

УДК 739.2:745.5

VYNNYCHUK M.S., KOLOSNIHENKO M.V., VYDOLOB D.V.,
STONOGA D.V.

Kyiv National University of Technologies and Design

DOI:10.30857/2617-
0272.2019.3.1.**ARTISTIC AND STYLISTIC FEATURES OF MODERN BROOCHES**

The purpose. *The development of generalized classification of varieties of adornments (on the example of brooches) in order to create the harmonious images.*

Methodology. *The complex of scientific researches is used, namely: visual analytical method, system and informational method, and method of classifications.*

Results. *The retrospective analysis of the prerequisites for the introduction, formation and development of the forms of brooches and the elements of their decoration is made, and the specificity of means of their artistic expressiveness is studied. The existing types of brooches have been analyzed and summarized. The peculiarities of designing of handmade brooches are described, and the basic materials used for their manufacture are characterized.*

Scientific novelty. *Different types of brooches are classified according to different classification groups. The modern aspects of their use in the context of decoration for "costumes" are revealed. The information about existing types of brooches is summarized, and the features of their designing and manufacturing from different materials are characterized.*

Practical significance. *The information base of various types of brooches is formed, the main and specific features of manufacturing of adornments in the form of brooches is characterized. The basic stages of manufacturing of brooch are illustrated and a bird-shaped adornment is manufactured, which is in line with the fashion trends.*

Keywords: *adornments, precious metals, beads, tubular glass beads, enamel, mosaic.*

Introduction. In the current conditions, the use of accessories stimulates the development of fashion and design; that is why it is quite important to study the prerequisites, history, materials, factors and areas of development of accessories design. At the same time, it is necessary to summarize the key tools, ways and methods of use of design-projection of accessories in the modern fashion, taking into account the modern styles and trends of the fashion development.

The way from the selected image of the future product to its manufacture should go through the complex system of information synthesis. First of all, the characteristic features of the way of using certain accessories are determined, which provides for the analysis of the costume, the features of the consumer's figure and the type of the appearance. All this results in the systematic

approach to the process of artistic design, based on the principles of harmonious shaping of accessories and adornments in the system of "costume". Therefore, the focus should be on combination and correlation of accessories, adornments and costume in general.

Analysis of previous researches. The dynamic development of modern fashion stimulates the development of various accessories. The main trends in the accessories in the autumn 2019 are bright colors, unusual color combinations, transparent details, shapes of the materials of the future, gold and silver glitter. Moreover, sometimes the preference is given to the form even at the expense of functionality [1].

On the world catwalks the designers pay special attention to the brooches, use a variety of unusual materials to create them, and offer different styles, new designs and shapes.

Modern masters do not just create adornments, they try to brought to the light the hidden possibilities of the material that can express the author`s idea by its color, shape and drawing. This explains the desire to combine seemingly incompatible materials: precious stones, wood, rubber, base and precious metals, ceramics, fabric, leather, etc. [2].

The historical aspects of the creation and the development of brooches are considered in the works of D.M. Veretennyk, I.O. Zhukova [3] and O.M. Vorontsova [4], where the first types of brooches, the methods of their wearing, as well as the features of manufacturing technology, the methods of fixation and the materials used are described. O.M. Vorontsova also analyzes modern adornments, the ways of their wearing and the features of their use.

The concept, the functions and the features of the accessories in the context of the modern consumer society are considered by V.A. Skoryk [5]. The author reveals the interconnection of the components of youth subcultures, which is important for social communication, analyzes the metaphorical meaning of the costume that provides non-verbal information and is an example of modern fetishism.

The features of the use of Ukrainian ornamentation in the modern jewelries, including the use of design-projection of brooches based on the works of the authors, are considered in the papers [6, 7]. The design-projection of the adornments, inter alia, very often provides for the use of natural stones. The possibility of the use of such kind of material in various accessories is substantiated in the article of S.B. Oleksiychuk [8].

Statement of the problem. In our times, more and more attention is paid to accessories than it was a few years ago, so the fashion for accessories has appeared.

Several accessories can change the look of the garment and allow it to be used in several variants: for example, to turn romantic style into the extravagant one, or to make a business suit look like an evening suit.

A specific feature of the modern design is a conceptual diversity of products due to the different systems of values, traditions, ethnic characteristics, etc., and, as a result, different aesthetic needs of different social groups. The study of the evolution of form, color combinations, artistic and compositional features, the structure of the product decoration, in particular accessories, contributes to the expansion and updating of the range of modern artistic and aesthetic products, and to the achievement of imaginative expression of the costume. Decorative finishing, which takes into account modern technologies and materials, changes the properties of the whole costume significantly, and thus influences the formation of the image, focusing on the needs of the consumer. That is why the purpose of this work is to analyze the artistic and compositional features of the modern women`s accessories, in particular brooches; to systematize the variety of brooches into different classification groups.

The results of the research. Fashion accessories are innumerable fashion little things that, however, characterize the style of clothing of a certain era just like the silhouette and the color. Looking back at the history of fashion, you can see that a lot of items that are now common from a practical point of view, were mandatory and expensive accessories at some time, without which it was impossible to appear among people. It is hard to tell the history of the accessories because of their variety. For example, from the 12th to the 17th century a lady was required to have a hand-held mirror and a bag-mirror; it was worn on the neck, on the gold chains or on a belt; it was framed with ivory, turtle shell, gilded with silver with engraving. Only with

the invention of the method of obtainment of mirror glass, when a large number of wall mirrors appeared, small mirrors, to some extent, went out of fashion. That was also applicable to flacons, vessels for perfumes and smelling salts, tooth picks, watches and strainers, which at that time complemented the picture of fashion. Both clothes and adornments have a propensity for changes in fashion, and the materials change as well. The public display of adornments is also dictated by fashion; for example, in the Renaissance and Baroque eras not only women but also men competed in this one before the other [9].

A brooch is one of the most ancient adornments; its history is almost equal to the history of mankind. For the first time, the brooch analogue is found in the Bronze Age, more than 5 thousand years ago. At that time the brooch had a slightly different design and was called a *fibula*. Most often it was a round or oval metal product with two openings through which a thick pin passed, which fastened the brooch to the fabric. In the Bronze Age, the fibulae were common in Scandinavia, Hungary, Northern Germany, and later, in the Iron Age, – almost everywhere in Eurasia. In addition to the round fibulae, there were also ring-shaped fibulae, and also simple dress pins (Figure 1) [10].



Figure 1. The examples of fibulae

In the Middle Ages, fibulae did not change a lot. But besides them, agrafes – the

pins on the clothes that fastened the collar of undershirt, or simply were put on for decorative purposes – came into fashion. More precious stones appeared on the adornments of the Middle Ages, as well as more complex images: the scenes of spiritual and religious content, animalistic images, as well as inscriptions, emblems and mottoes (Figure 2).



Figure 2. The example of an agrafe brooches

In the times of the early Renaissance, fibulae and agrafes practically stopped to be used due to radical changes in fashion. But in the 17th century the fashion for brooches returned – solely as the adornment that fastened the decorative folds and draperies on clothes. In the 18th century, charms and many loose parts appeared on the brooches. There were special brooches for hair, for skirts, for corsages, for sleeves. The set of brooches for one costume could consist of ten items [9, 10].

Brooch (*fr. broche*) is an adornment that is fastened to the clothes. It consists of a decorative part and a movable needle, which is immobilized by a hook [11, 12]. It can present clothes as more modest, complete, or, conversely, it can embellish clothes and to make the image and style more outrageous.

Modern products are quite diverse in form, in material of manufacture, in method of fastening. The variety and the large number of kinds of brooches determine the expediency

of their classification into different qualification groups (Figure 3): by the method of manufacturing, by the purpose, by the type, by the form, by the method of connection, by the type of decoration, by the style, by the material, by the location and by other directions of design-solutions.

By the method of manufacturing, the brooches can be made by hand or with the use of mechanized method of manufacturing. Manual techniques of manufacturing include the following types of brooches:

- soutache brooch (Figure 4, a), the material for which is a soutache – a thin and dense silk cord. Its flat shape allows it to fit smoothly to the fabric, and the gloss and

good flexibility promote for the creation of decorative waves, loops, various knots;

- tating brooch – nodular technique of weaving of handmade lace using the shuttle or the needle (Figure 4, b). For the brooches manufactured with the use of this technique, beads and glass beads are often used that are woven into the lace;

- komono brooch – the kind of creative activity that arose from the Japanese gentle attitude to things and gave the name to one more type of brooches. Old kimonos were cut into small pieces and were used as the material for adornments or toys (Figure 4, c) [13];

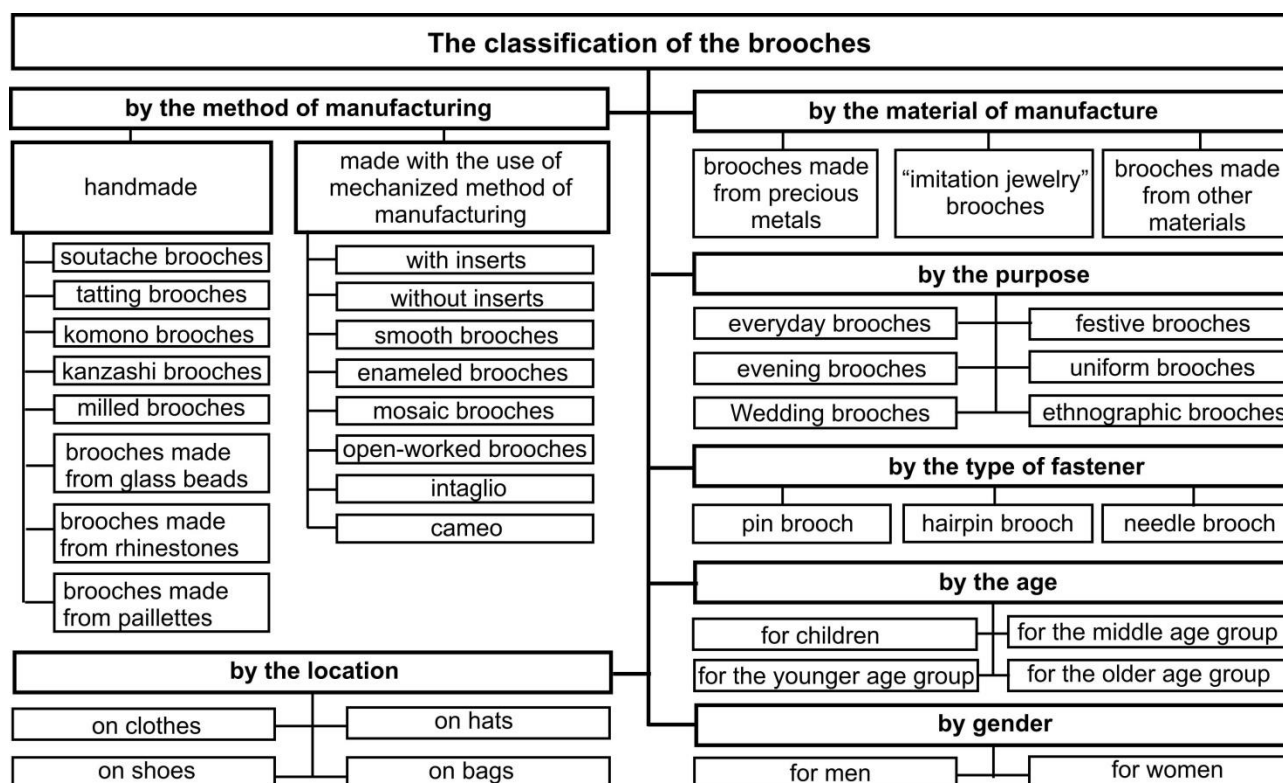


Figure 3. The classification of the brooches

- kanzashi brooch, the basis of which is origami – the Japanese art of transformation of a flat object into a three-dimensional object. But in kanzashi technique the squares of natural silk, not the squares of paper, are fastened (Figure 4, d);

- milled brooch or the brooch manufactured with the use of felting technique, which are manufactured with the use of dry or wet felting technique, often these types are combined. Glass beads and beads, silk and lace, furniture are also used for

the decoration of milled brooches (Figure 4, e) [14];

- brooches made from glass beads, from rhinestones and from paillettes – using

different methods of weaving and combining different colors and shapes of glass beads, handmade masters create various adornments (Figure 4, f, g, h).

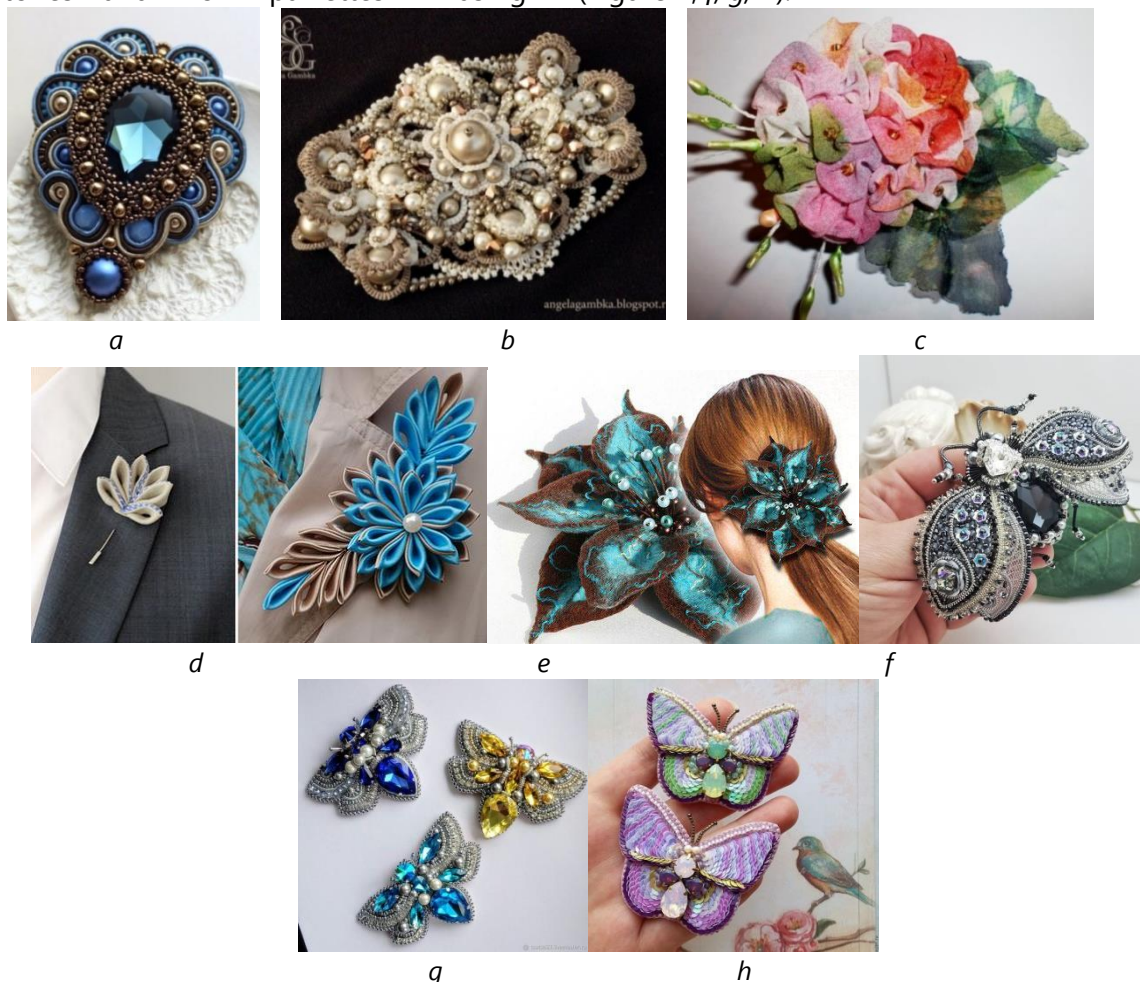


Figure 4. The examples of brooches made with the use of the handmade techniques: *a* – soutache; *b* – tatting; *c* – komono; *d* – kanzashi; *e* – milling; *f* – bead weaving; *g* – made from rhinestones; *h* – made from paillettes



Figure 5. The examples of brooches made with the use of mechanized method of manufacturing: *a* – smooth brooches; *b* – mosaic brooches; *c* – open-worked brooches; *d* – cameo; *e* – intaglio

The brooches made with the use of mechanized method of manufacturing include the brooches made of precious or semi-

precious metals, which are manufactured by the casting method or with the help of electric soldering iron and other tools for adornments.

By the technology of creation, the following types of brooches can be distinguished:

- with inserts with precious stones, gem-stones and pearls;
- without inserts;
- smooth brooches, characterized by a smooth polished surface (such brooches can be made only of metal, or with the one large stone insert) (Figure 5, *a*) [14-16];
- enameled products. The basics of such brooches are made of gold, silver, copper, rarely brass. Different techniques of overlay are used, namely: artistic enamel, partition enamel (clausane technique), champlevé enamel (champlevé technique);
- mosaic adornments (Figure 5, *b*) that are usually made of smalt – the glass of special production, which has a large variety of colors. The mosaic consists of small pieces of smalt, which, in accordance with the composition, are glued to the base of the brooch with the help of special mastic;
- open-worked brooches, made from metal, bone, plastics and so on. Metal open-worked brooches are made by the method of sawing of openwork or stamping, as well as the filigree technique. The brooches made from bone, plastics or other materials are made by the method of carving of open-worked ornament (Figure 5, *c*);
- cameo, a kind of gem brooches – the brooches made in the form of reliefs on stones, corals or bones, which have a protruding image [12] (Figure 5, *d*);
- intaglio, a kind of gem brooches – the brooches made in the form of reliefs on stones, corals or bones, which have a deepened image [12] (Figure 5, *e*).

Gem brooches were highly appreciated not only as jewelries (often made of precious stones or shells), but also (even more) as the works of art – miniatures with different stories, portraits and genre scenes. Depending on the type of processing, the metal may look completely different: be glossy or matte, be

covered with a rhodium, be blackened or oxidized [14-16]. Depending on the material of manufacture, the brooches are differentiated into:

- jewelry brooches made from precious metals, which can be made of yellow, red, white gold or silver. Most often such brooches are encrusted with emeralds, rubies, garnets, diamonds, amethysts, amber or pearls;
- "imitation jewelry" brooches made of brass, copper or other alligations. Such brooches are encrusted with semi-precious stones, rhinestones, tubular glass beads or Swarovski crystals;
- brooches made from other materials – polymer clay, plastics, leather, wood, textile, etc. Such kind of adornments are often made by hand (brooches in handmade technique), which provides them with special expressiveness.

By the purpose, the following types of brooches can be identified: everyday, evening, wedding, uniform, festive, ethnographic brooches, etc. [14-16].

The types of brooches are also divided by the type of fastener:

- pin brooch – as it can be seen from the name, it is a pin, on which various additions like beads, pendants and chains are stringed;
- hairpin brooch. It is attached to the clothes. This kind of brooch is also used as hairclip;
- needle brooch, which is secured with a special safe needle.

By the location, the brooches can be: on clothes, on hats, on accessories, on shoes and on bags [14-16].

Earlier, the brooch had a very specific place to wear: a large brooch was worn on a lapel of the jacket, a small one – on a dress, about 10 cm below the left shoulder. But in the modern world of fashion, the role and the place of this adornment have changed. Today we can see brooches on pants, on skirts, on belts, on bags, on hats, on scarves, on jackets,

on shoes, on underwear, etc. Of course, the traditional ways of wearing brooches also remained. For example, for classic shirts the stylists have created a special type of brooches – double brooches-corners, which are often connected by sagging chains. Such brooches are fastened to the edge of the collar. Also, small brooches-miniatures can

look very elegant on the edge of the collar [16]. On headwear, the brooch can decorate hat, mini hat, fur hat, beret, woolly cap, turban and even headband. In this way, it is possible to create any image and own style. Fashion designers suggest wearing brooches on shoes and bags in the coming season (Figure 6).



