие от текста, как-то плохо соотносятся с одной из сквозных идей о том, что стремление к наслаждению губительно для человека.

Часто постмодернистские произведения критикуют за излишне пессимистический взгляд на перспективы развития человечества и отказ признавать позитивную направленность творческого процесса, поскольку, по выражению С.Аверинцева, «Мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны.»(2 ). Не обошла, конечно же, этих тенденций и автор «Кыси». В романе речь идет о постапокалиптическом будущем, то есть о событиях, произошедших после атомной войны. Впереди – вырождение и неизбежная гибель человечества. Авторитет одного из главных героев романа Федора Каблукова среди уцелевшего населения основан почти целиком на его умении вовремя и к месту «вернуть» нужную цитату из старых, чудом уцелевших книг, которые он всеми правдами и неправдами заставляет добывать и свозить в подвалы своего дома.

Действительно, сюжет в основе своей достаточно мрачен, однако лейтмотив текста имеет и гуманистический аспект. Он заключается в напоминании всем живущим о краткости земного бытия и необходимости беречь все ценное, наработанное человечеством.

Что же касается апокалиптических мотивов романа, то это лишь один из отблесков умонастроений, связанных с ожиданием конца света, охвативших общественное сознание и культуру в последние десятилетия. Упрекать

постмодернистских литераторов в отражении таких настроений было бы довольно странно.

Оценивать итоговую значимость постмодернизма на данном этапе очень непросто. Если в философии результаты активности постмодернистов (с точки зрения устоявшихся традиций) можно сравнить с последствиями ядерного взрыва (3), то с литературой все обстоит не так однозначно. Именно в область литературы и искусства постмодернисты переносят процесс познания истины (лишив такой возможности философию). Кроме того, был сформулирован ряд теоретических проблем, разрешение которых может оказаться весьма благотворным для литературного процесса в будущем. По мнению исследователя современной русской литературы И.С.Скоропановой, как бы ни сложилась дальнейшая судьба постмодернизма, он уже неотделим от истории русской литературы. «Книги русских писателей-постмодернистов изданы во многих странах мира: Германии, Великобритании, Голландии, Франции, США, Израиле и др.» (4С) Это дает основание считать, что русский литературный постмодернизм уже вошел в мировую художественную культуру и занял там вполне достойное место.

Примечания и литература:

1. «Кысь» – первый роман Татьяны Толстой, получивший в номинации «Проза – 2001» книжного «Оскара».
2. Цит. по: Постмодернизм // Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М., 2009, с.311.
3. Философы-постмодернисты /Ж.Деррида, Ж.Делез, Ж.Батай Р. Рорти, и др./ свели на нет прежнюю философскую проблематику: единого, сущего, субъекта, объекта, истины, репрезентации содержания мира в сознании и языке и т.д. Философия больше не решает, с их точки зрения, никаких проблем, не ставит «последних вопросов» о человеке, смысле его существования и т.д. См. об этом напр. : Постмодернизм // Большой энциклоп. словарь: философия, социология, религия, эзотеризм, политэкономия. – Мн., 2002, с.644.; Что такое постмодерн в философии XX века? // Философия в вопросах и ответах... – М., 1999, с.140.
4. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учеб.пособие. – М., 2004, с.532.

## **Шулика В. В.**

*ст. преподаватель кафедры реставрации станково-монументальной живописи, Харьковская государственная академия дизайна и искусств*

### **ЗАПАДНЫЕ И ВОСТОЧНЫЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ В ИКОНЕ СЛОБОЖАНЩИНЫ СЕРЕДИНЫ XIX – НАЧАЛА XX В.**

В поствизантийский период явно обозначилось влияние изобразительного искусства Западной Европы на православную иконографию. А. Дюрер был первым художником Запада, который изменил направление влияния с Восток – Запад на Запад – Восток. В византийский период речь могла идти о копировании отдельных элементов западноевропейских религиозных изображений, которые затем перерабатывались, утрачивая свои черты, становясь частью православной иконографии [8, с. 328]. В XVIII – XIX вв., когда в официальной иконописи

средневековый канон окончательно разрушается, католическая и протестантская иконография цитируется уже открыто [7, с. 303]. Изображения, соответствующие западнохристианским типам благочестия, распространялись сначала в виде гравюр, а затем, с развитием полиграфической промышленности, через газеты, журналы, книги. Кроме того, некоторые европейские религиозные изображения, как, например, Козельщанская икона Богородицы, переносились в Украину непосредственно из Западной Европы.