Figure 6. The examples of wearing of brooches

Nowadays, handmade brooches made of beads, tubular glass beads and myrica beads are quite common. The main manufacturers of beads are Japan, Czech Republic and China. The Czech bead is the most popular; it has a wide range of colors and a large selection of sizes; it also includes beads, which are ordinary in shape, felling and tubular glass beads. Beads from different manufacturers differ in quality: Japanese beads are considered to be of the highest quality, beads are equal and do not require calibration; Chinese beads are the most heterogeneous in size. The beads can be transparent, rainbow-colored, metallic, glossy or matte, etc. [17].

Rhinestones are often used for the manufacture of handmade brooches; they can be of several types: by the way of fastening (sewed or glued), by the material used (made from plastic, glass and acrylic).

Sewed rhinestones, in turn, are divided into: rhinestones with flat bottom (with one or two sewing holes); rhinestones with a metal frame (including a rock with a protruding bottom and a metal lining that has the holes for sewing to the product with a regular

needle) and rhinestone chain (a set of rhinestones on a metal ribbon, which is sewn to the fabric in the common way).

Glued rhinestones can be of three categories:

- ribbons and film fabrics with rhinestones that have glutinous basis. They can be glued to the product by removing the protective film or by using the iron (in case if ribbon/film has a thermal layer);
- rhinestones with the system of cold fixation, in comparison with thermo-rhinestones, do not have a special thermal base, so they can be glued only with the use of glue, both ordinary and hot (from glue hot air gun);
- rhinestones with the system of hot fixation, or thermo-rhinestones, have a special thermal base. They are attached to the product, in particular to the fabric, with the help of an iron, a burner for rhinestones or a glue hot air gun.

Paillettes (one more material, from which handmade brooches are made) are the pieces of shiny material, with one or

more holes, through which they are sewn onto the fabric.



Figure 7. A sample of a finished bird-shaped brooch

In the old days the paillettes were stamped from thin sheets of non-ferrous metal; today they are made of thin plastic with a spatter. They can be of various forms: snowflakes, flowers, large flat disks and other geometric figures. They can be sewn as a pattern or separately.

The selection of a theme for handmade brooch is also very important. The symbol of a bird has received its deep meaning on a spiritual level and can be found in embroidery on shirts and towels; in kitchenware, house and stove paintings; in forged and carved products; on Easter eggs and in folklore. The birds are the symbols of human souls; they represent the union of our world and underworld. There is a classification of birds that have been painted on Ukrainian towels and have mystical significance. A stylized form of nightingale bird has been chosen for design-projection of the brooch. The nightingale is valued by the Ukrainians for his sings. He is often embroidered on girls`

Література

1. The official Vogue site. URL: <https://vogue.ua> (дата звернення 15.08.2019).
2. Винничук М., Копієвська Ю. Особливості дизайн-проекування сучасних аксесуарів handmade. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: матеріали Міжнародної науково-*

towels, sitting on a branch of viburnum, which symbolizes the propagation [18].

The selection of the color range for the future brooch is based on the Pantone system. On the catwalk, the color is the main criterion for fashion trends that will be used in all areas of design. Therefore, the Pantone Fashion Color Report is the leading guide to the major trends of the season [19]. Among the trend colors in 2019, the color PANTONE 14-2808 Sweet Lilac (pink color with the shades of lavender) have been chosen for the manufacturing of a bird-shaped brooch. The manufactured brooch is presented in Figure 7.

Conclusions. Summing up all of the above, it should be noted that adornments and brooches as their individual component are important objects of design: they are significant elements in the "costume" decoration and in the creation of an individual image.

According to the results of the research, the types of brooches are classified due to different classification groups, namely: by the method of manufacturing (handmade or with the use of mechanized method of manufacturing); by the material (brooches made from precious metals, "imitation jewelry" brooches, brooches made from other materials); by the type of fastener (pin brooch, hairpin brooch, needle brooch); by the purpose (festive, everyday, wedding brooches, etc.); by the location (on clothes, on hats, on shoes, etc.); by the age.

The information about existing types of brooches is summarized, and the features of their designing and manufacturing from different types of materials are characterized.

практичної конференції (20 квітня 2018 р.). Київ, КНУД, 2018. Т. 1. С. 324-325.

3. Веретенник Д.М., Жуков І.О. Зображувані образи у вітчизняних ювелірних прикрасах. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура.* 2012. № 11. С. 9-11.

4. Воронцова О. М. Італійський світський костюм XV – XVI ст. та його вплив на дизайн сучасного одягу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07. Київ, КНУКМ, 2014. 22 с.
5. Скорік В. А. Мода: визначення, функції та риси у контексті сучасного суспільства споживання: *Гілея: науковий вісник*. 2018. Вип. 135. С. 248-252.
6. Винничук М.С. Использование стилистики украинского костюма при дизайне современных ювелирных изделий. *Актуальные проблемы дизайна и дизайн-образования: сборник научных статей по материалам I Международной научно-практической конференции* (26 – 28 апреля 2017). Минск: БГУ, 2017. С.144-147.
7. Колтукова Г.В. Традиції української орнаментики в сучасних ювелірних прикрасах. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2011. № 6. С. 148-152.
8. Олексійчук С. Б. Оцінка якості та дизайн виробів з природного каменю : навч. посіб. Кам'янець-Подільський : Аксиома, 2010. 236 с.
9. Шаталова И.В. Стили ювелирных украшений. Москва: Издательский дом «6 карат», 2004. 104с.
10. Уткин П.И. Современные ювелирные украшения и костюм. Москва: Госбытиздат, 1963. 31 с.
11. Словник української мови: в 11 т. К. : Наукова думка, 1970-1980.
12. ДСТУ 3375-96 Вироби золотарські. Терміни та визначення. [Чинний від 1997-07-01]. Вид. офіц. Київ, 1996. 32 с.
13. Россоха О. В. Технологія виготовлення виробів технікою паралельного плетіння : методичні рекомендації для керівників гуртків художньо-технічного та декоративно-прикладного напрямів. Іванків, 2017. 48 с.
14. Зрезарцев М. П., Зрезарцев В. М., Параніч В. П. Товарознавство непродовольчих товарів: навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2009. 328 с.
15. Sokolova Brooches. URL: <https://www.pinterest.ru/natasokolov0394> (дата звернення 15.08.2019).
16. Fashion illustrated encyclopedia. URL: <https://www.antikvariaat.eu/lyudmila-kibalova-olga-gerbenova-milena-lamarova-illyustrirovannaya-enciklopediya-mody> (дата звернення 15.08.2019).
17. Zakharova T. Types of beads. URL: <https://studfiles.net/preview/3785189/> (дата звернення 15.08.2019).
18. Symbolism of the bird in Ukrainian culture. URL: <http://artystuff.com.ua/articles/256-the-symbolism-of-birds-in-ukrainian-culture> (дата звернення 15.08.2019).
19. Pantone trendy colors. URL: <https://milanstyleguide.com/blog/shopping-blog/modnye-cveta-panton-osen-zima-2019-2020/> (дата звернення 15.08.2019).

References

1. Ofitsynny sayt Vogue [Official site Vogue]. URL: <https://vogue.ua> (Last accessed: 15.08.2019) [in Russian].
2. Vynnychuk, M., Kopyyevska, Yu. (2018). Osoblyvosti dyzayn-proektuvannya suchasnykh aksesuariv handmade. [Features of design of modern handmade accessories]. Proceedings from Topical Issues in Contemporary Design'2018: *Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiya* (20 kvitnya 2018 r.) – *International Scientific and Practical Conference*. (pp. 324-325). Kyiv, KNUUD [in Ukrainian].
3. Veretennyk, D.M., Zhukov, I.O. (2012). Zobrazhuvani obrazy u vitchyznyanykh yuvelirnykh prykrasakh [Depicted images in domestic jewelry]. *Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura. – Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art Studies. Architecture*, Vol. 11. 9-11 [in Ukrainian].
4. Vorontsova, O.M. (2014). Italiyskyy svitskyi kostyum XV – XVI st. ta yoho vplyv na dyzayn suchasnoho odyahu [Italian secular costume of the XV – XVI centuries. and its influence on the design of modern clothing]. *Extended abstract of candidate's thesis* : Kyiv, KNUKM [in Ukrainian].
5. Skorik, V.A. (2018). Moda: vyznachennya, funktsiyi ta rysy u konteksti suchasnoho suspilstva spozhyvannya [Definitions, Functions and Traits in the Context of Modern Consumption Society]: *Hileya: naukovyy visnyk – Gilea: A Scientific Bulletin*, 135. 248-252 [in Ukrainian].
6. Vinnichuk, M.S. (2017). Ispolzovaniye stilistiki ukrainskogo kostyuma pri dizayne sovremennykh

yvelirnykh izdeliy [Using the style of Ukrainian costume in the design of modern jewelry]. Proceedings from Actual problems of design and design education '17: *I Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya (26 – 28 aprelya 2017) – I International Scientific and Practical Conference.* (pp. 144-147). Minsk: BGU [in Russian].

7. Koltukova, H.V. (2011). Tradytsiyi ukrayinskoyi ornamenti ky v suchasnykh yvelirnykh prykrasakh. [Traditions of Ukrainian ornamentation in modern jewelry] *Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura.* – *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art Studies. Architecture*, Vol. 6. 148-152 [in Ukrainian].

8. Oleksiy chuk, S.B. (2010). *Otsinka yakosti ta dyzayn vyrobiv z pryrodnoho kamenyu* [Quality assessment and design of natural stone products:]. Kamyants-Podil's'kyi [in Ukrainian].

9. Shatalova, I.V. (2004). *Stili yvelirnykh ukrasheniy.* [Styles of jewelry]. Moskva [in Russian].

10. Utkin, P.I. (1963). *Sovremennyye yvelirnyye ukrasheniya i kostyum.* [Modern jewelry and costume]. Moskva [in Russian].

11. *Slovnyk ukrayinskoyi movy (1970-1980).* [Dictionary of the Ukrainian Language]. Naukova dumka. (Vols. 11). Kyiv [in Ukrainian].

12. DSTU 3375-96 Vyroby zolotarski. Terminy ta vyznachennya. [State Standard 3375-96 Products goldsmiths. Terms and definitions]. Kyiv, Standartinform Publ., 1996. 32 p.

13. Rossokha, O.V. (2017). *Tekhnolohiya vyhotovlennya vyrobiv tekhnikoju paralel'noho*

pletinnya : metodychni rekomendatsiyi dlya kerivnykiv hurtkiv khudozhno-tekhnichnoho ta dekoratyvno-prykladnoho napryamiv [Technology of production of products by the technique of parallel weaving: methodical recommendations for heads of circles of artistic, technical and decorative-applied directions]. Ivankiv. [in Ukrainian].

14. Zrezartsev, M.P., Zrezartsev, V.M., Paranich, V.P. (2009). *Tovaroznavstvo neprodovolchyykh tovariv* [The commodity science of non-food products]. Kyiv. [in Ukrainian].

15. Broshky Sokolovoyi [Sokolova Brooches]. URL: <https://www.pinterest.ru/natasokolov0394> (Last accessed: 15.08.2019) [in Russian].

16. Illyustrirovannaya entsiklopediya mody [Fashion illustrated encyclopedia] <https://www.antikvariaat.eu/lyudmila-kibalova-olga-gerbenova-milena-lamarova-illyustrirovannaya-enciklopediya-mody> (Last accessed: 15.08.2019) [in Russian].

17. Zakharova, T. Vydy biseru [Types of beads]. URL: <https://studfiles.net/preview/3785189/> (Last accessed: 15.08.2019) [in Ukrainian].

18. Symvolika ptakha v Ukrayinskiy kulturi. [Symbolism of the bird in Ukrainian culture] URL: <http://artystuff.com.ua/articles/256-the-symbolism-of-birds-in-ukrainian-culture> (Last accessed: 15.08.2019) [in Ukrainian].

19. Modnyye tsveta Panton [Fashionable Panton colors] URL: <https://milanstyleguide.com/blog/shopping-blog/modnye-cveta-panton-osen-zima-2019-2020/>

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНИХ БРОШОК

ВИННИЧУК М.С., КОЛОСНИЧЕНКО М.В., ВИДОЛОБ Д.В., СТОНОГА Д.В.

Київський національний університет технологій та дизайну

Мета. Розробка узагальненої класифікації різновидів прикрас (на прикладі брошок) з метою створення гармонійних образів.

Методологія. Використано комплекс наукових досліджень: візуально-аналітичний, системно-інформаційний та метод класифікацій.

ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННЫХ БРОШЕЙ

ВИННИЧУК М.С., КОЛОСНИЧЕНКО М.В., ВИДОЛОБ Д.В., СТОНОГА Д.В.

Киевский национальный университет технологий и дизайна

Цель. Разработка обобщенной классификации разновидностей украшений (на примере брошей) с целью создания гармоничных образов.

Методология. Использован комплекс научных исследований: визуально-аналитический, системно-информационный и метод

Результати. Здійснено ретроспективний аналіз передумов виникнення, формування та розвитку форм брошок, елементів їх оздоблення та вивчено специфіку засобів їх художньої виразності. Проаналізовано та узагальнено існуючі різновиди брошок. Розкрито особливості проектування брошок hand-made, охарактеризовано основні матеріали для їх виготовлення.

Наукова новизна. Систематизовано різновиди брошок за різними класифікаційними угрупованнями. Розкрито сучасні аспекти їх застосування у контексті оздоблення «костюму». Узагальнено інформацію щодо існуючих видів брошок та охарактеризовано особливості їх проектування і виготовлення з різних матеріалів.

Практична значущість. Сформовано інформаційну базу різних видів брошок, охарактеризовано основні і специфічні риси виготовлення прикрас у вигляді брошок. Проілюстровано основні етапи виготовлення брошки та виготовлено прикрасу у вигляді птаха, що відповідає тенденціям моди.

Ключові слова: прикраси, дорогоцінні метали, бісер, стеклярус, емаль, мозаїка.

класифікацій.

Результаты. Осуществлен ретроспективный анализ предпосылок возникновения, формирования и развития форм брошей, элементов их отделки, изучена специфика средств их выразительности. Проанализированы и обобщены существующие разновидности брошей. Раскрыты особенности проектирования брошей hand-made, охарактеризованы основные материалы для их изготовления.

Научная новизна. Систематизированы виды брошей по различным классификационным группам. Обобщена информация о существующих видах брошей и охарактеризованы особенности их проектирования и изготовления из различных видов материалов.

Практическая значимость. Сформировано информационную базу различных видов брошей, охарактеризованы основные и специфические черты изготовления украшений в виде брошей. Раскрыты современные аспекты их применения в контексте отделки «костюма». Проиллюстрировано основные этапы изготовления броши и изготовлено украшение в виде птицы, соответствующее тенденциям моды.

Ключевые слова: украшения, драгоценные металлы, бисер, стеклярус, эмаль, мозаика.

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

Винничук Марія Степанівна, канд. техн. наук, доцент, доцент кафедри ергономіки і проектування одягу, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-5126-6568, Scopus 57195263955, **e-mail:** m.vynnychuk@ukr.net

Колосніченко Марина Вікторівна, д-р техн. наук, професор, декан факультету дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-0020-3214, Scopus 24076493500, **e-mail:** kolosnichenko.mv@knu.edu.ua

Видолоб Дмитро Вікторович, аспірант, факультет дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-2969-2210, **e-mail:** dm.vydolob@gmail.com

Стоніга Дар'я Володимирівна, аспірантка, факультет дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-4735-2954, **e-mail:** stonogadafa@gmail.com

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.1>

Цитування за ДСТУ: Vynnychuk M. S., Kolosnichenko M. V., Vydolob D. V., Stonoga D. V. Artistic and stylistic features of modern brooches. *Art and design*. 2019. №3. С. 9-19.

Citation APA: Vynnychuk, M. S., Kolosnichenko, M. V., Vydolob, D. V., Stonoga, D. V. (2019) Artistic and stylistic features of modern brooches. *Art and design*. 3. 9-19.

УДК
7.012+504+688.35

DOI:10.30857/2617-
0272.2019.3.2.

PASHKEVYCH K.L., KOLOSNIHENKO O.V., VEKLYCH A.M.,
OVDIIENKO T.A.

Kyiv National University of Technologies and Design

CURRENT TRENDS OF THE USE OF ECO-MATERIALS IN THE DESIGN OF LIGHT INDUSTRY PRODUCTS

The purpose. Analysis of the basic directions of eco-design; development of classifications of eco-materials; determination of perspectives of their use in the design of the handbags.

Methodology. The research is based on systematic analysis of eco-materials in clothes and in handbags, as well as on general methodology of clothes and accessories design. The methods of system-structural analysis and visual-analytical method are used at different stages of the research.

Results. The basic principles of eco-design have been studied, the classification of eco-materials has been developed, the tendencies of using eco-materials in the design of handbags have been determined, the trends of fashion have been analyzed and the collection of handbags made of cork material has been created. The use of eco-materials in the design of light industry products makes it possible to obtain new aesthetic properties, thereby opening new opportunities for the development of the fashion industry. The use of eco-materials promotes for the development of new constructive techniques by the designers, for the creation of the latest technologies in fashion industry; it makes it possible to diversify the artistic solution of the costume and to improve its expressiveness.

Scientific novelty. The regularities of formation of accessories collections in eco-style, as well as the basic hallmarks of style (color palette, accessories and furnishings) are determined.

Practical significance. The collection of eco-style handbags with the use of cork material, based on current fashion trends, is developed.

Keywords: eco-design, design of the handbags, cork material, eco-style, sustainable fashion.

Introduction. The issue of ecological design combines various industrial and academic sectors, including architecture, industrial design, applied ecology, philosophy, medicine, psychology, sociology, etc. In recent years, the concept of *eco-fashion* has become increasingly popular in Ukraine. Today, brands and consumers are changing their attitude to fashion and its fleeting nature. Minimization of wastes, conscious consumption and durable things – eco-design means all of this. Eco-friendly approach to design forms new culture of consumption, pattern of needs based on reduction of excess of products, and environmental literacy; purposefully changes the society's system of values with the help of artistic images of the objects of design; contributes to the diffusion of ecological design ideas and to the formation of ecological culture in society [1]. The relevance of this topic consists in the presentation of the

ways of preserving the environment, in the uncovering of the concept of conscious consumption and in the improvement of the ways of products creation without harm to society.

Analysis of previous researches. In the 21st century, the eco-direction has become a philosophy, and now the term *sustainability* means a long-term, sustainable design that takes into account people's needs, combines environmental and social-ethical responsibilities, environmental protection and social justice [1].

In the work [2], the authors highlight the ability of the *planet-society-economy* system to co-exist in a single context, which explains the meaning and value of the term *sustainability*. They reveal a philosophy of sustainability that aims to change the system of fashion industry and consumption. O.V. Budnikova notes that the problem of

greening of the consumption has led to the qualitative changes in design tasks: first, the improvement in the form and function; second, the reduction of excess of design products, the revision of materials and technologies, the formation of a new structure of needs. It is possible to reduce the consumption by extending the product life, by achieving the optimal balance between the cost of production of the product and its period of use, by refraining from non-reusable items (where it is appropriate and justified), giving preference to durable products of high-quality [3, p. 62]. In her book *Sustainable Fashion and Textiles: design journeys* [4], Kate Fletcher examines the field of fashion design and textiles. She analyses the key stages of the product life cycle: cultivation, extraction of the material, production, use and utilization. The author discloses the design approaches to the changes in the scope and the nature of the consumption, including the service design.

Niinimäki Kirsi's book *Sustainable fashion: New approaches* [5] presents sustainable fashion as an approach that covers future-oriented value, as transformational and re-directive design, which predicts the future, as design and business strategies, as an experimenter of the changes, as well as a rethinking of business thinking. In the article [6], the authors consider the concept of *eco-fashion*, analyze the life cycle of clothes and propose the ways of solving the problem of environmental friendliness in the fashion industry. The authors of the article [7] emphasize that it is important to take into account the product life cycle in the modern design; they also clarify the concept of *upcycling*, using modern brands as the examples.

Despite a number of studies in the field of eco-design, insufficient study of the problem of implementation of the concept of eco-design in the practice of production of clothes and accessories determines the feasibility and the relevance of this study.

Statement of the problem. The purpose of the work is to study the main trends of eco-design, the tendencies of using eco-materials in the design of handbags on the basis of modern world trends. In order to achieve the purpose, the following tasks should be solved: analysis of the modern fashion trends, research of the tendency of using eco-materials in accessories, research of existing eco-materials, ways of using eco-materials for the development of aesthetic and competitive products of light industry.

Results of the research. The basic principles of eco-design are the use of natural, rapidly renewable materials, the production of which does not adversely affect the environment, which are non-toxic, simple and can be safely recycled, and which can be reused with minimal environmental damage.

Quality is more important than quantity – it is a slogan that reflects *eco-fashion* [8]. This slogan to a certain extent summarizes the basic principles of slowdown in consumption of clothes and promotes for longer-lasting clothes. The idea of *eco-fashion* encourages consumers to think about the impact of the textile industry on the environment, slows down supply chains in order to reduce the number of sales seasons, promotes the production of quality clothes, etc. It is possible to identify three areas of the environmental approach, namely: *reducing* – careful use of natural and human resources; *reusing* and *upcycling* – reuse of finished products; and *recycling* – recycling of wastes and products in order to produce new ones [5 – 7].

One of the steps towards the conscious consumption is to give preference to eco-friendly fabrics and materials. Eco-style is the oldest and most natural style of clothes. Eco-friendly clothes are long dresses and skirts, sundresses, blouses, etc., made of natural fabrics: linen, cotton, nettles, etc. Eco-style colors embody nature: beige, brown, white, pastel colors, pale green, sky blue, the colors of grass, water, stones, trees, etc. The style is

characterized by large and medium-sized products, with straight or extended silhouette. The cut is usually one-piece or sewn in, the dividing lines are vertical and horizontal, the shaping elements are draperies, gores, etc. The style is characterized by a large number of structural and decorative elements, decoration with paintings, ruffles, embroidery, and so on.

Products and collections of such brands as ZARA, H&M, Nike, Holzweiler, etc. and of such designers as Stella McCartney, Issey Miyake, Ksenia Schnaider are made in eco-style.

The Holzweiler brand is specialized in the design of handmade knitwear products, made from textile wastes. Generation Z, in particular its awareness, curiosity and courage, was the inspiration for the new Spring-Summer 2020 collection (Figure 1, a). The basis of the collection is knitted cardigans, suits, oversize shirts, t-shirts and wraps. Macramé bags, panamas and flexible sunglasses are the additions to the clothes.

Ukrainian brand Ksenia Schnaider has been experimenting with recycled materials for a couple of years. In the brand's collections, the designer uses vintage jeans and sportswear to make clothes and accessories. She makes shorts, skirts, raincoats, jackets from jeans, and bombers, dresses and suits from sportswear. Recycled denim is always in her collections; also the brand has started to create clothes made from textile wastes (Figure 1, b) [15].

Issey Miyake, well-known for his sculptural designs and aesthetics *East Meets West*, produces the clothes from such material as recycled thread, which significantly reduces the brand's impact on environment (Figure 1, c). British designer Stella McCartney is considered to be one of the most influential eco-activists in the fashion industry. As a result of her collaboration with Bolt Threads, which has created a Microsilk (a bioengineered material that imitates natural

silk), the dress made from this material has been created (Figure 1, d) [16].

Designers embody eco-trends not only in clothes, but also in accessories, following the principles of eco-design. They use a variety of materials: wood, jute, paper, cork, glass; fabrics made of natural materials: bamboo, linen, nettle, hemp and so on. Eco-material pinatex is especially interesting due to its natural origin – it is the fabric made of plant fibers. Its texture looks much like leather; that is why it is called *pineapple leather*. This kind of material is used in the Puma, Hugo Boss, Edun, HFS Collective, Altiir collections – in clothes, shoes, handbags and accessories [8].

Eco-bags for shopping are really popular. They can be made from recycled materials and can also be recycled. More and more designers are creating such handbags to support the planet's ecology and eco-consciousness trend. Eco-bags are made in different shapes and colors, with different author's illustrations and prints, with brand logos, etc. Eco-bags can be used not only for shopping purposes; they are also aesthetically beautiful. Thus, the Ukrainian brand of handbags and accessories made from waterproof paper – Raw Flaw [9] – adheres to the concept of sustainable living. They create bags and accessories that stay relevant regardless of trends and seasons. They use environmentally friendly material for the production – certified waterproof paper. It is durable and reliable eco-fabric, which can be washed and reused, it is safe and can be recycled (Figure 2, a).

The Figlimon brand produces stylish wooden designer handbags with replaceable covers, which makes it possible to diversify their design (Figure 2, b) [10]. The collections of the Ukrainian brand Tkachuk Cork Style [12], designed by Sergey Tkachuk, include paintings, clothes, shoes and accessories, made from wine corks (Figure 2, c).



Figure 1. Models of brands, which use eco-technologies:
 a – Holzweiler, Spring-Summer 2020, b – Ksenia Schnaider, Pre-Fall 2019,
 c – Issey Miyake, Pre-Fall 2019, d – Stella McCartney, 2017



Figure 2. Ukrainian brands, which use eco-materials:
 a – Raw Flaw, b – Figlimon,
 c – Tkachuk Cork Style



Figure 3. Brands that use eco-materials in the production of handbags:
 a – BossTon, b – Matt & Nat, c – Freitag



Figure 4. Creative collage and sketches of women's handbag collection

Ukrainian designers of the BossTon brand develop original models of handbags, made from natural fiber – hemp [11]. Such handbags have healing properties (Figure 3, a). Starting from 1995, the Canadian firm Matt & Nat has been producing eco-bags (Figure 3, b). They have stores in Canada, in the USA, in the UK, in Japan, in Germany and in Australia. Matt & Nat adhere to eco-technologies in the design of the products [13], and experiment with recyclable materials, such as nylon, cardboard, rubber, cork, bicycle tires, etc. Swiss brand Freitag produces bags, made from different eco-materials [14]. In 1993, graphic designers, Markus and Daniel Freitag, came up with their own waterproof bag for bicycle transportation of their own sketches

(Figure 3, c); later they started their own bag business, which were made from used tarpaulin (removed from trucks), car belts and airbags. For now, the Freitag network has about three hundred stores around the world.

One of the aspects of eco-fashion is the use of alternative materials, the production of which is safe for environment. Eco-friendly fabrics can be both synthetic and natural. Natural fabrics are of plant origin, in particular: hemp, organic cotton, jute, ramie, cork, modal, lyocell and so on. Table 1 presents characteristics and methods of production of eco raw materials, used for the production of handbags, accessories, clothes and other light industry products.

Table 1 – **Eco raw materials, used for the production of handbags**

Name	Characteristics and method of production
Hemp	It requires little water, no pesticides and no chemicals.
Linen	Breathable, microorganism-resistant fabric, used for the production of summer clothes.
Organic cotton	The plant is grown in fields that have not been treated with chemical fertilizers or pesticides for at least three years.
Jute	Rough cloth with homogeneous weaving is made of the same plant.
Ramie	Is made from nettles.
Cork	Is extracted from special specie of wood – cork oak.
Used tarpaulin	Dense fabric, impregnated with a waterproof solution, made from linen, half-linen or cotton fabric.
Modal (or rayon)	Made from beech or pine cellulose.
Lyocell	Made from eucalyptus cellulose.
Palm leather	Made from the leaves of arac palm. In order to make fabric, the leaves are left to soak in bio-solution. Elastic and durable palm leather is suitable for clothes, footwear and accessories.
Pinatex	After the harvest, the extra fruits are thrown away. Sturdy fibers are extracted from pineapple leaves by preservation in closed containers. It is used for the production of handbags and shoes.
Orange fiber	Remains of oranges are pressed, twisted, and cellulose is extracted.
Cloth, made from milk	The fermentation of the product is accompanied by the extraction of casein protein, to which natural components are added, and fiber is obtained.

On the basis of the conducted researches, a creative collage of a collection of women's handbags has been developed, for which lavender was the source of inspiration (Figure 4). The colors of beige cork material and lavender-blue give interesting combinations. The authors have designed sketches and produced the collection of handbags consisting of five round models. The round shape of the handbags is chosen, because it corresponds to the modern fashion trends and reflects the concept of the collection. Round shaped bags are up-to-date in the Spring-Summer 2019 season and take leading positions in the designers' collections.

Ecological ideas are embodied in the materials and in decoration of the collection's models. Cork is chosen as the main material, because it is a natural raw material that is extracted from living trees, cork oaks, without damaging trees. Cork oak is evergreen tree, which has special bark structure, suitable for the production of cork. Beige linen with white spots is selected as the material for backing. Linen fibers do not form charges of static electricity, have antiseptic and hypoallergenic properties. The handles of the bags are made

from jute and wooden round beans, which also embodies the concept of the collection. Eco-prints are floral drawings, images of trees and animals, plants, insects, birds, that is, natural objects; that is why the embroidery of lavender flowers that embodies naturalness, lightness and tenderness is chosen as the décor for handbags.

Conclusions. The market of eco-design is in constant dynamics. The use of eco-materials in the design makes it possible to obtain fundamentally new aesthetic properties, thereby opening new opportunities for the development of the fashion industry. The use of eco-materials promotes for the development of new constructive techniques by the designers, for the creation of the latest technologies in fashion industry; it makes it possible to diversify the artistic solution of the costume and to improve its expressiveness. The basic trends of eco-design have been analyzed and systematized; the classification of eco-materials has been developed. The collection of handbags, made from eco-materials, has been created.

Література

1. Чупріна Н. В. Енергозберігаючі технології екодизайну у створенні сучасного одягу як продукту індустрії моди. *Вісник КНУТД*. 2013. № 6. С. 245–253.

2. Дизайнерська діяльність: екологічне проектування: науково-методичне видання / Свірко В.О. та ін. Київ: УкрНДІ ДЕ, 2016. 196 с.

3. Будникова О.В. Экологические тенденции в дизайне костюма. *Научный рецензируемый журнал*. 2014. № 2. С. 60–69.

4. Fletcher K. *Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys*. Routledge, 2014. 267 p.

5. Niinimäki Kirsi. *Sustainable fashion: New approaches*. 2013, 210 p.

6. Vets T., Navolska L., Pashkevych K. Analysis of sustainability and environmental friendliness concepts in the modern fashion industry. Theory and practice of design. *Technical aesthetics*, Issue 11, 2017. P. 18-31.

7. Чупріна Н. В., Сусук М. Б. Апсайклінг та його визначення як напряму екодизайну в сучасній індустрії моди. *Вісник ХДАДМ*. 2014. № 3. С. 38-41.

8. Як модні бренди стають екосвідомими? *Voque* : веб-сайт. URL: <https://voque.ua> (дата звернення: 30.08.2019).

9. Про бренд *Rawflaw* : веб-сайт. URL: <https://rawflaw.com> (дата звернення: 27.07.2019).

10. Про бренд *Figlimon Crafta* : веб-сайт. URL: <https://figlimon.crafta.ua> (дата звернення: 30.07.2019).

11. Асортимент *Bosston* : веб-сайт. URL: <https://bosston.com.ua> (дата звернення: 30.07.2019).

12. Про бренд *ТkachukCorkStyle Cork-art* : веб-сайт. URL: <http://www.cork-art.com/sergey-tkachuk> (дата звернення: 20.07.2019).

13. About *MattandNat*: веб-сайт. URL: <https://mattandnat.com> (дата звернення:

27.07.2019).

14. About Freitag: веб-сайт. URL: <https://www.freitag.ch> (дата звернення: 26.08.2019)

15. Про бренд Ksenia Schnaider: веб-сайт. URL: <https://www.kseniaschnaider.com> (дата звернення: 27.07.2019).

16. Альтернативні тканини: з яких матеріалів шують еко-одяг. Burdastyle : веб-сайт. URL: <https://burdastyle.ua> (дата звернення: 25.07.2019).

References

1. Chuprina, N. V. (2013). Enerhozberihaiuchi tekhnologii ekodyzainu u stvorenni suchasnoho odiahu yak produktu industrii mody. [Energy-saving eco-design technologies in creating modern apparel as a product of the fashion industry] *Visnyk KNUTD*, 6, 245–253 [in Ukrainian].

2. Svirko, V.O. et al. (2016) *Dyzainerska diialnist: ekolohichne proektuvannia: naukovo-metodychne vydannia* [Design activity: ecological design: scientific and methodical edition] UkrNDI DE, 196 [in Ukrainian].

3. Budnikova, O.V. (2014) Ekologicheskiye tendentsii v dizayne kostyuma. [Environmental trends in costume design] *Nauchnyy resenziruemyy zhurnal*, 2, 60–69 [in Russian].

4. Fletcher, K. (2014). Sustainable Fashion and Textiles: *Design Journeys*. Routledge, 267.

5. Niinimäki, K. (2013). *Sustainable fashion: New*

approaches, 210.

6. Vets, T., Navolska, L., Pashkevich, K. (2017). Analysis of sustainability and environmental friendliness concepts in the modern fashion industry. *Theory and practice of design. Technical aesthetics*, 11. 18-31 [in Ukrainian].

7. Chuprina, N. V., Susuk, M. B. (2014). Apsaiklinh ta yoho vyznachennia yak napriamu ekodyzainu v suchasniy industrii mody [Upcycling and its definition as a direction of ecodesign in the modern fashion industry] *Visnyk XDADM*, 3, 38-41 [in Ukrainian].

8. Yak modni brendy stayut ekosvidomymy? URL: <https://vogue.ua> [in Ukrainian].

9. Pro brend Rawflaw. URL: <https://rawflaw.com> [in Ukrainian].

10. Pro brend Figlimon *Crafta*. URL: <https://figlimon.crafta> [in Ukrainian].

11. Asortyment *Bosston*. URL: <https://bosston.com.ua> [in Ukrainian].

12. Pro brend TkachukCorkStyle *Cork-art*. URL: <http://www.cork-art.com/sergey-tkachuk> [in Ukrainian].

13. About MattandNat. URL: <https://mattandnat.com>

14. About Freitag. URL: <https://www.freitag.ch>

15. Pro brend Ksenia Schnaider. URL: <https://www.kseniaschnaider.com> [in Ukrainian].

16. Alternatyvni tkanyny: z yakykh materialiv shyut eko-odiah. Burdastyle. URL: <https://burdastyle.ua> [in Ukrainian].

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ВИКОРИСТАННЯ ЕКО-МАТЕРІАЛІВ В ДИЗАЙНІ ВИРОБІВ ЛЕГКОЇ ПРОМИСЛОВОСТІ

ПАШКЕВИЧ К. Л., КОЛОСНИЧЕНКО О.В.,
ВЕКЛИЧ А. М., ОВДІЄНКО Т. А.

Київський національний університет технологій та дизайну

Мета. Дослідження основних напрямів еко-дизайну, розробка класифікацій еко-матеріалів, визначення перспектив їх використання в дизайні сумок.

Методологія. Дослідження базувались на системному аналізі еко-матеріалів, загальній методології дизайну одягу та аксесуарів. На різних етапах дослідження використані методи системно-структурного аналізу та візуально-аналітичний метод.

Результати. Досліджені основні напрями еко-дизайну, розроблено класифікацію еко-

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЭКО-МАТЕРИАЛОВ В ДИЗАЙНЕ ИЗДЕЛИЙ ЛЕГКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

ПАШКЕВИЧ К. Л., КОЛОСНИЧЕНКО Е.В.,
ВЕКЛИЧ А. Н., ОВДИЕНКО Т. А.

Киевский национальный университет технологий и дизайна

Цель. Исследование основных направлений эко-дизайна, разработка классификаций эко-материалов, определения перспектив их использование в дизайне сумок.

Методология. Исследования базировались на системном анализе эко-материалов, общей методологии дизайна одежды и аксессуаров. На разных этапах исследований использованы методы системно-структурного анализа и визуально-аналитический метод.

Результаты. Исследованы основные направления эко-дизайна, разработана классификация эко-

матеріалів, визначено тенденції використання еко-матеріалів в дизайні сумок, проаналізовано напрями моди, розроблено колекцію сумок з коркового матеріалу. Використання еко-матеріалів в дизайні виробів легкої промисловості дає можливість отримати нові естетичні властивості, тим самим відкриваючи нові можливості для розвитку індустрії моди. Використання еко-матеріалів сприяє розробці дизайнерами нових конструктивних прийомів, створенню новітніх технологій в модній індустрії, дає можливість урізноманітнити художнє рішення костюма і посилити його виразність.

Наукова новизна. Визначено закономірностей формування колекцій аксесуарів в еко-стилі, основні ознаки еко-стилю (колірна палітра, аксесуари, фурнітура).

Практичне значення полягає в тому, що розроблено колекцію моделей сумок в еко-стилі з використанням коркового матеріалу за актуальними тенденціями моди.

Ключові слова: еко-дизайн, дизайн сумок, корковий матеріал, еко-стиль, sustainable fashion.

материалов, определены тенденции использования эко-материалов в дизайне сумок, проанализированы направления моды, разработана коллекция сумок из пробкового материала. Использование эко-материалов в дизайн изделий легкой промышленности позволяет получить новые эстетические свойства, тем самым открывает новые возможности для развития индустрии моды, способствует разработке дизайнерами новых конструктивных приемов, созданию современных технологий в модной индустрии, дает возможность разнообразить художественное решение костюма и усилить его выразительность.

Научная новизна. Определены закономерностей формирования коллекций аксессуаров в эко-стиле, основные признаки эко-стиля (цветовая палитра, аксесуары, фурнитура).

Практическое значение заключается в том, что разработана коллекция моделей сумок в эко-стиле с использованием пробкового материала в соответствии с актуальными тенденциями моды.

Ключевые слова: эко-дизайн, дизайн сумок, пробковый материал, эко-стиль, sustainable fashion.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Пашкевич Калина Лівіанівна, д-р техн. наук, професор, професор кафедри ергономіки і проектування одягу, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-6760-3728, Scopus 57191851112, **e-mail:** kalina.pashkevich@gmail.com

Колосніченко Олена Володимирівна, д-р мистецтвознавства, доцент, професор кафедри художнього моделювання костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-5665-0131, Scopus 55791007500, **e-mail:** 3212793@gmail.com

Векліч Анастасія Миколаївна, аспірантка, факультет дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-4075-2218, **e-mail:** veklich.am@knu.edu.ua

Овдієнко Таїсія Андріївна, магістр, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-7354-715X, **e-mail:** taisiaa.ovdienko@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Pashkevych K. L., Kolosnichenko O. V., Veklych A. M., Ovdiienko T. A. Current trends of the use of eco-materials in the design of light industry products. *Art and design*. 2019. №3. С. 20-27.

Citation APA: Pashkevych, K. L., Kolosnichenko, O. V., Veklych, A. M., Ovdiienko, T. A. (2019). Current trends of the use of eco-materials in the design of light industry products. *Art and design*. 3. 20-27.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.2>

УДК
791:792.024:379.8

АРТЕМЕНКО М.П.
Херсонський національний технічний університет

DOI:10.30857/2617-
0272.2019.3.3.

ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ БАЗОВИХ ПІДХОДІВ ДО ДИЗАЙНУ КОСТЮМА ЯК ЗАСОБУ ФОРМУВАННЯ ТУРИСТИЧНОЇ АТРАКЦІЇ ТА ІМІДЖУ РЕГІОНУ

Мета. Метою дослідження є систематизація теоретичного матеріалу й визначення базових підходів до дизайн-проекування костюма як засобу підвищення атрактивності рекреаційно-туристичних заходів та формування туристичного іміджу регіону.

Методологія. Методологія дослідження ґрунтується на критичному аналізі публікацій з обраної тематики, узагальнені та систематизації зібраного фактологічного матеріалу, на застосуванні методики проведення соціологічного опитування та статистичній обробці зібраних відповідей респондентів.

Результати. В результаті проведеного дослідження дизайну костюма в контексті процесу розвитку рекреаційно-туристичних заходів побудовано схему структурно-логічної послідовності залучення в них різних напрямків художнього проектування костюма, яка складається з основних 3-4 етапів. На кожному етапі аргументовано принципові механізми використання костюму для досягнення задач та підвищення якості рекреаційно-туристичного заходу. В цілому, в проектуванні костюма як засобу формування туристичної атракції та іміджу регіону виділено наступні напрямки, а саме: дизайн костюма для фото- та відеореклами, дизайн костюма для промоакцій, дизайн костюма населення регіону з позицій створення його туристичного іміджу, дизайн костюма представників сфери обслуговування, дизайн костюма спеціального призначення для активних видів відпочинку, а також дизайн костюма учасників культурно-пізнавальних та розважальних заходів.

Наукова новизна. Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше виявлено особливості базових підходів до дизайну костюма як до засобу формування туристичної атракції та іміджу регіону.

Практична значущість. Отримані результати зумовляють можливості більш глибокого осмислення ролі костюма в сучасній рекреаційно-туристичній діяльності, а також можуть бути використані при підготовці фахівців з дизайну при викладанні пов'язаних з проектуванням костюму дисциплін та в практичній діяльності дизайнерів, художників з костюму, менеджерів з туризму тощо.

Ключові слова: дизайн костюма, рекреація, туризм, атракція, сприйняття костюму, художнє проектування одягу.

Вступ. Сьогодні, як і тисячі років до цього, костюм є невід'ємним атрибутом існування людини. Він захищає та формує індивідуальний образ, проникає та супроводжує людину у всіх життєвих ситуаціях, розповідає про неї суспільству і вступає з нею в діалог, дозволяє зчитувати пряму та закодовану в символи інформацію з інших людей. Тому цілком обґрунтовано завдяки своїй багатofункціональності та всеохоплюваності костюм активно використовується та всебічно досліджується

в аспекті різних технології та сфер діяльності як потужний інструмент комунікації. Проте, в сфері туризму та рекреації, що активно розвивається сьогодні, костюм та його корисні властивості залишаються не достатньо вивченими. Хоча, особливості розвитку сучасного суспільства ставлять зазначену галузь в пріоритет серед інших та позиціонують її як глобальний світовий феномен, що чинить всебічний вплив на особистісне зростання мільйонів громадян

в Україні та світі. Зокрема, цей напрямок сприяє відновленню фізичних та духовних сил відпочиваючого, стимулює збагачення його особистої культури через знайомство з новими містами, людьми, їх історією та звичаями, досягненнями в мистецтві, архітектурі, театральному житті, літературі, музиці тощо. Крім того, туризм та рекреація каталізують економічне зростання держав та окремих туристичних регіонів, впливають на формування їх політичного авторитету, виступають активними засобами охорони природи та культурної спадщини [9].

Відповідно, в контексті вище зазначеного, всебічне дослідження, теоретичне осмислення та практичне застосування інформації щодо принципів та підходів дизайн-проекування костюму для рекреаційно-туристичної галузі, виявлення його ролі в процесах досягнення атракції та в формуванні туристичного іміджу регіону є задачею актуальною. Вирішення якої дозволить підвищити якість рекреаційно-туристичних заходів, а також сприятиме збереженню, популяризації та ідентифікації соціокультурних та природніх особливостей територій в умовах стихійної культурної глобалізації світу.

Аналіз попередніх досліджень. В сучасній науковій літературі приділяється напролюд мало уваги дизайну костюма в контексті його ролі в туризмі та рекреації, а також в формуванні іміджу територій. Хоча загально про місце та роль дизайну у формуванні іміджу території та створення її бренду говорять багато вчених, зокрема О. Є. Гарбера [3], П.А. Путінцев [14], І.С. Важеніна [1] та інші, проте акцентуючи здебільшого увагу на графічному та мультимедійному його напрямку. Також, наприклад, О.Ю. Трач, О.І. Карий [16] вважають, що основними факторами створення іміджу території є візуальні символи (під цим автори наводять приклади відомих архітектурних споруд) та

персонажі (історичні, легендарні персонажі, герої літератури та кіно), і тут необхідно зазначити, що відтворення образів останніх не можливо без участі костюма, однак про нього дослідники не згадують.

Загалом, з точки зору значення костюму у формуванні іміджу доцільно згадати наукові розробки таких вчених як з Р.Д. Михайлова, О.В. Костюченко та Федорова Є. В. [12, 13]; О.М. Лагода та К.М. Стеценко [10]; А.М. Упіне [17]; М.Д. Терещенко [15]; Н.А. Коробцева, А.В. Романова та Е.С. Шимохіна [8,19]; Н.А. Громова [4] та інших, проте вони здебільшого торкаються лише іміджу особистості або організації в контексті стилістичних особливостей сучасного одягу або певного «дресс-коду» компанії. Костюм як засіб формування іміджу території розглядають О.М. Данилова та Т.О. Зайцева [6], які вказують, що за рахунок композиційних засобів костюма моделюється її візуальний символ, що наділений атрактивністю, знаковою інформативністю, художньою виразністю та наводять приклади застосування неофіційних візуальних кодів території в процес проектування молодіжного повсякденного трикотажного одягу.

Щодо дизайну костюма в контексті туризму, то в деяких моментах його торкаються наступні вчені, наприклад, А. Sarobol [25], Li Ma [24], Ya Nan He та Lin Zhang [23] розглядають традиційний костюм окремих регіонів при дослідженні етнокультурних рекреаційно-туристичних заходів; В.І. Мозолевський [11], Ю.А. Воропаєва, М.А. Богачева [2] – згадують про нього під час дослідження освітніх та пізнавальних функцій тетаралізованих екскурсій; Р.Ф.Каюмова та Т.Д. Пічужкіна [7] – вивчають костюм спеціального призначення для активного відпочинку, який в широкому сенсі називають костюмом для туризму; J. Craik [22], Н. Calderón García, М. Gonzalez-Gallarza,

T. Fayos-Gardó, P.O' Sullivanm [21], Ol. Bada [20] – досліджують вплив та взаємозв'язок модної індустрії та туризму.

Однак, проведений аналіз останніх досліджень та публікацій показав, що на сьогодні комплексних та загально систематизованих наукових робіт, в яких вичерпно та обґрунтовано визначається роль костюму в рекреаційно-туристичній діяльності і формуванні туристичного іміджу регіону, немає, а також відсутні рекомендації щодо принципів та підходів до дизайн-проекування костюму в даному аспекті.

Постановка завдання. Метою дослідження є систематизація теоретичного матеріалу й визначення базових підходів до дизайн-проекування костюма як засобу підвищення атрактивності рекреаційно-туристичних заходів та формування туристичного іміджу регіону.

Результати дослідження. Рекреація та туризм сьогодні є багатогалузевими сферами, які включають значну кількість напрямків діяльності, що надають різноманітні послуги та по-різному взаємодіють з відпочиваючим. Відповідно і костюм для рекреаційно-туристичної сфери також має задовольнити вимоги кожного з її напрямків діяльності та допомогти в досягненні головної мети відпочинку – атракції. Тому, для більш ґрунтовного теоретичного осмислення базових концептуальних засад й принципів дизайну костюма як засобу формування атракції та іміджу регіону в туризмі, доцільно розглянути структурно-логічну послідовність становлення та розвитку рекреаційно-туристичних заходів. Принципові особливості кожного з етапів мають виявити механізми залучення костюму в процеси комунікації з туристом, а відповідно окреслити й характерні вимоги

та підходи до його дизайн-проекування в контексті рекреаційно-туристичної сфери.

В цілому, на основі проведеного аналізу літературних джерел з різних аспектів вивчення рекреаційно-туристичної галузі можна сказати, що костюм в процесі організації та просування туристичного продукту може бути залучений на всіх основних етапах, принципові відмінності та взаємозв'язки яких з різними напрямками дизайн-проекування костюма наочно показані в схемі на рисунку 1. Кожен з цих етапів вирішує різні задачі, які обумовлюють специфіку факторів дії організаторів, продавців та виконавців туристичних послуг на комунікацію з відпочиваючим, а відповідно і на способи залучення костюму в неї.

Отже, всі принципові аспекти дизайну костюма як складового елемента досягнення туристичної атракції та формування туристичного іміджу регіону доцільно закладати на першому етапі (рис.1), коли відбувається розробка нового туристичного продукту та планування маркетингової стратегії, формується його концепція на основі аналізу особливостей й переваг природних та соціокультурних ресурсів регіону. Саме закладання в процесі художнього проєкування костюма індивідуальних особливостей території стає ключовою засадою в його прикладному дизайні для рекреаційно-туристичної сфери, оскільки тільки таким чином можливо досягнути необхідної тотожності відображення візуальних кодів регіону в костюмі, а відповідно і донесення запланованого повідомлення до споживача туристичного продукту. Слід зазначити, в подальшому розвитку вже існуючих рекреаційно-туристичних заходів перший етап структурно-логічної схеми, що представлено до розгляду, може бути відсутній.

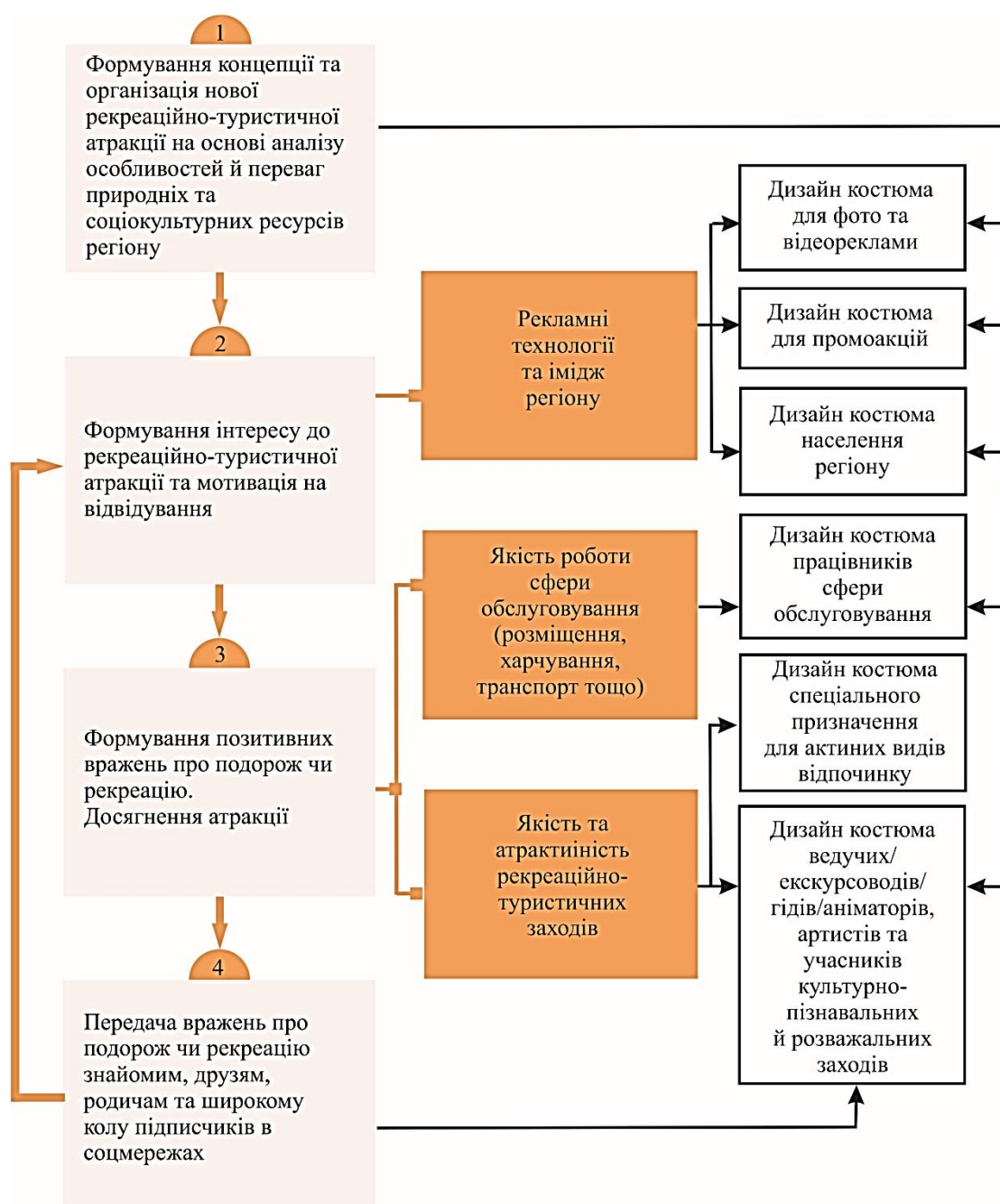


Рис. 1. Дизайн костюма в контексті послідовності процесу розвитку рекреаційно-туристичних заходів

На другому етапі костюм бере участь в процесі впровадження туристичного продукту та має допомогти в формуванні інтересу до рекреаційно-туристичної атракції та мотивації на відвідування. О. Грошова та Д. Атаманюк вважають його початковою стадією життєвого циклу туристичного продукту, на якій потрібно прикласти особливих зусиль для

ознайомлення відпочиваючого з новим продуктом [5]. Зазначені автори виділяють такі основні засоби просування туристичного продукту на ринку, а саме: реклама в засобах масової інформації; прямий маркетинг; стимулювання продажів; зв'язки із громадськістю тощо. Тобто вказаний етап ґрунтується на рекламних технологіях та формуванні

різними засобами позитивного іміджу туристичного регіону чи заходу. В цьому контексті доцільно виділити костюм, що приймає участь у фото та відео рекламі, костюм для промоакцій та костюм населення регіону, через який транслюються особливості побуду, менталітет, культурні відмінності та економічний рівень достатку мешканців заданої території.

Наступний етап структурно-логічної послідовності становлення та розвитку туристичних продуктів включає формування позитивних вражень про подорож та рекреацію. Це безпосереднє досягнення атракції та мети відпочинку. І тут ключовими факторами виступає якість роботи сфери обслуговування та якість й атрактивність рекреаційно-туристичних заходів. А відповідно в контексті досліджуваної теми представляє інтерес дизайн костюму (форменого одягу) для працівників сфери обслуговування, а також костюм екскурсіводів/ гідів/ акторів-аніматорів та інших учасників культурно-пізнавальних та розважальних заходів. Також на цьому етапі для окремих видів рекреаційно-туристичних заходів (гірськолижний, водний, велосипедний, кінний, пішохідний та окремі види пригодницького туризму) значну роль на формування позитивних вражень та емоцій від туру відіграє дизайн костюму спеціального призначення для активного відпочинку.

Останнім завершальним етапом просування туристичного продукту є передача інформації про результати подорожі чи рекреації знайомим, родичам, друзям та широкому колу підписчиків в соцмережах. Він замикає процес пізнання та споживання рекреаційно-туристичного продукту та, в свою чергу, також виступає засобом стихійного формування інтересу до нього й мотивує на відвідування. В зазначеному аспекті костюм учасників

рекреаційно-туристичних заходів має створювати видовищні художні образи, які викликають бажання сфотографуватися з ними. В переважній більшості саме фотофіксація факту відпочинку та її стихійне розповсюдження в соцмережах сьогодні стає вирішальною в оцінці атрактивності заходу, його емоційної цінності для широкої аудиторії потенційних рекреантів.

Таким чином, очевидно, що костюм як засіб досягнення та підвищення атрактивності рекреаційно-туристичних заходів та позитивного туристичного іміджу регіону є доволі різноплановим за підходами до його художнього проектування й потребує більш ретельного дослідження за кожним напрямком. Проте, ключовим етапом рекреаційно-туристичної діяльності з зазначеної точки зору є той, де відбувається безпосереднє споживання туристичного продукту (3 етап в запропонованій структурно-логічній схемі). І тут є два принципових напрямки щодо першочергових задач відпочинку, які накладають характерні вимоги та формують першочергові задачі художнього проектування костюма. А саме: в одному випадку рекреаційні заходи направлені в переважній більшості на відновлення та розвиток фізичних сил людини (лікувальна, оздоровча та спортивна рекреаційна діяльність), в іншому – інтелектуально-емоційних або духовних сил (культурно-пізнавальна та розважальна діяльність). Відповідно костюм також в одному випадку має в першу чергу забезпечити фізіологічний комфорт відпочиваючому, в іншому – провокувати емоційний відгук, бути змістовно-образним, наповненим інформацією для зчитування.

Для виявлення найбільш пріоритетних напрямків в рекреаційно-туристичній діяльності с позицій дизайн-проектування костюма та використання його як засобу підвищення атракції було проведено теоретичне дослідження, за результатами

якого можна сказати, що більшість дослідників наголошують на тому, що сучасна людина віддає перевагу культурно-пізнавальному та розважальному

відпочинку. Такий висновок підтвердився й підсумками проведеного автором опитування, в якому прийняло участь 79 респондентів різного віку та статі (рис. 2).