В середине XIX – начале XX ст. формируются особые Слобожанские иконографические изводы Христа и Богородицы, где наравне с древними Византийскими схемами, восходящими к XIII-XIV вв., использовались иконографические схемы Западной Европы, относящиеся как к католическому, так и к протестантскому типу благочестия.

В Слобожанских изображениях **Спасителя** середины XIX ст. сохраняется византийская схема Христа Пантократора с открытым Евангелием, восходящая к XII в. Наравне с ним получает распространение изображение Христа с державой. Этот образ в среде исследователей не получил единой трактовки. Венгерская исследовательница М. Надь считает его полемическим образом (между православными и католиками), который призван свидетельствовать о главенстве над церковью Иисуса Христа, а не Римского Папы [3]. В середине XIX в. на Слобожанщине подобная полемика уже не была актуальной. Такие образы писались скорее по традиции прошлых столетий. Новым смыслом они наполнились в начале XX в. в преддверии празднования 300-летия дома Романовых, когда атрибуты царской власти в руках Спасителя стали ассоциироваться с символом «симфонии священства и царства» [2]. В середине XIX в., параллельно с вышеописанными изводами, встречаются изображения Спасителя, указывающего на Свое сердце. Эти изображения стали отголоском католического праздника Сердца Христового, официально утвержденного папой Пием IX в середине XIX в. [6]. На Слобожанщине одно из первых зафиксированных изображений такого извода находилось в иконостасе Покровского храма в с. Кунье (п. п. XIX в.). Это ростовое изображение Христа местного чина соседствовало с образом Богородицы, написанного с «Сикстинской Мадонны» Рафаэля [4, С. 175-179]. «Сикстинская Мадонна» до 1754 г. была малоизвестна современникам. После того как произведение было перевезено в Дрезден (до конца XVIII в.), оно было доступно узкому кругу специалистов. В конце XVIII в. «Сикстинская Мадонна» заняла место в экспозиции галереи и с этого времени неоднократно копировалась. В соответствии с идеалами романтизма, картина была окружена мистическими преданиями, что способствовало переходу немцев-лютеран в католицизм, причем мистифицировалось как само произведение, так и его создатель [1, С. 532-537].

Образ Христа, указывающий на Свое сердце, получил распространение как в персональных образах Христа (в ростовых изображениях), так и в иконах Троицы (Сопрестолье). Во второй половине XIX – нач. XX в. такой извод

вытесняется иконами Христа с Евангелием или с державой в руке, что может свидетельствовать о возвращении интереса к более ранним иконографическим изводам, вызванный русско-византийским стилем.

Во второй половине XIX в. на Слобожанщине получает распространение иконографический тип «Христос Царь Иудейский», который является кульминацией страстной темы в персональных образах Спасителя. Данные изображения, появившиеся в католической религиозной живописи под влиянием теологии крестного пути, получили распространение в православной иконе в конце XVII в. На Слобожанщине такие изображения прослеживаются только в исследуемый период.

Как проявление классицистических тенденций в иконописи сл. Борисовка можно отметить копирования ликов с ренессансных образцов. В результате исследования были обнаружены иконы Христа Пантократора, лики которых были написаны с работ Р. ван дер Вейдена (Триптих «Распятие» (Плат Вероники) ок. 1440) и Г. Мемленга («Триптих из Гданьска» 1466-1473).

Персональные иконы Бога Отца, восходящие к произведению Дж. Беллини «Бог Отец благословляющий» (1505-1510), прослеживаются на протяжении всей второй половины XIX в.

Аналогичная ситуация происходила в исследуемый период в Богородичной иконографии. Почитаются иконы *византийских изводов*, такие как Владимирская, Казанская, Тихвинская, Смоленская. Византийские изводы Богородичных икон на Слобожанщине претерпевают изменения. Это, в первую очередь, изображение различных по форме корон в Казанской иконе (Высочиновский и Каплуновский образ), изменения принципа силуэтности во Владимирской иконе (Владимирский-Чугуевский образ), приближение икон иконографического типа «Одигитрия» к иконографическому типу «Одигитрия-Перевлепта» (Смоленская икона).

К *латинскому* благочестию относятся Пряжевская и Ахтырская иконы Богородицы. Пряжевская икона иконографически восходит к Лоретской скульптуре Богородицы (Италия) и представляет оригинальную интерпретацию протографа. Эта иконография встречается только на Слободской Украине и представлена в двух видах: собственно Лоретский образ и происходящий от него Пряжевский (Горнальский) образ. Почитание Лоретского образа к середине XIX в. постепенно ослабевает, в то время как Пряжевский образ в исследуемый период занимает устойчивое положение [10]. Ахтырский образ на Слобожанщине, в отличие от Российской традиции, не претерпевает значительных иконографических изменений [9]. Кроме того, в Богородичной иконографии получает распространение образ «Трех радостей», который писали с «Мадонны дела Седиа» (1514) Рафаэля.