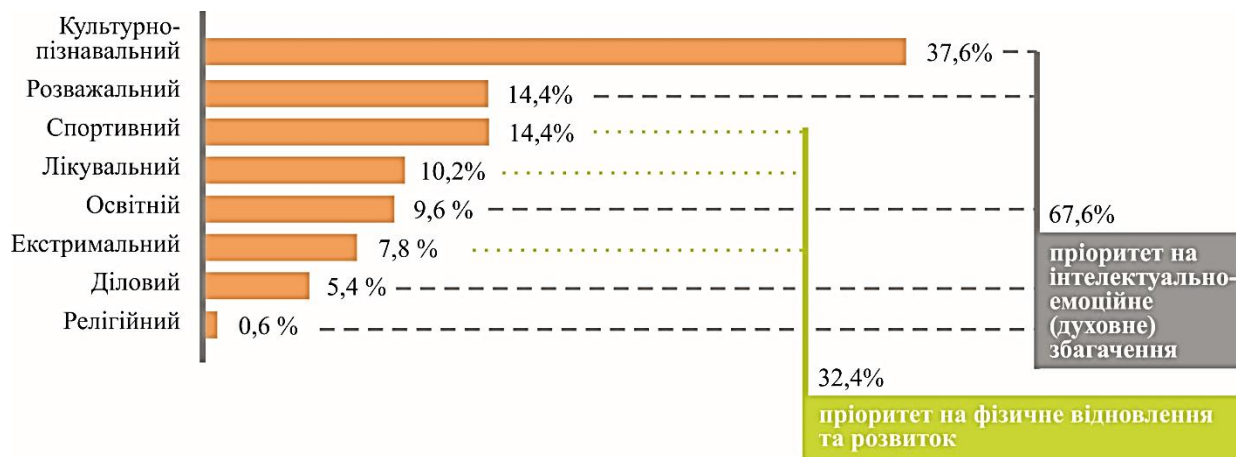


Рис. 2. Розподіл відповідей респондентів на питання щодо виду туризму та рекреації, якому вони віддають перевагу

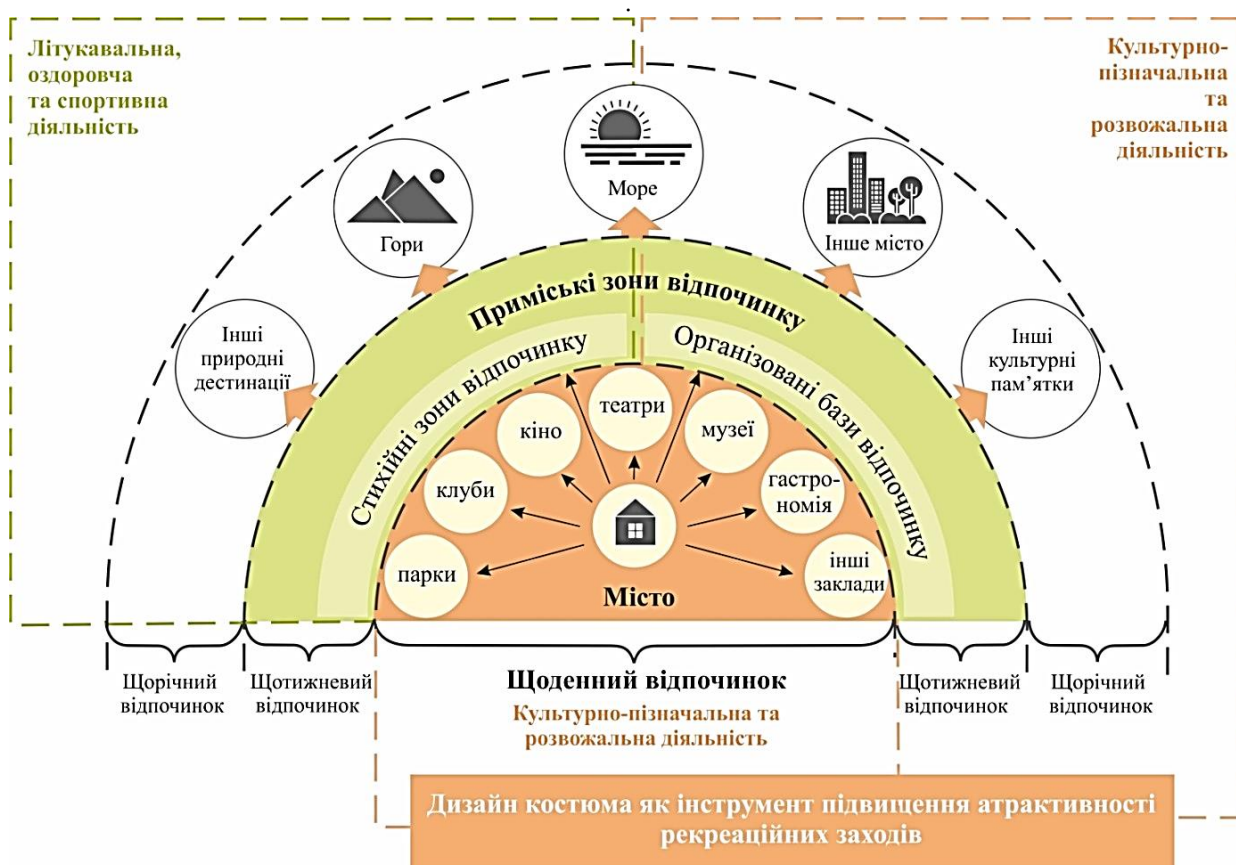


Рис. 3. Умовна відповідність між періодами вільного часу і вибором рекреаційних просторів (розроблено автором на основі [14])

Для такого виду рекреаційно-туристичної діяльності характерне налаштування та орієнтація відпочиваючого на активне сприйняття інформації, комунікацію з оточуючим соціокультурним простором та підвищене інтелектуально-емоційне навантаження. Відповідно в цьому випадку костюм також має задовольняти зазначені очікування рекреанта.

В свою чергу, якщо розглянути умовну відповідність між періодами вільного часу і вибором рекреаційних просторів (зміст якої запропонований Фоменко Н.В. [18] та доопрацьований автором), то можна також побачити, що в основному більшість вільного часу сучасна міська людина витрачає в культурно-пізнавальній та розважальній сфері – це щоденний відпочинок в рамках рідного міста, частина щотижневого відпочинку на приміських організованих базах, тури вихідного дня в близько прилеглі культурні осередки, а також щорічний відпочинок, що включає подорожі до інших міст та відвідування віддалених культурних пам'яток (рис. 3)

Відпочинок в рамках рідного міста включає відвідування у вільний від роботи час закладів розважального та культурно-пізнавального комплексу: дискотеки, більярд-клуби, боулінг-клуби, кінотеатри, театри, дегустаційні зали та інші заклади харчування, музеї, бібліотеки, пам'ятки історії та культури тощо. Схожі заклади відвідують і при подорожах до інших міст, однак з переміщенням уваги в бік культурно-пізнавальних напрямків відпочинку. Таким чином, можна зробити висновок, що в процесі дослідження костюма для рекреаційно-туристичної

сфери як засобу підвищення атракції доцільно робити акцент в першу чергу на розгляді костюма для задіяних в культурно-пізнавальних та розважальних заходах, які переважно більшість сукупного вільного часу відвідують відпочиваючі.

Висновки. В результаті проведеного теоретичного дослідження окреслені базові принципи використання костюму в рекреаційно-туристичній діяльності, які підпорядковані задачам основних етапів процесу організації та просування заходів в зазначеній сфері. А саме, можна виділити наступні, перспективні з вказаної точки зору, напрямки художнього проектування костюма: дизайн костюма для фото- та відеореклами, дизайн костюма для промоакцій, дизайн костюма населення регіону з позицій створення іміджу туристичної дестинації, дизайн костюма представників сфери обслуговування, дизайн костюма спеціального призначення для активних видів відпочинку, а також дизайн костюма учасників культурно-пізнавальних та розважальних заходів. Найбільш затребуваним напрямком організації дозвілля, як на думку багатьох науковців, так і за результатами проведеного анкетування, є культурно-пізнавальна та розважальна діяльність. Відповідно, костюм для рекреаційно-туристичної діяльності теж має орієнтуватися на такі запити відпочиваючих, провокувати емоційний відгук, стійкі позитивні враження, тобто володіти атрактивністю. В контексті вище зазначеного на перший план виходить костюм для учасників різних культурно-пізнавальних та розважальних заходів, що і формує перспективи подальших досліджень в межах визначеного об'єкту.

Література

1. Важенина И. С. Концептуальные основы формирования имиджа и репутации территории, в конкурентной среде : автореф. дис ... д-ра эконом. наук : спец. 08.00.05 «Экономика и управление народным хозяйством (маркетинг)» Екатеринбург, 2008. 41 с.
2. Воропаева Ю.А., Богачева М.А. Театрализованная экскурсия как новый вид в культурно-досуговой сфере. *Студенческий научный форум: материалы V Международная студенческая электронная научная конференция*, (15 февраля-31 марта 2013 г.). URL: <http://www.scienceforum.ru/2013/117/6154> (дата обращения: 11.04.2019).
3. Гарбера О. Є. Територіальний брендинг як інструмент підвищення конкурентоспроможності туристичної дестинації. *Ефективна економіка* № 10, 2016. URL: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=5182> (last accessed 11.10.2019).
4. Громова Н.А. Роль костюма в создании имиджа. *Известия Высших учебных заведений: Северокавказский регион*. 2007. №2. С. 97-100.
5. Грошова О., Атаманюк Д. Шляхи просування туристичного продукту на ринку. *Проблеми активізації рекреаційно-оздоровчої діяльності населення: Матеріали ІХ Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю*. Львів, 2014. С. 291 – 295.
6. Данилова О.Н., Зайцева Т. А. Визуальные символы как составная часть имиджа. *Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса*. 2016. №1 (32). С. 154-161.
7. Каюмова Р.Ф., Пичужкина Т.Д. Современная одежда для лыжного и активного отдыха. *Новая наука: история становления, современное состояние, перспективы развития: сборник статей Международной научно-практической конференции* (8 апреля 2017). Пермь: МЦИИ «ОМЕГА САЙНС», 2017. С. 15-18.
8. Коробцева Н.А., Романова А.В. Технология формирования имиджа индивида: рекомендации по коррекции формы фигуры иллюзиями зрительного восприятия в костюме. *Имиджология-2009: Инновационные технологии успеха против кризиса: Материалы VII Международного Симпозиума по имиджологии* (18-20 мая 2009). М.: Некоммерческое партнерство «Академия имиджологии». 2009. С. 256-263.
9. Кусков А.С., Джаладян Ю.А. Основы туризма : учебник. М.: КНОРУС, 2008. 400 с.
10. Лагода О.М., Стеценко К.М. Імідж як стилістична характеристика особистості. *Вісник ХДАДМ*. 2007. №2. С. 82-89.
11. Мазалеўскі В. І. Маральнае выхаванне дзяцей у музейнай прасторы прыдапамозе тэатрализованай экскурсіі. *ВЕСНІК БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА УНІВЕРСІТЭТА КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ: Тэорыя, метадыка і арганізацыя сацыяльна-культурнай дзейнасці*. 2017. №2(28). С. 127-132.
12. Михайлова Р. Д., Костюченко О.В. Стиль одягу та його роль у формуванні іміджу. *Культура та мистецтво в сучасному світі*. 2018. №19. С. 98-110. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.19.2018.141361>.
13. Михайлова Р. Д., Федорова Є. В. Про зміст та співвідношення понять «образ» та «імідж». *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. Вип. 35. С. 206–217.
14. Путинцев П.А. Дизайн в формировании имиджа города: автореф. дис. ... канд. искусств. Екатеринбург: Уральская государственная архитектурно-художественная академия, 2014. 25 с.
15. Терещенко М.Д. Костюм как элемент имиджа. *Образование. Наука. Культура : Материалы международного научного форума* (23 ноября 2016). Гжель: Гжельский государственный университет, 2016. С. 179-182.
16. Трач О.Ю., Карий О.І. Імідж, бренд та репутация: їх взаємозв'язок і вплив на розвиток територій, організацій та окремих осіб. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. 2011. №706. С. 182-187.
17. Упинэ А.М. Дизайн костюма как средство формирования имиджа (Теория, методология, практика): Автореф. дис. ... д-ра искусств.: спец. 17.00.06 «Техническая эстетика и дизайн» Москва, 2012. 52 с.

18. Фоменко Н.В. Рекреационные ресурсы та курортология. Київ: Центр навчальної літератури, 2007. 312 с.

19. Шимохина Е.С., Коробцева Н.А. Феномен эпатажного имиджа в дизайне современного костюма. *Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века (ДИСК-2016): материалы Всероссийской научной конференции молодых исследователей*. Москва: ФГБОУВО «Московский государственный университет дизайна и технологии», 2016. С. 45-47.

20. Bada OI. The emerging role of fashion tourism and the need for a development strategy in Lagos, Nigeria. Case study: Lagos Fashion and Design Week. *Thesis CENTRIA UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES*. Degree Programme in Tourism. 2013. 56 p.

21. Calderón García H., Gonzalez-Gallarza M., Fayos-Gardó T., O'Sullivan, P. Tourism and fashion: factors affecting trip length. *Universia Business Review*. 2016. №13. 3. P. 18-51. <http://dx.doi.org/10.3232/UBR.2016>

22. Craik J. Fashion, Tourism and Global Culture. Edited by Sandy Black, Amy de la Haye, Joanne Entwistle, Agnès Rocamora and Helen Thomas. *The Handbook of Fashion Studies*. Bloomsbury Academic, Oxford, United Kingdom, 2013. P. 364-380.

23. He Y. N., Zhang L. Analyze on the Tourism Value of Traditional Costume Culture Resources in South Jiangsu District and the Development of Tourism Products. *Advanced Materials Research*. 2013. Vols. 821-822. P. 803-806.

24. Ma L. Strategy Study on National Tourism Clothing Cultural of Guilin Region. *Applied Mechanics and Materials*. 2013. Vols. 411-414. P. 2335-2338.

25. Sarobol A. Costume Development Model for Tourism Promotion in Mae Hong Son Province, Thailand. *SHS Web of Conferences, 4th International Conference on Tourism Research (4ICTR)*. 2014. Vol.12. 6 p. <https://doi.org/10.1051/shsconf/20141201053>

References

1. Vazhenina, I. S. (2008) Kontseptual'nye osnovy formirovaniya imidzha i reputatsii territorii, v konkurentnoy srede [Conceptual basis for the formation of the image and reputation of the

territory in a competitive environment] *Extended abstract of Doctor's thesis*. Yekaterinburg. [in Russian].

2. Voropaeva, Iu.A., Bogacheva, M.A. (2013). Teatralizovannaya ekskursiia kak novyi vid v kulturno-dosugovoi sfere [Dramatized tour as a new species in the cultural and leisure sphere]. *Proceedings from Student Science Forum: V Mezhdunarodnaia studencheskaia elektronnaia nauchnaia konferentsiia (15 fevralia-31 marta 2013 hoda) – 5nd International Student Electronic Scientific Conference*. URL: <http://www.scienceforum.ru/2013/117/6154> (Last accessed: 11.04.2018) [in Russian].

3. Harbera, O. Ye. (2016). Terytorialnyi brendynh yak instrument pidvyshchennia konkurentospromozhnosti turystychnoi destynatsii [Territorial branding as a tool to increase the competitiveness of a tourist destination]. *Efektivna ekonomika – An efficient economy*: URL: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=5182> (Last accessed: 11.10.2019) [in Ukrainian].

4. Gromova, N.A. Rol' kostyuma v sozdanii imidzha [The role of the costume in creating the image] *Izvestiya Vysshikh uchebnykh zavedeniy: Severokavkazkiy region – University proceedings: North Caucasus region*. 2007. 2. 97-100. [in Russian].

5. Hroshova, O., Atamaniuk, D. (2014). Shliakhy prosvannia turystychnoho produktu na rynku [Good service for tourist products on the market] Problems of activation of recreational and recreational activity of the population '14: *IX Vseukrainska naukovo-praktychna konferentsiia z mizhnarodnoiu uchastiu – 4nd All-Ukrainian Scientific and Practical Conference with International Participation*. (pp. 291 – 295). Lviv. [in Ukrainian].

6. Danilova, O.N., Zaitceva, T. A. (2016). Vizualnye simvoly kak sostavnaia chast imidzha [Visual symbols as part of the image]. *Vestnik Vladivostokskogo gosudarstvennogo universiteta ekonomiki i servisa – Bulletin of the Vladivostok State University of Economics and Service*. 1 (32). 154-161. [in Russian].

7. Kaiumova, R.F., & Pichuzhkina, T.D. (2017). Sovremennaya odezhda dlia lyzhnogo i aktivnogo otdykha [Modern clothes for skiing and outdoor activities]. *Proceedings from New science: the history of formation, current state, development*

prospects: *Mezhdunarodnaia nauchno-prakticheskaia konferentsiia (8 apreliia 2017) – International Scientific and Practical Conference.* (pp. 15-18). Permian. [in Russian].

8. Korobtseva, N.A., Romanova, A.V. (2009). Tekhnologiya formirovaniya imidzha individa: rekomendatsii po korrektsii formy figury ilyuziyami zritel'nogo vospriyatiya v kostyume [The technology of forming the image of the individual: recommendations for correcting the shape of the figure by the illusions of visual perception in a suit]. *Imaging 2009: Innovative Technologies for Success Against the Crisis '09: VII Mezhdunarodnyy Simpozium po imidzhologii (18-20 maya 2009 hoda) – 7nd International Symposium on Imageology.* (pp. 256-263). Moscow: Nonprofit Partnership Academy of Imageology [in Russian].

9. Kuskov, A.S., & Dzhalyadyan, Yu.A. (2008). *Osnovy turizma [Tourism Basics]* Moscow.: KNORUS [in Russian].

10. Laghoda, O.M., & Stecenko, K.M. (2007). Imidzh jak stylistychna kharakterystyka osobystosti [Image as a stylistic personality trait]. *Visnyk Khar'kivskoji derzhavnoi akademiji dyzajnu i mystectv – Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts.* 2. 82-89. [in Ukrainian].

11. Mazaljewski, V. I. (2017). Maral'naje vyhavannje dzJaczej u muzejnaj prastory prydapamozje teatralizavanaj ekskursii [Moral education of children in the museum space prydapamoze theatrical tour]. *VJeSNIK BJeLARUSKAGA DZJaRZhAWNAGA UNIVJeRSITETA KUL"TURE I MASTACTVAW – Bulletin of Belarusian State University of Culture and Arts.* 2(28). 127-132. [in Belarusian].

12. Mykhailova, R. D., Kostiuchenko, O.V. (2018). Styl odiahu ta yoho rol u formuvanni imidzhu [Clothing style and its role in image formation]. *Kultura ta mystetstvo v suchasnomu sviti. – Culture and art in the modern world,* 19. 98-110. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.19.2018.141361> [in Ukrainian].

13. Mykhailova, R. D., Fedorova, Ye. V. (2016). Pro zmist ta spivvidnoshennia poniat «obraz» ta «imidzh» [About contents and correlation of concepts «character» and «image»]. *Visnyk KNUKIM. Serii «Mystetstvoznavstvo». – Bulletin KNUKIM. Series in Art,* Vol.35. 206-217. [in Ukrainian].

14. Putintsev, P.A. (2014). Dizayn v formirovanii imidzha goroda [Design in shaping the image of the city]. *Extended abstract of candidate's thesis.* Yekaterinburg. [in Russian].

15. Tereshchenko, M.D. (2016). Kostyum kak element imidzha [Costume as an image element]. *Education. Science. Culture '16: Mezhdunarodnyy nauchnyy forum (23 noyabrya 2016) – International Science Forum* (pp. 179-182). Gzhel: Gzhel'skiy gosudarstvennyy universitet [in Russian].

16. Trach, O.Yu., Karyi, O.I. (2011). Imidzh, brend ta reputatsiia: yikh vzaiemozviazok i vplyv na rozvytok terytorii, orhanizatsii ta okremykh osib [Image, brand and reputation: their relationship and impact on the development of territories, organizations and individuals]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu «Lvivska politekhnika» – Bulletin of the National University "Lviv Polytechnic",* 706.182-187. [in Ukrainian].

17. Upine, A.M. (2012). Dizayn kostyuma kak sredstvo formirovaniya imidzha (Teoriya, metodologiya, praktika) [Costume design as a means of image formation (Theory, methodology, practice)] *Extended abstract of Doctor's thesis.* Moscow [in Russian].

18. Fomenko, N.V. (2007). *Rekreatsiyni resursi ta kurortologiya [Recreational resources and balneology].* Kyiv [in Ukrainian].

19. Shimokhina, E.S., Korobtseva N.A. (2016). Fenomen epatazhnogo imidzha v dizayne sovremennogo kostyumayu [The phenomenon of shocking image in the design of modern costume]. *Design and art – the strategy of the design culture of the XXI century '16: Vserossiyskaya nauchnaya konferentsiya molodykh issledovateley – All-Russian Scientific Conference of Young Researchers.* (pp. 45-47). Moscow: FGBOUVO «Moskovskiy gosudarstvennyy universitet dizayna i tekhnologii» [in Russian].

20. Bada, OI. (2013). The emerging role of fashion tourism and the need for a development strategy in Lagos, Nigeria. Case study: Lagos Fashion and Design Week. *Thesis CENTRIA UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES. Degree Programme in Tourism.* 56 p. [in English].

21. Calderón? García H., Gonzalez-Gallarza, M., Fayos-Gardó, T., O'Sullivan, P. (2016) Tourism and fashion: factors affecting trip length. *Universia Business Review.* 13. 3. 18-51. <http://dx.doi.org/10.3232/UBR.2016> [in English].

22. Craik, J. (2013) Fashion, Tourism and Global Culture. Edited by Sandy Black, Amy de la Haye, Joanne Entwistle, Agnès Rocamora and Helen Thomas. *The Handbook of Fashion Studies*. Bloomsbury Academic, Oxford, United Kingdom. 364-380. [in English].

23. He, Y. N. & Zhang, L. (2013). Analyze on the Tourism Value of Traditional Costume Culture Resources in South Jiangsu District and the Development of Tourism Products. *Advanced Materials Research*. 821-822. 803-806. [in English].

24. Ma, L. (2013). Strategy Study on National Tourism Clothing Cultural of Guilin Region. *Applied Mechanics and Materials*. 411-414. 2335-2338. [in English].

25. Sarobol, A. (2014). Costume Development Model for Tourism Promotion in Mae Hong Son Province, Thailand. *SHS Web of Conferences, 4th International Conference on Tourism Research (4ICTR)*. 12. <https://doi.org/10.1051/shsconf/20141201053> [in English].

THEORETICAL UNDERSTANDING OF THE BASIC APPROACHES TO COSTUME DESIGN AS A MEANS OF FORMING A TOURIST ATTRACTION AND THE IMAGE OF THE REGION

ARTEMENKO M. P.

Kherson National Technical University

Purpose. The aim of the research is to systematize the theoretical material and determine the basic approaches to costume design as a means of increasing the attractiveness of recreational and tourist activities and forming the tourist image of the region.

Methodology. The research methodology is based on a critical analysis of publications on the selected topic, the generalization and systematization of the collected factual material, the application of the method of conducting a sociological survey and statistical processing of the collected answers of respondents.

Results. As a result of the research of costume design in the context of the development of recreational and tourist activities, their structural and logical sequence was built, which consists of the main 3-4 stages. At each stage, the fundamental mechanisms of using the costume to achieve their objectives and improve the quality of the costume are substantiated. In general, in the design of the costume as a means of creating a tourist attraction and the image of the region, the following areas have been identified, namely: costume design for photo and video advertising, costume design for promotions, costume design of residents of a given territory in the context of creating its image,

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ БАЗОВЫХ ПОДХОДОВ К ДИЗАЙНУ КОСТЮМА КАК СРЕДСТВУ ФОРМИРОВАНИЯ ТУРИСТИЧЕСКОЙ АТТРАКЦИИ И ИМИДЖА РЕГИОНА

АРТЕМЕНКО М.П.

Херсонский национальный технический университет

Цель. Целью исследования является систематизация теоретического материала и определения базовых подходов к дизайн-проектированию костюма как средства повышения attractiveness рекреационно-туристических мероприятий и формирования туристического имиджа региона.

Методология. Методология исследования основана на критическом анализе публикаций по выбранной тематике, обобщении и систематизации собранного фактологического материала, на применении методики проведения социологического опроса и статистической обработке собранных ответов респондентов.

Результаты. В результате проведенного исследования дизайна костюма в контексте процесса развития рекреационно-туристических мероприятий построена схема структурно-логической последовательности привлечения в них разных направлений художественного проектирования костюма, которая состоит из основных 3-4 этапов. На каждом этапе аргументированы принципиальные механизмы использования костюма для достижения их задач и повышение качества. В целом, в проектировании костюма как средства формирования туристической аттракции и имиджа региона выделены следующие направления, а именно: дизайн костюма для фото- и видеорекламы, дизайн костюма для промоакций, дизайн костюма населения региона с позиций создания его туристического имиджа, дизайн

costume design representatives of the service sector, design of a costume for special purposes for outdoor activities, as well as costume design for participants in cultural, educational and entertainment events.

Scientific novelty. The scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time the peculiarities of basic approaches to costume design as a means of forming the tourist attraction and image of the region have been revealed.

Practical significance. The obtained results determine the possibility of a deeper understanding of the role of costume in modern recreational and tourist activities, and can also be used in the training of designers in teaching disciplines related to costume design and in the practical activities of designers, costume designers, managers of tourism, etc.

Keywords: *costume design, recreation, tourism, attraction, costume perception, artistic design of clothing.*

костюма представителів сфера обслуговування, дизайн костюма спеціального призначення для активних видів відпочинку, а також дизайн костюма учасників культурно-познавальних і розважальних заходів.

Научная новизна. Научная новизна работы заключается в том, что впервые выявлены особенности базовых подходов к дизайну костюма как к средству формирования туристической аттракции и имиджа региона.

Практическая значимость. Полученные результаты обуславливают возможности более глубокого осмысления роли костюма в современной рекреационно-туристической деятельности, а также могут быть использованы при подготовке специалистов по дизайну при преподавании связанных с проектированием костюма дисциплин и в практической деятельности дизайнеров, художников по костюму, менеджеров по туризму и т.п.

Ключевые слова: *дизайн костюма, рекреация, туризм, аттракция, восприятие костюма, художественное проектирование одежды.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРА:

Артеменко Марія Павлівна, канд. техн. наук, доцент, доцент кафедри дизайну, Херсонський національний технічний університет, ORCID 0000-0002-8957-5403, Scopus 57202603385, **e-mail:** marikomash@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Артеменко М.П. Теоретичне осмислення базових підходів до дизайну костюма як засобу формування туристичної аттракції та іміджу регіону. *Art and design*. 2019. №3. С. 28-39.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.3>

Citation APA: Artemenko, M.P. (2019) Theoretical understanding of the basic approaches to costume design as a means of forming a tourist attraction and the image of the region. *Art and design*. 3. 28-39.

УДК 7.04.012

БАЗЕЛЮК Н. Л.

Київський національний університет технологій та дизайну

DOI:10.30857/2617-0272.2019.3.4.

ФОРМА ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В АРТ-ДИЗАЙНІ

Мета. Розкриття художніх і функціональних особливостей форм арт-об'єкта та аналіз їх художньо-естетичного змісту.

Методологія. В процесі дослідження використано метод натурних обстежень та загальнонаукові методи аналізу, синтезу і аналогій.

Результати. В результаті теоретичного дослідження визначено основні стадії формоутворення об'єкта арт-дизайну; виявлено характерні його риси та особливості ідейно-світоглядних уявлень і творчої мови. Розглянуто тісний взаємозв'язок між формою і змістом, який формує образно-символічний, знаково-духовний та естетичний арт-об'єкт з емоційною силою впливу і враження.

Наукова новизна. В статті проаналізовано та досліджено особливості створення форми арт-об'єкта, з метою передачі художнього образу, авторської ідеї. Висвітлено характерні риси та стадії формування форми арт-об'єкта як складного, багатогранного феномена, що надає можливість глибше усвідомити його функціональні, матеріальні та художні особливості.

Практична значущість. Результати можуть бути використані в якості перспективних напрямів досліджень у теорії та практиці дизайну. Основні визначальні риси та особливості побудови форми арт-об'єкта можуть бути застосовані безпосередньо в творчій роботі дизайнерів.

Ключові слова: дизайн, арт-об'єкт, взаємозв'язок форми і змісту, образно-знакова форма, художньо-естетичне сприйняття.

Вступ. З плином часу змінюються погляди, цінності, вимоги та можливості, виникають нові технології, методи, прийоми формоутворення, еволюціонує й саме поняття про форму. Кожна історична епоха породжує своє бачення культури та нове мислення і мову. Адже новий період і стиль мають свої особливості та характерні риси, які відображаються у формі об'єкта, як надмірна ускладненість елементів, емоційне перевантаження чи декоративність, або навпаки, простота і лаконічність.

Починаючи з періоду античності, форма розглядалася як носій істотних ознак речей, надаючи їм індивідуальність і неповторність. В свою чергу, постіндустріальний дизайн стрімко переходить в нову форму, синтез різних видів проектно-художньої культури, формуючи новий напрям сучасного

дизайну як «арт-дизайн», який змінює сприйняття на інші враження, емоції, наповнюючи новим сенсом сучасне мистецтво. Саме такі зміни зумовили до нового образного мислення, сприйняття навколишнього світу, що знайшло своє відображення в сучасних формах арт-об'єкта.

Аналіз попередніх досліджень. У сфері дослідження сутності дизайну як особливої сфери художньо-проектної діяльності накопичено чимало наукових праць вітчизняних та зарубіжних учених, серед яких: Т.Ю. Бистрова [2], В.В. Бичков [3], В.Ю. Медведєв [5], І.С. Рижова [8], В.Т. Шимко [11]. Серед робіт присвячених комплексному розгляду проблем сучасної форми дизайну та процесу формотворення можна виділити праці: В.А. Абизова [1], Т.Ю. Бистрової [2], В.В. Бичкова [3], Т.А. Корнієнко [4], Т.В. Ніколаєвої [6],

К.Л. Пашкевич [7], І.С. Рижової [8], В.Т. Шимко [11], П. Ренда [9], J. Roberts [12], A. Vallgård [13]. Арт-дизайн в цілому як наукова проблема розглядається у роботах: В.Ю. Медведєва [5], О.М. Тюрікової [10], В.Т. Шимко [11]. Незважаючи на значну кількість праць та розробок, присвячених дизайну, проблематика форми як засобу створення художнього образу саме в арт-дизайні не розглядалася раніше.

Постановка завдання. Проблема, яка піднімається в статті, полягає у вивченні формоутворення об'єкта дизайну як засобу створення гармонійного, художнього образу в сучасних умовах і потребує більш детального теоретичного аналізу і дослідження явища арт-дизайну.

Результати дослідження. Арт-дизайн як художньо-проектна діяльність особливого роду має певну специфічність, яка виявляється в домінуванні естетичного над функціональністю через асоціативний художній образ візуального сприйняття форми арт-об'єкта як ключову роль атракції арт-дизайну. Проектуючи будь-який арт-об'єкт предметно-просторового середовища, незалежно від його призначення та функцій, перш за все це обов'язково робота з загальною формою. За рахунок форми підкреслюють особливості сприйняття та перше враження арт-об'єкта в цілому, поступово акцентуючи увагу на його елементи (конструкцію і матеріали) та викликаючи емоційний відгук.

Аналіз арт-об'єктів різних дизайнерів переконує, що ця тематика дуже популярна в сучасному мистецтві. Все частіше дизайнери використовують у своїх роботах, колекціях, інсталяціях, саме елементи творчої імпровізації, які спрямовані на оригінальність, унікальність та новизну. Форма наділена рядом специфічних властивостей: об'ємністю, просторовістю, характером руху в просторі, геометричною побудовою, вагомістю, масивністю,

щільністю [6, 67]. Професор Ніколаєва Т.В. у роботі «Тектоніка формоутворення костюма» [6] подає класифікацію форм, де важливими є такі показники як загальна конфігурація чи обрисова поверхня форми; ступінь розкриття чи закритості; співвідношення і розподіл об'ємів (мас) і просторів; змінюваність чи незмінюваність форми у процесі функціонування. Ця класифікація є певним поштовхом та значним внеском в дослідженні форми арт-об'єктів (рис. 1).

Слід зазначити, що науково-технічний прогрес призвів до появи нових штучних матеріалів, що стали активно впроваджуватись в арт-дизайні з новими технологічними засобами та прийомами, при цьому формуючи нову естетику об'єкта та його форму. Відповідно, засобом створення гармонійного образу арт-об'єкта є художньо-естетична виразність форми в дизайні, що виникає як результат діяльності дизайнера по досягненню цілісності всіх компонентів виробу (конструкції, зовнішньому вигляду, кольору, фактури) із застосуванням законів композиційної побудови. Отже сприйняття арт-об'єкта, відбувається через емоційно-естетичний аспект, який проявляється через його форму.

Використовуючи знання і принципи формоутворення арт-об'єктів, дизайнер отримує ціннісні результати в своїй діяльності, завдяки тривалому відбору найкращих рішень через низку процесів: пошук, проектування, експеримент, перевірка, співвідношення, переосмислення форми.

На основі аналізу [2; 5; 6; 11], розглядаючи форму арт-об'єкта, можна виділити три формальні стадії її формоутворення: *проектування*, як потенційна форма; *реалізація*, як виникаюча форма; *коригування* форми в процесі її існування (зворотній зв'язок), як культурна форма (рис. 2).

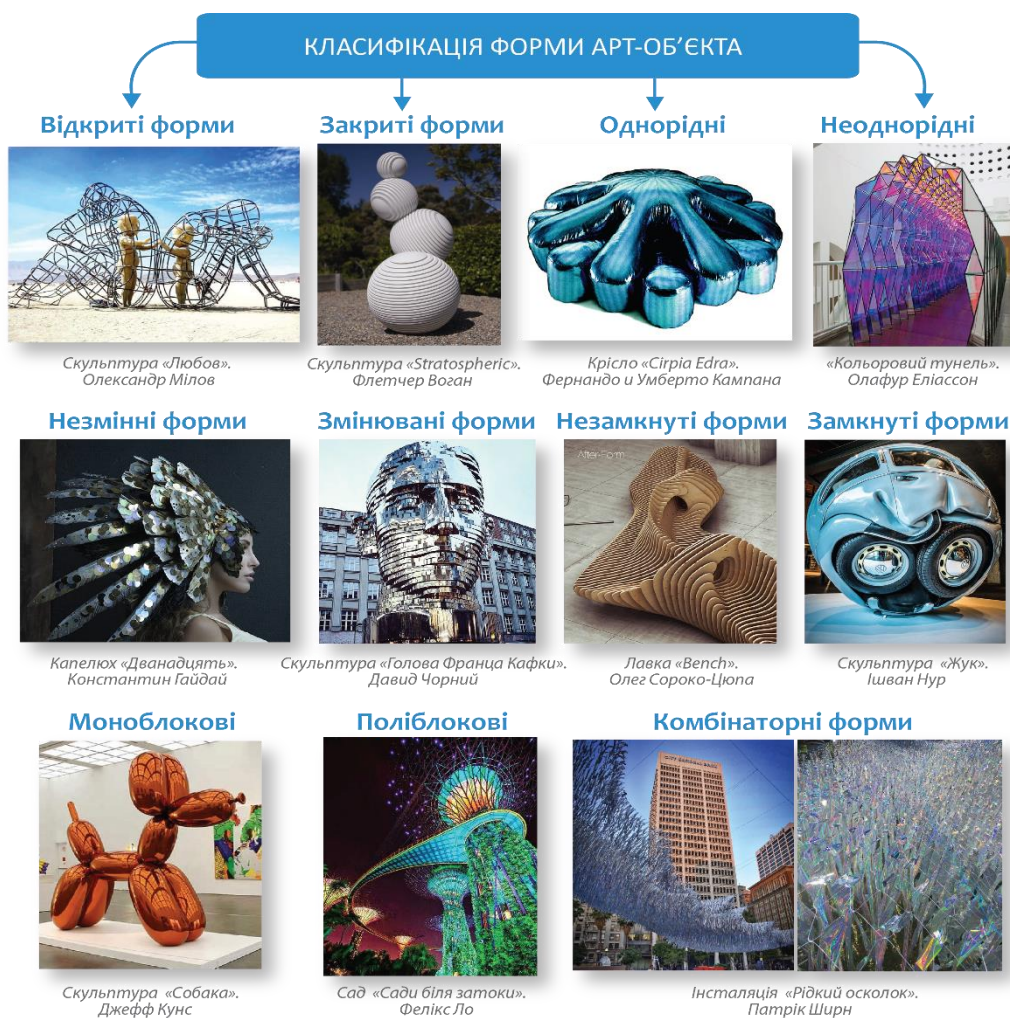


Рис. 1. Класифікація форми арт-об'єкта



Рис. 2. Стадії формоутворення арт-об'єкта

Форма, безумовно, є визначальною характеристикою для арт-об'єкта і є найбільш інформаційною та стійкою ознакою кожного елемента предметного середовища, але без внутрішнього змісту, вона втрачає свій сенс. Тобто, «форма – це зовнішній, візуально сприйнятний матеріально-просторовий прояв змісту предметних об'єктів», стверджує Ніколаєва Т.В. Крім того, автор зазначає що це «...активний компонент, об'єднаний зі змістом не тільки прямим, але і зворотним зв'язком, який здатний впливати на зміст» [6, с. 53]. Отже, зміст розглядається не тільки як наповнення форми, це «...є те смислове, загальне, нематеріальне, що є в наявності кожної створеної людиною формі та відіграє в процесі сприйняття і користуванні нітрохи не меншу роль, ніж суто функціональні якості цієї форми» [2, с. 143].

Формування будь-якого об'єкта ґрунтується завжди на його особливих, внутрішніх змістовних та конструктивно-функціональних характеристиках, при сприйнятті яких виникає гармонійна змістовна форма. Поняття «форма-зміст» розглядається багатьма науковцями. Бичков В.В., виділяє її як багаторівневий феномен, тобто «...одні верстви форми-змісту ближче до матерії і матеріалу, з яких і на яких будується витвір мистецтва, інші до його формальної організації, а треті вже ближче до духовних утворень...» [3]. В свою чергу,

Ніколаєва Т.В. представляє єдність форми і змісту, як принцип «...з погляду художньо-естетичного, соціального, ідеологічного, є найбільш складним і відповідальним у художньому конструюванні» [6, с. 22]. Тобто форма змінюється разом із прогресивним розвитком науки, техніки, мистецтва і соціальних умов життя людей. Також

відомий автор книги «Дизайн: форма і хаос» Пол Ренд зазначає, що «Дизайн – це більше, ніж просто упорядкування і компоновка візуального матеріалу. Дизайн – це привнесення цінностей і смислів, просвіта, спрощення, роз'яснення, перетворення, облагороджування, перебільшення, переконання і, можливо, навіть розвага» [9, с. 15]. Отже, форма арт-об'єкта, не просто доповнює зміст чи навпаки, це невидимий взаємозв'язок, невід'ємна частина цілого. Арт-об'єкт несе в собі образний зміст, символічний, знаковий, духовний характер, без якого він втратить свою емоційну силу впливу і враження, навіть при наявності форми. Асоціативні, символічні, знакові поняття в арт-дизайні виступають певною мовою, формуючи ідею і образи арт-об'єкта. Відповідно до цього, саме форма впливає на сприйняття образу, через естетичне, художнє навантаження. В свою чергу виразність форми арт-об'єкта посилюється за рахунок досягнення художньої образності, яка передбачає розкриття ідеї, смислу. Тому завдяки художньому образу арт-об'єкт узагальнює дійсність, єдність змісту чуттєвими формами, які виражають візуальні та комунікативні характеристики образу. Виходячи з цього, можна окреслити основні складові форми в арт-дизайні:

- *Функціональна форма* – призначення об'єкта (предмета), задоволення соціальних потреб;

- *Конструктивно-технологічна форма* – конструктивна основа, технологічні особливості, фізико-хімічні та механічні властивості;

- *Образно-знакова форма* – зміст (ідея), символ, духовність, чуттєво-психологічне сприйняття (виклик емоцій);

- *Художньо-естетична форма* – художня виразність форми (високий художній смак).



Рис. 3. Характерні риси форми арт-об'єкта

Найважливіша властивість класичної форми об'єкта виражається в послідовному сприйнятті об'єкта, від зовнішньої форми до внутрішньої, від образного сприйняття до емоційного переживання. На відміну від ретельно продуманих співвідношень форм і образу в мистецтві, в арт-дизайні сформувалась нова естетика твору з елементами випадкового, імпровізованого сприйняття, зіставлення не пов'язаних один з одним матеріалів, образів і форм для передачі різноманітності, напруженості і алогічності сучасного життя. Арт-об'єкти, на відміну від інших художніх форм, не підкоряються ніяким точним правилам. Спонтанність, імпульсивність, свобода є її основою. Саме епатажність, атракційність, являються головною особливістю арт-дизайну, тобто вразити, приголомшити глядача через театральність, наявність несподіваних ефектів – звук, рух, освітлення тощо, стали його невід'ємними рисами. Арт-об'єкт вже не обмежується лише створенням певної форми, більш того форма як така, стає умовною і об'єкт позначає свою присутність лише на рівні сприйняття. Завдяки цьому, у більшості випадків арт-об'єкти дивують своєю неординарною, іноді загадковою формою. Дизайнер ніби втягує в гру, новаторства і технологій, які викликають різні емоційні реакції глядача, змушують замислитися та по-новому поглянути на культуру, світ в цілому. Сучасний дизайнер проектує не тільки саму форму арт-об'єкта, а й

матеріально-духовні зв'язки з нею, які породжують сильні почуття та емоції. Отже, сучасній формі арт-об'єкта в цілому притаманні такі характерні риси як: нестандартне формоутворення, інформативність, виразність, цілісність, динамічність, новаторство, образність, емоційне сприйняття, інтерактивність, віртуальність (рис. 3).