Икона, восходящая к *протестантскому* благочестию – «Пасовская-Цареградская», иконографическим источником которой стал «Портрет Богоматери» («Мадонна из Пассау»), выполненный Лукасом Кранахом Старшим

по заказу Мартина Лютера. Образ на Слобожанщину был перенесен в XVII в., и хотя имел локальное почитание, известен во множестве списков и оригинальной интерпретации. В середине XIX в. из икон данного типа исчезает декор мафория, который снова встречается в фолезных окладах второй половины XIX – нач. XX в.

**Выводы.** В результате исследования было установлено, что в середине XIX – начале XX в. в иконописи Слобожанщины прослеживается как следование византийским иконографическим изводам, так и цитирование или прямое заимствование европейских (инославных) иконографических схем.

Иконописцы Слободской Украины находились в курсе европейских религиозно-мистических событий. Это в первую очередь выразилось в копировании религиозных картин Рафаэля, мистическое восприятие творчества которого приходится на рубеж XVIII – XIX вв. и в изображениях Христа, указывающего на свое сердце.

Исследуемый период характеризуется активным использованием полиграфической продукции в качестве иконописного подлинника. Из многообразия публикуемых произведений предпочтение отдавалось мастерам ренессанса (Г. Мемлинг, Рафаэль, Р. ван дер Вейден, Дж. Беллини).

Отдельные (Богородичные) изображения переносились на Слобожанщину из Западной Европы. В дальнейшем, став почитаемыми, эти иконы получили местную иконографическую трактовку (иконы Ахтырская, Пасовская-Цареградская, Лоретская, Пряжевская (Горнальская)).

Византийские изводы Богородичных икон претерпевают изменения: 1. изображение различных по форме корон в Казанской иконе; 2. изменение принципа силуэтности во Владимирской иконе; 3. иконографический тип «Одигитрия» приближается к типу «Одигитрия-Перевлепта» (Смоленская икона).

#### Список литературы:

1. Бельтинг Х. Образ и культ: История образа до эпохи искусства. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 752 с.
2. Катсон Н. Л. Симфония священства и царства. Неовизантийская алтарная преграда в духовной культуре Российской империи //Иконостас/ Сост. А. Лидов. – М.: Прогресс – Традиция, 2000. – С 689-706.
3. Надь М. Об особенностях иконографического типа Христос, Великий Архиерей в Венгрии // Икона и образ, иконичность и словесность /ред-сост. В. Лепяхин. – М.: Паломник, 2007. – С. 326-344.
4. Православные храмы и монастыри Харьковской губернии 1681-1917 / сост. А. Парамонов. – Х.: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2007. – 346 с.
5. Припачкин И.А. Иконография Господа Иисуса Христа. – М.: Паломникъ, 2001. – 223 с.
6. Семчишин-Гузнер О. Образ «Серце Христове» в Українському живописі початку XX століття //Українська греко-католицька церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності): Матеріали IV Міжнародної наукової конференції м. Львів, 30-31 травня 2006 р. – Л.: Львівська духовна семінарія Святого Духа, Музей сакрального мистецтва ім. патріарха Й. Сліпого. – С. 103-109.
7. Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. – М.: Прогресс-Традиция, Культура, 1995. – 495 с.
8. Чилингинов А. Влияние Дюрера и современной ему немецкой графики на иконографию поствизантийского искусства // Древнерусское искусство: зарубежные связи / Ред.-сост. Г. В. Попов. – М.: Наука, 1975. – С. 325-342.

9. Шулика В. В. Ахтырская икона Пресвятой Богородицы и ее списки // Культурна спадщина Слобожанщини. Культура і мистецтво: Збірка науково-популярних статей. Число 6. – Х.: Мачулін, 2007. – С. 54-63.
10. Шулика В. В. Пряжевская икона Пресвятой Богородицы на Слободской Украине // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XV міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 25-26. 09. 2007 р. – Луцьк: Волинський краєзнавчий музей, Музей волинської ікони, 2008. – С. 77-82.