Висновки. Визначено, що арт-об'єкт – унікальна художня форма сучасного мистецтва, в основу розробки якої покладені комплексний підхід і синтез різноманітних прийомів художньої виразності, традиційні та нетрадиційні засоби формоутворення, що виражаються в цілісності частин об'ємно-просторової композиції з матеріалами, які спрямовані на оригінальність, унікальність та новизну. Виявлено характерні риси та особливості арт-об'єкта, ефективність його сприйняття через розкриття основного змісту, посилення емоційного впливу, а також досягнення гармонійності та композиційної узгодженості всіх елементів. При цьому, особливе значення має той факт, що в процесі створення форми арт-об'єкта відбувається взаємозв'язок між формою та змістом. Саме форма впливає на сприйняття образу через певне естетичне, художнє навантаження, в той же час форма арт-об'єкта посилюється за рахунок досягнення художньої образності, яка передбачає розкриття головної ідеї та сенсу.

Література

1. Abyzov V. Modern Conditions and the Impacts of the Creation of Architectural Environment. Materials Science & Engineering – IOP: World Multidisciplinary Civil Engineering-Architecture-Urban Planning Symposium – WMCAUS (June 2017, Prague, Czech Republic). Vol. 245. 2.
2. Быстрова Т.Ю. Вещь. Форма. Стиль...: Введение в философию дизайна. Екатеринбург, 2001. 286 с.

3. Бычков В.В. Форма-содержание в искусстве как основа художественности. Вопросы философии. 2016. № 5. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1401&Itemid=52 (дата звернення 10.02.2019).

4. Корнієнко Т.А. Взаємозв'язок форми і функцій в композиційно-просторовій структурі дизайну міста: теоретико-методологічний контекст. Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії: Збірник

наукових праць / За ред. В.Г. Воронкової. Випуск 53. Запоріжжя, РВВ ЗДІА, 2013. С. 37-52.

5. Медведєв В.Ю. Арт-дизайн в мире дизайна. Вестник СПГУТД. 2007. №13. С. 131-137. URL: <http://psihdocs.ru/v-yu-medvedev-art-dizajn-v-mire-dizajna.html> (дата звернення 7.05.2019).

6. Ніколаєва Т.В. Тектоніка формаутворення костюма: навч. посібник. 2-ге вид. Київ: Арістей, 2008. 340 с.

7. Пашкевич К.Л., Колосніченко М.В., Науменко К.О., Хапанцева О.С. Застосування сучасних методів для проектування колекцій одягу складних форм. Теорія та практика дизайну. Київ: «Дія», 2015. Вип. 8: Технічна естетика. С. 217-225.

8. Рижова І.С. Сутність і зміст дизайну. Гуманітарний вісник ЗДІА. 2012. №51. С. 206-216.

9. Рэнд П. Дизайн: форма и хаос / пер. с англ. И. Форонова. Москва: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2013. 244 с.

10. Тюрікова О.М. Арт-дизайн в сучасній проектній практиці дизайнерів архітектурного середовища. Проблеми теорії та історії архітектури України: зб. науч. п. / Одес. держ. акад. буд. і архітектури, Архітектур.-мистецтв. ін-т, Одес. обл. орг. Укр. с-ва охорони пам'яток історії та культури. Одеса: Астропринт, 2016. №16. С. 119-123.

11. Шимко В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории (средовой подход). Москва. Архитектура-С, 2009. 408 с.

12. Roberts J. The Intangibilities of Form Skill and Deskillling in Art After the Readymade. Verso. London, UK. 2011. P. 43-47. URL: <http://www.variant.org.uk/> (дата звернення 22.07.2019).

13. Vallgård A. et al. Temporal form in interaction design. *International Journal of Design*. 9(3). 2015. P. 1-15.

References

1. Abyzov, V. (2017). Modern Conditions and the Impacts of the Creation of Architectural Environment. *Materials Science & Engineering – IOP: World Multidisciplinary Civil Engineering-Architecture-Urban Planning Symposium – WMCAUS* (June 2017, Prague, Czech Republic) [in English].

2. Bystrova, T. Yu. (2001). *Vesch. Forma. Stil...: Vvedenie v filosofiiu dizaina*. [Thing. Form. Style...: Introduction to design philosophy]. Ekaterinburg [in Russian].

3. Bychkov, V.V. (2016). Forma-soderzhanie v iskusstve kak osnova khudozhestvennosti. [Form-content in art as the basis of artistic]. *Voprosy*

filosofii.

URL:

http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1401&Itemid=52. (Last accessed: 10.02.2019) [in Russian].

4. Kornienko, T.A. (2013). Vzaemozviazok formy i funktsii v kompozitsiino-prostorovii strukturi dizainu mista: teoretyko-metodologichnyi kontekst. [Interrelation of a form and functions in compositionally spatial structure of design of the city: teoretiko-methodological context]. *Ghumanitarnyi visnyk Zaporizkoi derzhavnoi inzhenernoi akademii*. 53. 37-52. [in Ukrainian].

5. Medvedev, V. Yu. (2007). Art-dizain v mire dizaina. [Art-design in the world of design]. *Vestnik SPHUTD*. 13. 131-137. URL: <http://psihdocs.ru/v-yu-medvedev-art-dizajn-v-mire-dizajna.html>. (Last accessed: 7.05.2019) [in Russian].

6. Nikolaeva, T.V. (2008). Tektonika formoutvorennia kostiuma: navch. posibnyk [Tectonics of formation of a costume]. Kyiv [in Ukrainian].

7. Pashkevych, K.L., Kolosnichenko, M.V., Naumenko, K.O., Khapanceva, O.S. (2015). Zastosuvannia suchasnykh metodiv dlia proektuvannia kolekcii odiaghu skladnykh form. [Application of modern methods for design of collections of clothes of irregular shapes]. *Teoriia ta praktyka dyzainu*. 8. 217-225 [in Ukrainian].

8. Ryzhova, I.S. (2012). Sutnosti i zmist dyzainu. [Essence and content of design]. *Ghumanitarnyi visnyk ZDIA*. 51. 206-216 [in Ukrainian].

9. Rend, P. (2013). *Dizain: forma i khaos* / per. s anghl. I. Foronova. Moskva [in Russian].

10. Tiurikova, O.M. (2016). Art-dyzain v suchasni proektnii praktyci dyzaineriv arkhitekturnogho seredovysha. [Art design in modern design practice of designers of the architectural environment]. *Problemy teorii ta istorii arkhitektury Ukrainy: zb. nauch. p. / Odes. derzh. akad. bud. i arkhitektury, Arkhitektur.-mystectv. in-t. Odessa*. 16. 119-123 [in Ukrainian].

11. Shimko, V.T. (2009). *Arkhitekturno-dizainerskoe proektirovanie. Osnovy teorii (sredovoi podkhod)*. [Architectural and design. Foundations of theory]. Moskva [in Russian].

12. Roberts, J. (2011). *The Intangibilities of Form Skill and Deskillling in Art After the Readymade*. Verso. London, UK. 43-47. URL: <http://www.variant.org.uk/>. (Last accessed: 22.07.2019) [in English].

13. Vallgarda, A. et al. (2015). Temporal form in interaction design. *International Journal of Design*, 9(3), 1-15 [in English].

FORM AS A MEANS OF CREATING AN ART PICTURE IN ART DESIGN

BAZELYUK N. L.

*Kyiv National University of Technologies and Design***Purpose.** Disclosure of decorative and functional features of forms of art object and analysis of their creative and aesthetic content.**Methodology.** In the course of the research, the purpose of field surveys and generally scientific methods of analysis, synthesis and analogies were used.**Results.** As a result of a theoretical study, the primary stages of art-form object formation are determined; its characteristic features and peculiarities of ideological and ideological ideas and creative language are revealed. The close relationship between form and content, which forms an imaginative, symbolic, spiritual and aesthetic art object with the emotional power of influence and impression, is considered.**Scientific novelty.** The article analyses and explores the peculiarities of creating an art object form to convey an artistic image and an author's idea. The features and stages of forming an art object form as a complex, multifaceted phenomenon are presented, which allows becoming more aware of its functional, material and artistic features.**Practical significance.** Research findings can be used as promising areas for research in design theory and practice. The main defining features and features of building an art object can be applied directly in the creative work of designers.**Keywords:** *design, art-object, interrelation of form and content, figurative-sign structure, artistic and aesthetic perception.***ФОРМА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В АРТ-ДИЗАЙНЕ**

БАЗЕЛЮК Н. Л.

*Киевский национальный университет технологий и дизайна***Цель.** Раскрытие художественных и функциональных особенностей форм арт-объекта и анализ их художественно-эстетического содержания.**Методология.** В процессе исследования использован метод натуральных обследований и общенаучные методы анализа, синтеза и аналогий.**Результаты.** Определены основные стадии формообразования объекта арт-дизайна; выявлены характерные его черты и особенности идейно-мировоззренческих представлений и творческого языка. Рассмотрена тесная взаимосвязь между формой и содержанием, которая формирует образно-символический, знаково-духовный и эстетический арт-объект с эмоциональной силой воздействия и впечатления.**Научная новизна.** В статье проанализированы и исследованы особенности создания формы арт-объекта, с целью передачи художественного образа, авторской идеи. Освещены характерные черты и стадии формирования формы арт-объекта как сложного, многогранного феномена, что позволяет глубже осознать его функциональные, материальные и художественные особенности.**Практическая значимость.** Результаты исследования могут быть использованы в качестве перспективных направлений исследования в теории и практике дизайна. Основные определяющие черты и особенности построения формы арт-объекта могут быть применены непосредственно в творческой работе дизайнеров.**Ключевые слова:** *дизайн, арт-объект, взаимосвязь формы и содержания, образно-знаковая форма, художественно-эстетическое восприятие.*ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРА:**Базелюк Наталія Леонідівна**, аспірантка, факультет дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-3943-3589, **e-mail:** nbaseluck@gmail.com**Цитування за ДСТУ:** Базелюк Н. Л. Форма як засіб створення художнього образу в арт-дизайні. *Art and design*. 2019. №3. С. 40-47.[https://doi.org/
10.30857/2617-
0272.2019.3.4](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.4)**Citation APA:** Bazelyuk, N. L. (2019) Form as a means of an artistic manner creating in Art Design. *Art and design*. 3. 40-47.

УДК
73.038.541(09)

DOI:10.30857/2617-
0272.2019.3.5.

ГАЛЬЧІНСЬКА О.С.¹, ГАМАЛІЯ К.О.², ПАШКЕВИЧ К.Л.¹

¹Київський національний університет технологій та дизайну

²Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

АНАЛІЗ ТВОРЧОСТІ ПРОВІДНИХ МИТЦІВ ЛЕНД-АРТУ ХХ СТОЛІТТЯ

Метою статті є дослідження характерних особливостей у творчості провідних митців ленд-арту ХХ ст., аналіз їхнього місця та внеску в загальний розвиток культури, а, також, впливу робіт на творчість митців сьогодення.

Методологія. Методологічною основою дослідження є системний підхід, методи порівняльно-історичного та мистецтвознавчого аналізу.

Результати. Розглянуто творчість провідних митців ленд-арту ХХ ст., в рамках означеної мети. Підтверджено, що джерелом натхнення митців ленд-арту є природа, її явища, а також людина, її внутрішній світ і взаємодія із зовнішнім середовищем. Визначено особливе значення інформаційної складової в мистецтві ленд-арту, оскільки природний простір та горизонт Землі сприймається митцем як цілісне конкретне смислове поле. Проаналізовано, що поняття «ленд-арт» об'єднує величезний діапазон художніх проектів, створених авторами з використанням різноманітних підходів, технік та способів виконання, проте всі вони поєднуються спільним походженням – перетворенням митцем елементу природного ландшафту в арт-об'єкт. Досліджено способи створення та презентації робіт глядачеві з метою формування певної суспільної думки.

Наукова новизна полягає у визначенні особливостей підходів та засобів створення об'єктів мистецтва ленд-арту як маніфестів художників, що звертаються до соціуму з метою формування суспільної думки та привернення уваги до соціальних й екологічних проблем людства.

Практична значущість полягає в тому, що репрезентовані у статті матеріали, їх аналіз та узагальнення можуть бути використані в наукових дослідженнях, присвячених розвитку мистецтва ленд-арту в Україні, а також у визначенні творчого впливу провідних митців ленд-арту ХХ століття на діяльність сучасних митців для подальшого впровадження в авторських творчих проектах.

Ключові слова: дизайн, мистецтво, екологія, екодизайн, культура, творчі проекти.

Вступ. Основною відмінністю мистецтва ленд-арту стало винесення об'єктів за межі арт-просторів і перенесення його в нетипове для художніх творів середовище. Виокремлюється кілька концептуальних напрямів творів ленд-арту: пропагування взаємозв'язку між людиною і природою; акцентування негативного впливу на природу діяльності людини; демонстрація негативних наслідків глобалізації та роль людства у формуванні загального стану екології планети [7, с. 42]. Оскільки Україна, як і всі країни колишнього Радянського Союзу, тривалий час перебувала в умовах інформаційного і

культурного вакууму, про цей вид мистецтва знали лише діячі мистецтва, а для широкого загалу явище ленд-арту залишалось недоступним. Хоча українські митці і працювали в даному напрямку, але активні художні симпозиуми та пленери ленд-арту було започатковано лише наприкінці 80-х рр. ХХ ст. [4, с. 59]. Таким чином, мистецтво ленд-арту за межами України, має тривалішу історію розвитку, демонструє масштабніші роботи, ширше географічне розповсюдження арт-об'єктів світом, а, відповідно, їх автори є впізнаваними аудиторією, а їхня діяльність і творчі досягнення висвітлюються в

інформаційному просторі, користуються підтримкою меценатів, музеїв і глядачів.

Аналіз попередніх досліджень.

Сьогодні в науковій літературі комплексні дослідження соціальної ролі мистецтва ленд-арт, його значення та використання в галузі культури та мистецтва проводяться і в Україні, і за її межами. Зокрема, в історичному і узагальненому контексті Н. М. Кохан [6, 7] розглядає історію виникнення течії ленд-арт у США, а також досліджує питання екології і шляхи вирішення проблем композиційної побудови ландшафту. Автор [8] досліджує екологічні підходи в мистецтві, а також розглядає матеріали, які використовують сучасні дизайнери для створення робіт. У публікації L. Ryan [2] акцентовано на поєднанні мистецтва та екології в творах ленд-арту, а дослідження A. Rigaud [1] присвячене американському ленд-арту, його географії. Для коректного аналізу ленд-арту важливим є розгляд маніфестів митців, його основоположників. Так, в есе R. Smithson [3] наведено реакцію на відхід модернізму від соціальних проблем і запитів, а в маніфестах Mayer Harrison N. and Harrison N. [9] наголошується на екологічних проблемах, що призвели до глобального потепління. Термін «ленд-арт» в українському словнику сучасного мистецтва зафіксовано авторами Г. А. Вишеславським і О. В. Сидор-Гібеліндою [5]. Розвиток мистецтва ленд-арт в Україні досліджено Г. А. Вишеславським [4].

Не зважаючи на широке охоплення досліджуваної проблеми різними авторами, питання знаходиться на початковому етапі його вивчення, а творчі ідеї та маніфести ленд-арту постійно доповнюються новими аспектами. Таким чином, актуалізація концептуальних підходів і принципів створення мистецьких проектів ленд-арту ХХ ст., та їх вплив на твори сьогодення потребує додаткового дослідження.

Постановка завдання. Метою дослідження є аналіз творчості провідних митців ленд-арту ХХ ст., найбільш масштабних та всесвітньо відомих проектів, визначення основних напрямів та аналіз концептуальних підходів у створенні арт-об'єктів, а також вплив робіт на творчість митців сьогодення.

Результати дослідження. Мистецтво ленд-арт, відоме як земляне мистецтво (або Earthwork), виникло в середині 60-х рр. ХХ ст. у США [6, с. 54]. Художники протестували проти монополізації арт-ринку галереями та арт-дилерами, тому винесли свої творіння за межі класичних арт-просторів з метою відокремитися принципами створення і подачі арт-об'єктів від класичного, традиційного способу демонстрації творів [1, с. 1].

Серед першоджерел ленд-арту великого масштабу слід розглядати «Геогліфи Наски», або «Лінії Наски», – ряд зображень (геогліфів) довжиною 80 км, що розташовані на плато Наска в пустелі Сечура, між містами Наска і Пальпа, у Перу. Геогліфи Наски були створені між 200 рр. до н.е. та 700 рр. н.е., і являють собою кілька сотень різноманітних зображень, серед яких близько 70 фігур тварин і людей. Лінії Наски створені шляхом зняття верхнього шару червоної за кольором пустельної гальки і оголення білого шару ґрунту, таким чином контрастні фігури видно з великої відстані (іл. 1, а). Також серед першоджерел ленд-арту в США можна виділити роботу Фредеріка Лоу Олмстеда (Frederick Law Olmsted) з формування ландшафту Центрального парку в центрі Манхеттена у Нью-Йорку, у 1860–1874 рр. [2, с. 7]. Планування парку мало на меті, перш за все, виявлення скель незвичної форми, підкреслених галявинами, озерами і зеленню дерев. Проект парку Ф. Л. Олмстед посилив стратегічно розташованими мостами та доріжками (іл. 1, б).

Також, митці ленд-арту надихалися мистецтвом філософсько-художнього формування японських садів з їх суто естетично-символічним розміщенням каменів, рослин і доріжок. Прикладом гармонійного середовища можна вважати сад художника Оскара-Клода Моне (Oscar-Claude Monet) у м. Жіверні (Франція), проектування якого розпочато у 1883 р. з розроблення загальної візуальної схеми його формування. Сад створювався впродовж багатьох років із врахуванням досвіду садівництва та ландшафтного дизайну, щоб отримати комфортну обстановку для написання відомих полотен митця – ставків з водяними ліліями (іл. 1, в).

Зауважимо, що існує різниця між ландшафтним дизайном і ленд-артом, яка полягає у змістовному навантаженні творів. Головним завданням під час роботи в ленд-арті є надання твору певної концепції і змісту, внесення власного бачення автором в природний об'єкт. Естетична складова у цьому випадку посувається на другорядний план. Митці ленд-арту прагнуть, щоб глядач став головним героєм твору, знаходився у центрі їхнього мистецького задуму, що споріднює мистецький напрям із перформансом. Своєю творчістю митці ленд-арту прагнуть охопити великі площі й бути вільними від будь-яких просторових або часових обмежень. Таке мистецтво звертається до всіх і одразу, зараз і назавжди. Лише одна умова є непорушною в такому вільному від догматів мистецтві: пейзаж, навіть за умови втручання в нього людини, повинен бути вписаний в натуральний ландшафт, або ж бути його природним елементом.

Серед творців – основоположників даної течії в мистецтві – називають Алана Софіста (Alan Sonfist), який в 1965 році в Нью-Йорку розпочав працювати над внесенням стилістичних видозмін у природне середовище, створювати екологічне мистецтво. Найбільш відома

робота митця – «Пейзаж часу» («Time landscape»): природній ліс, який він посадив у м. Нью-Йорку 1978 р. (іл. 2, б). Ним було створено серію «Пейзажі часу» в широкій світовій геолокації, наприклад, «Круги часу» в м. Флоренції, Італія.