**Якушко Н. С., магістр**

*Керівник: канд. мистецтвознавства, доцент Паньок Т. В.*

*Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди*

## **ДЕЯКІНОТАТКИ ДО РОЛІ КНИЖКОВОЇ ІЛЮСТРАЦІЇ**

У культурно-мистецькому розвитку України графіка завжди відіграла важливу роль – від мініатюр Київської Русі, барокової української гравюри XVII – XVIII ст. до нового розквіту графічних мистецтв на початку ХХ ст.

Книжкова графіка виокремившись у самостійний вид образотворчого мистецтва на початку ХХ ст., міцно входить у повсякденне життя і починає складати певний історико-художній контекст.

Зростання комп'ютерних технологій, популярність інтернет- і аудіокниг не тільки не зруйнували традиційний бізнес книговидавця, а навпаки, дали поштовх до розвитку: збільшуються тиражі, нові грані демонструють дизайн тексту і книжкові ілюстрації

Як ми знаємо з курсу історії мистецтва, перші «книжкові картинки» з'явилися, мабуть, майже одночасно з самою книгою. Ще стародавні рукописи любовно прикрашали різними оригінальними мініатюрами. У Давньому Єгипті вони супроводжували написанням на папірусі різних магічних слів або гімнів. Збереглися античні зразки перших століть нашої ери в рукописах «Ліади», «Енеїди», а також ілюстрації у візантійських, середньовічних рукописах. У Стародавній Русі вже в XI столітті створювалися ілюстрації до рукописних книг («Остромірово Євангеліє», «Ізборник Святослава»). Вони були кольоровими, прикрашалися золотом, виконувалися тонко і робилися в одному екземплярі, високо поціновувалися і коштували дуже дорого. Старовинна книжкова графіка багато в чому зобов'язана великим художникам Середньовіччя і Відродження: Гансу Гольбейну Молодшому, Альбрехту Дюреру, Лукасу Кранаху Старшому і іншим геніям, чії роботи зберігаються сьогодні в найвідоміших музеях миру

Ольга Володченко в своїй праці «Книжкові картинки» зазначає, що з початком книгодрукування чорно-білі і кольорові графічні ілюстрації пішли, що називається, «в тираж» і стали невід'ємними супроводжуваними літературних текстів [3, с. 1].

Розвиток і вдосконалення способів друку, проте, не збігаються із зростанням якості самих ілюстрацій як творів мистецтва. І в дуже далекі часи створювалися прекрасні ілюстрації, а зараз, при досконалих способах відтворення, зустрічаються

нерідко посередні, а іноді і зовсім погані ілюстрації, що відносяться швидше до ремісничої продукції, чим до мистецтва [1, с. 1]. Комп'ютерна графіка дозволила художникам реалізовувати ідеї, які при ручній роботі були б або затратними, або важко здійсними. Хоча говорити, що класична техніка графічного малюнка (туш, акварель, темпера, акрил, аплікація, силует і ін.) йде на задвірки історії, неправильно. Навпаки, вплив постмодерна дозволяють книжковим ілюстраторам використовувати суміш всіх напрямів і техніки, при цьому вільно інтерпретуючи своє візуальне бачення тексту [2, с. 1].

Думки літераторів про роль ілюстрацій в книжковому бізнесі розділилися. Деякі письменники (Гоголь, Флобер, Роллан) вважали ілюстрації «втручанням» у свої твори і забороняли художникам це робити. Інші вважали, що багато літературних текстів вигравали за допомогою ілюстративної роботи, так наприклад малюнки Д. Грукшенка скрашували похмурі казки Братів Грим, ілюстрації Д. Тенієла, сприяли успіху «Аліси в країні чудес» Люїса Керролла [3, с. 2].

Якщо подивитися на сучасну українську графіку побачимо, що художники намагаються досягти синтезу між текстом, ілюстраціями і різними частинами книжкового організму. Певним чином змінюється і самий принцип ілюстрування. Митці не стільки повторюють і наслідують текст, скільки доповнюють і коментують його, намагаючись передати дух літературного твору, відтворити його засобами графічного мистецтва.

Оновленням книжкового мистецтва в Україні припадає на оновлення графіки кінця 50-х — початку 70-х рр. ХХ століття. Заслуга молодих українських художників полягала не тільки в реформуванні графічної мови, але й у зверненні до книги і спробі зрозуміти її як цілісний організм.

Як зазначала Ламонова О. процеси, що розпочалися наприкінці 50-х рр. в українському мистецтві книги, мали досить чіткі просторові межі. Річ у тому, що реформи кінця 50-х — початку 70-х рр. стали, головним чином, справою молодих художників-ілюстраторів, а не професійних книговидавців. Це обумовило особливості розвитку книжкової графіки в Україні, його — у позитивному значенні слова — «вузькість». Зміни торкнулися перш за все розробки макетів видань художніх творів (причому переважно класичних), певною мірою — шрифтів і особливо — ілюстрування художньої літератури [5, с. 15]. Саме такий суто «художній» підхід до книги і визначив не просто своєрідність, а унікальність шляху української графіки.

#### Література:

1. Дехтерев Б. Що таке книжкова ілюстрація// Електронний ресурс.
2. <<http://lib.rin.ru/cgi-bin/index.pl>>
3. Володченко О. Книжкові картинки//Електронний ресурс.
4. Геннадій Каліновський Як створюється книжкова ілюстрація//Електронний ресурс.
5. Ламонова О. В. Київська книжкова графіка кінця 50-х — початку 70-х років ХХ століття. Тенденції розвитку, стилістика, майстри: Автореф. дис. ... канд. мистецт. — К., 2006. — 30 с.

## ЗМІСТ

<b>Більдер Н.Т.</b> Психологічна готовність до самооцінювання навчальної діяльності студентів ХДАДМ .....	3
<b>Бородавка О., Паньок Т. В.</b> Окремі нотатки до стилістичної єдності архітектурного комплексу Святого Юра у Львові .....	7
<b>Волошина М.А.</b> О влиянии телевидения на культуру и эстетический мир социума в контексте посмодернистского дискурса .....	9
<b>Галушка О.О.</b> Екологічна культура в сучасному суспільстві .....	11
<b>Ганоцька О. В.</b> Дизайн як творча діяльність, спрямована на виявлення формальних якостей речей .....	14
<b>Евтушенко С. В.</b> Платон или Аристотель? .....	18
<b>Задорожный В.Г., Ельков В.И.</b> О взаимосвязи экономической культуры и дизайна .....	21
<b>Зезекало О. Ю., Новосельчук Н. Є.</b> Трансформовані перегородки як засіб організації внутрішнього офісного простору .....	26
<b>Іванова Г. Ю.</b> Федорівський стиль в гравюрі стародруків періоду XVI-XVIII століття .....	29
<b>Ільків Л. С.</b> Окремі нотатки до стилю рококо в українській скульптурі .....	30
<b>Кардохи Хама Саид.</b> Особенности творчества курдского художника Кадара Хама Саида .....	32
<b>Качина А. О.</b> Алфавіт Анатолія Криволапа .....	32
<b>Лігачова А.О.</b> Художній образ – центральна категорія класичної естетики .....	34
<b>Марченко Т. Л., Черніченко С. Є.</b> Ордерні форми в сакральній архітектурі українського барокко (на прикладі Покровського собору в м. Харкові та Преображенського собору в м. Ізюмі) .....	38
<b>Пазиніч С. М.</b> Методолого-світоглядний аспект культури .....	40
<b>Паньок Т. В., Коляда Д.</b> Особливості українського бароко та специфіка його формування .....	45
<b>Пилипенко К.С.</b> Педагогічна діяльність В.Кандинського в Баухаузі .....	49
<b>Резников П. П.</b> Категории политологии .....	50
<b>Тимченко А.Ю.</b> Самобутність творчості Марії Приймаченко .....	53
<b>Утевська Л. В.</b> До питання ергономічного проектування засобів відображення інформації (ЗВІ) .....	55
<b>Чуєв А. В.</b> Лучизм як напрямок творчості Наталії Гончарової .....	57
<b>Шитов С. И.</b> О некоторых аспектах сравнительного анализа классического искусства и модернизма .....	59
<b>Шитов С.И.</b> Роман Т. Толстой «Кысь» как зеркало русского постмодернизма .....	63
<b>Шулика В. В.</b> Западные и восточные иконографические источники в иконе Слобожанщины середины XIX – начала XX в. ....	65
<b>Якушко Н. С.</b> Деякі нотатки до ролі книжкової ілюстрації .....	69

Наукове видання

**ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА  
МАТЕРІАЛЬНО-ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ**

Збірник матеріалів XI електронної наукової конференції

Збірку видано на кошти авторів

---

---

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

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

---

Підп. до друку 29.12.2009. Формат 60x80 1/16. Папір: друк. Друк: ризограф.  
Ум. друк. арк. 4.50. Тираж 100 прим.  
ХДАДМ, Харківська державна академія дизайну і мистецтв,  
Україна, 61002, Харків-2, вул. Червонопрапорна, 8.  
Надруковано у типографії ХДАДМ.