Яскравим представником, засновником і найвідомішим художником, що працював у даній течії, вважається американець Роберт Смітсон (Robert Smithson), який написав в 1968 р. есе «Відкладення розуму в осад. Земні проекти» (A Sedimentation of the Mind: Earth Projects) – маніфест ленд-арту, що став поштовхом до розвитку ленд-арту, у якому митець надав аналіз реакції на відхід модернізму від соціальних проблем і запитів [3, с. 82]. Під час роботи над найвідомішим своїм проектом він втілював концептуальну ідею контрасту латентно-активного спокою в мікро-рухах дрібних каменів, що, за його словами, може зайняти до двох мільйонів років, щоб зрушитися на 30 см [2, с. 3]. Створюючи знаменитий об'єкт ленд-арту «Спіральна дамба» (Spiral Jetty), озеро Грат Солт Лейк, Юта, США, 1970 р. (іл.2 а), митець поєднав скелю, землю, каміння і морські водорості таким чином, щоб сформувати дамбу спіральної форми, довжиною 450 м, доступна для огляду частина якої залежатиме від мінливості рівня води.

Мистецтво ленд-арт найширше представлене американськими митцями Карлом Андре, Еліс Ейкок, Волтером де Марія, Деннісом Опенгеймом, Джеймсом Терреллом та іншими. Серед найвідоміших митців з інших країн зазначимо Пітера Гатчінсона, Енді Голдсуорті, Кріса Дрері, Річарда Лонга з Великобританії, а також Ендрю Роджерса з Австралії. У середині 70-х рр. XX ст. під час економічної рецесії ленд-арт втратив основне джерело фінансування, оскільки масштабні й вартісні проекти фінансувалися переважно меценатами. Взірцем подібних масштабних

проектів, які мають довготривалу реалізацію через брак інвестицій, можна назвати «Місто» («City») Майкла Гейзера (Michael Heizer), що уособлює комплекс споруд, поєднаних між собою в єдине місто в пустелі [1, с. 2]. Робота над проектом розпочата у 1972 р., перший комплекс завершено в 1974 р. на придбаній М. Гейзером землі посеред пустелі Невада, США (іл. 2, в). У загальних обсягах для проекту М. Гейзер використав 7,8 км² землі. Відсутність меценатів проекту унеможливила б втілення концепції «Міста», однак робота просувалася завдяки Майклу Говану – директору Художнього музею Лос-Анджелеса, який посприяв збору коштів на завершення будівництва (12 млн. доларів). Також, президент США Барак Обама в 2015р. видав указ про оголошення цієї землі з долинами і гірськими хребтами в Неваді, а також, проекту, що на ній будується, статусу національного заповідника. «Місто» посеред пустелі з відсутніми комунікаціями являє собою взірць концептуального арт-об'єкту.

Одним з наймасштабніших ленд-арт проектів можна вважати проект Джеймса Террелла (James Turrell), що був започаткований у 1977 р. [1, с. 2]. Його концепцією була видозміна території навколо вулкану «Кратер Родена» («Roden Crater») в Арізоні, США. Художній проект, створений всередині вулканічного конусу як місце для спостереження світла, є втіленням творчих пошуків митця в сфері візуального і психологічного сприйняття художнього твору. Арт-об'єкт розташований посеред пустелі, високо в горах, віддалено від об'єктів, що перешкоджатимуть спостереженню неба. У кратері погаслого вулкана пророблені штучні отвори і тунелі, у котрих розташовані точки спостереження за небом таким чином, щоб відвідувач міг отримати

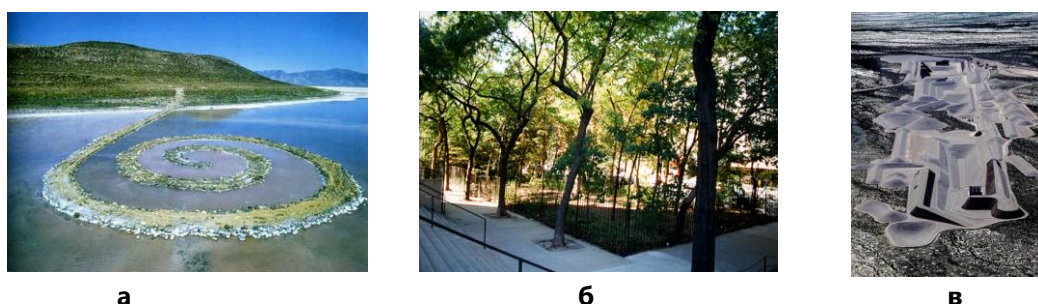
власний емоційний досвід від побаченого. На даний час кратер закритий для відвідувань у зв'язку з продовженням його будівництва, а в планах спорудження 21 кімнати для спостережень і 6 тунелів.

Для американських митців ленд-арту характерною рисою є величезні масштаби творів, тривалість їхнього існування, а також значні задіяні ресурси для реалізації. Наприклад, «Область Блискавки» («Lightning Field»), 1977 р. художника Уолтера Де Марія (Walter De Maria) посідає особливе місце серед творів ленд-арту ХХ ст., оскільки головною концепцією було створення арт-простору, позбавленого будь якого утилітарного призначення. Унікальність арт-об'єкту полягає також в тому, що для втілення ідеї були використані природні явища, які унеможливають використання будь яких електронних пристроїв в даній аномальній зоні, таким чином відвідувач може лише спостерігати і отримувати власний досвід від побаченого. «Область Блискавки» знаходиться під охороною мистецького фонду «Dia», Нью-Йорк, США (іл. 3, а). Ця конструкція складається з 400 відшліфованих стовпів з нержавіючої сталі, рядами встановлених на території, площею одна миля (1,6 км) на один кілометр. Штат Нью-Мексико, США, де розташовано арт-об'єкт, є природною аномальною зоною, яка часто вражається блискавками, тож високі металеві конструкції притягують до себе удари блискавок. Даний твір ленд-арту демонструє використання стихії для реалізації задуму художника [6, с. 56].

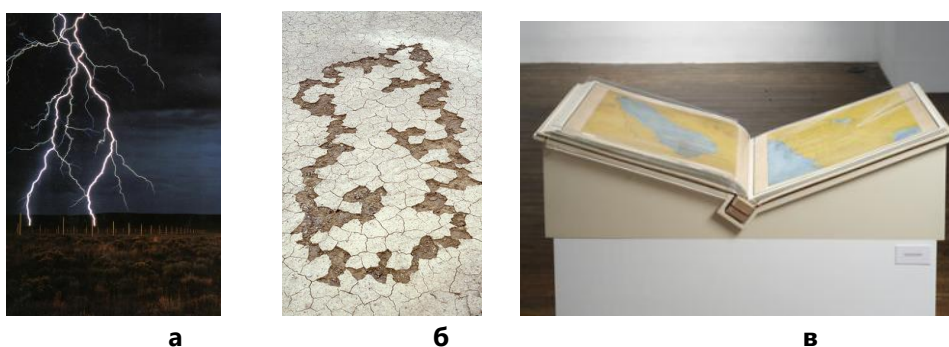
Шотландський художник Енді Голдсуорті (Andy Goldsworthy) створює невеликі за розмірами, у порівнянні з грандіозними масштабами американських митців, об'єкти, які відзначаються незвичними способами створення робіт, шляхом використання простих елементів навколишнього світу [6, с. 57].



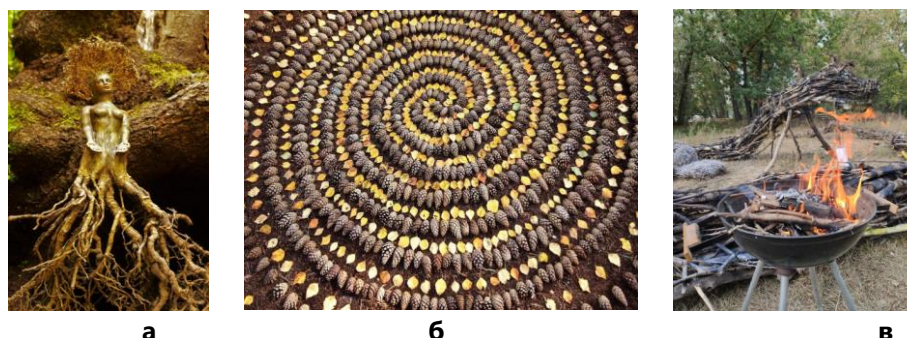
Іл. 1. Першоджерела ленд-арту: а – Лінії Наски, пустеля Сечура, Перу, 200 рр. до н.е. – 700 рр. н.е.; б – Централ парк в м. Нью-Йорк, США, 1860–1874 рр.; в – Сад Клода Моне в м. Жіверні, Франція, 1883 р.



Іл. 2. Роботи засновників ленд-арту: а – «Спіральна дамба», Роберт Смітсон, озеро Грат Солт Лейк, Юта, США, 1970 р; б – «Пейзаж часу», Алан Софіст, м. Нью-Йорк, США 1978 р; в – «Місто», Майкл Гейзер, пустеля Невада, США, 1972 р.



Іл. 3. Проекти художників ленд-арту: а – «Область Блискавки», У. Де Марія, штат Нью-Мексико, США, 1977 р.; б – «Потрісану землю видалили», Е. Голдсуорті, м. Сент Луїс, США, 1986 р.; в – «Цикл лагуни», Х. М. Гаррісон і Н. Гаррісон, Національний центр мистецтва і культури Жоржа Помпіду, м. Париж, Франція 1974-77 рр.



Іл. 4. Роботи сучасних митців ленд-арту: а – «Земля не належить нам: ми належимо Землі», Дебора Берньє, Канада, 2019 р.; б – Без назви, Джеймс Брунт, Великобританія, 2019 р., в – «Полоз», О. Гальчинська, Україна, 2019 р.

Метод створення робіт різноманітний: від мініатюрних за розміром до великих скульптур зі снігу посеред літа. Всі вони навіюють романтичній настрій та філософські роздуми. Головний принцип – використання тих матеріалів, що знаходяться на території місцевості експонування: листя, трава, квіти, каміння, гілки, сніг, лід тощо. Художник створює об'єкти ленд-арту таким чином, щоб привернути увагу до простих речей, які зазвичай залишаються поза увагою, не змінюючи притаманним їм фактур та матеріалів. Роботи еволюціонують під впливом навколишніх факторів, поступово розчиняючись у середовищі й повністю зникаючи з часом [10]. Як приклад, проект «Потріскану землю видалили» («Cracked earth removed») у м. Сент Луїс, США, 1986 р. (іл 3, б), створений шляхом усунення невеличких фрагментів потрісканого ґрунту, який зникне з поверхні землі, щойно піде дощ. Таким чином, з плином часу, основним творчим надбанням художника залишаються фото і відеозйомки його робіт. Голдсуорті Е. своїми творами надає інше бачення простих речей, змушує замислитися над швидкоплинністю часу і природних явищ, та їх значенням в житті людини.

Подружжя Хелен Майер Гаррісон і Ньютона Гаррісон (Helen Mayer Harrison and Newton Harrison) (США) можна віднести до митців – авторів соціально-політичних творів ленд-арту. Вони бачать свою місію найчастіше в дослідницьких проектах як засобах соціальної трансформації [9]. Їхня увага охоплює широкий спектр тем, від біорізноманіття до реставрації вододілів. Гаррісонам вдалося надихнути своєю діяльністю сотні людей, та залучити до спільної справи [2, с. 10]. Однією з їх найвідоміших ранніх робіт є «Цикл лагуни» («The Lagoon Cycle»), 1974-77 рр. Проект являє собою складну фото-карту завдовжки 360 футів (близько 110 м) і висотою у вісім

футів (близько 2,5 м) та служить філософською основою екологічних маніфестів для багатьох наступних їхніх творів. «Цикл Лагуни» – це художнє оповідання, яке розпочинається в Шрі-Ланці зі спостережень за їстівним крабом і закінчується в Тихому океані дослідженнями і описом парникового ефекту. Проект створено для пошуку шляхів виживання планети і демонструє людству необхідність переорієнтації свідомості суспільства на вирішення екологічних проблем. Після виставок у Музеї Джонсона в Корнельському університеті, Музеї мистецтв м. Лос-Анджелеса (США) і парку Ла Віллет в м. Парижі (Франція), проект Гаррісонів придбав Національний центр мистецтва і культури Жоржа Помпіду (м. Париж, Франція), як частину французької колекції. Унікальність проекту Хелен Майер та Ньютона Гаррісонів «Дихаючий простір для річки Сави» (Breathing Space for the Sava River) 1989–1990 рр., полягає в тому, що його було реалізовано на територіях кількох країн об'єднаними зусиллями суспільних громад. Художники разом із представниками громадськості проводили роботи над збереженням природного заповідника із залишками давньої ферми від промислових вторгнень [9]. Гаррісони погодилися на пропозицію доктора Хартмута Ерна допомогти у формуванні природного заповідника, що утворився в унікальному регіоні на занедбаній старовинній фермі. Заповідник поширювався на сотні кілометрів і являв собою останню річкову заплаву такого масштабу з рідкісними видами флори і фауни, яка збереглась в східній Європі, а також проходив територією старовинного землеробського товариства, розташованого біля водно-болотного дубового лісу, який також потребував захисту від вирубки. Гаррісони запропонували захистити заповідник від впливу стічних вод навколишніх ферм коридором природи,

впродовж усієї р. Сави, починаючи від її витоків над м. Люблянню (Словенія) і завершуючи в м. Белграді (Сербія), на річці Дунай. Цей ленд-арт об'єкт демонструє вплив ідеї твору на соціальну свідомість широких мас населення, а також, є прикладом того, як місцеві організації можуть бути заохочені та ініційовані для участі й підтримки масштабного проекту зі збереження навколишнього середовища. Останньою роботою Гаррісонів є маніфест «Форс Мажор» («The Force Majeure») 2007 р., в якому митці наголошують на екологічних проблемах, що призвели до глобального потепління.

Таким чином, в ленд-арті величезного значення набуває *інформаційна концепція*, оскільки використаний природний простір сприймається як цілісне конкретне смислове поле, а горизонт Землі, як полотно художника, – «основа» дій митців. Поняття «ленд-арт» об'єднує величезний діапазон художніх проектів, створених різними авторами з використанням різноманітних підходів, способів та технічних прийомів виконання, проте всі вони поєднуються характерними рисами течії ленд-арту – це твори мистецтва, втілені способом перетворення ландшафтного елементу митцем в арт-об'єкт.

Художники, що працюють у мистецтві ленд-арту, мають особливе концептуальне трактування образотворчих мистецтв, що відтворюються в несподіваних формах. Це може бути інсталяція з каміння посеред потоку гірської річки, або зшите між собою листя дерев, або ж видозмінений ландшафт, на кшталт земляного укріплення, чи штучне створення пагорбів, або, навпаки, тріщин у землі. Це може бути малюнок на піску, який згодом змиє морський прилив, або ж відбиток стопи на снігу. Гілки, листя, дрюччя, каміння, рослини, глину, землю застосовуються місцеві, без зміни та коригування екосистеми. Для досягнення рухливості елементів можливе

використання впливу стихій, наприклад, вітру або води, стати в нагоді можуть і сонячні промені, туман, або ж сніг. Доцільно вважати частиною об'єкту ленд-арту і відверто-приховане втручання митця в ландшафт, яке має на меті вписатися в навколишнє середовище і замаскуватися під нерукотворне явище, гармонічно злитися з оточенням і постати в образі «творіння природи». Митці ленд-арту практично не використовують стандартні художні майданчики для демонстрації своїх творів: музеї, галереї, та інші приміщення, що обумовлено монументальністю творів, які втілюються в межах пейзажу, особливістю матеріалів та явищ, задіяних для реалізації твору, а також відсутністю комерційної складової.

Серед основних завдань ленд-арту слід означити: перевтілення природних об'єктів шляхом імплементації їх в контекст культури та демонстрація цілісної картини світу через твори мистецтва, повної гармонії людини з природою. Митці прагнуть презентувати свої твори таким чином, щоб викликати у глядача відчуття єдності з природою, працюють у такий спосіб, щоб вплинути на емоційний стан глядача для досягнення ідеї твору, наприклад, нагадати, що людина є частиною живого світу, близька до нього і є невід'ємною від нього.

Отже, характерними рисами ленд-арту можна вважати: використання природних матеріалів; ставлення до природи як до полотна художника, або ж твору мистецтва; ілюзорність, плінність та недовговічність мистецьких творів, а також їхня просторова ізоляція; особливе ідеологічне розташування; безпосередня взаємодія з природними елементами; звернення художників до спроб гармонізації понять – минулого і теперішнього, людини і природи. Все перераховане вище виокремлює об'єкти ленд-арту серед творів традиційних видів

мистецтва, але і допомагає у визначенні їх характеристик.

На сучасному етапі мистецтво ленд-арт має активну підтримку в творчій спільноті, роботи провідних митців надихають до наступних звершень і мають авторів послідовників: Дебору Берньє (Debra Bernier), Канада (іл. 4, а); Джеймса Брунта (James Brunt) (іл. 4, б), Джонні Класпера (Johnny Clasper), Великобританія; Понтуса Янсена (Pontus Jansson), Швеція; Леоніда Войцехова, Гліба Вишеславського, Ольгу Гальчинську (іл. 4, в), Федора Тетянича, Валентина Хруща, Україна та багато інших.

Фестивалі ленд-арту користуються популярністю серед сучасних митців, відрізняються широким спектром концептуальних підходів, використанням різноманітних матеріалів, масштабами залучення аудиторії відвідувачів та сценаріями їх проведення. Ленд-арт фестивалі і симпозиуми мають широку географію розповсюдження в світі і на території України: «Promised Land Art Festival», м. Льодс, Польща, 2018 р.; «Landscape» Північний Ютланд, Данія, 2013-2016 рр.; «New Landscape», м. Таоян, Тайвань, 2019 р.; «Llano Earth Art Fest», м. Ллано, США, 2019 р.; «Простір прикордоння», м. Могриця, Україна, 2018 р.; «Синергія», м. Київ, Україна, 2019 р. тощо.

Література

1. Rigaud A. Disorienting Geographies: Land Art and the American Myth of Discovery. *Miranda*, 2012. URL: <http://journals.openedition.org/miranda/2955>; DOI: 10.4000/miranda.2955. (Last accessed: 9.09.19).

2. Ryan L. Art + Ecology: Land Reclamation Works of Artists Robert Smithson, Robert Morris, and Helen Mayer Harrison and Newton Harrison. *Environmental Philosophy*. Vol. 4, No. 1 & 2, Special Issue: Environmental Aesthetics and Ecological Restoration, 2007, 95–116. URL: https://www.academia.edu/20665672/Art_Ecology_The_land_reclamation_work_of_artists_Robert_Smithson_Robert_Morris_Helen_Mayer_Harrison_and_Newton_Harrison. (Last accessed: 9.09.19).

Висновки. Проаналізовано історію та історіографію виникнення ленд-арту, а також, засоби та підходи у творчості провідних його представників. Виявлено різноманітність масштабів і технік, концептуальних підходів, використаних для створення об'єктів. Досліджено способи створення та презентації робіт з метою формування певної суспільної думки, такої, як наприклад, актуалізація екологічних проблем. Мистецтво ленд-арту в історії мистецтв є відносно молодого течією, яка виникла в США, отримала підтримку суспільства, а також численних митців, стала провідною у ХХ ст., і сьогодні має широку географію розповсюдження світом. Поєднуючи садово-паркове мистецтво, ландшафтну архітектуру та образотворче мистецтво, вміщуючи елементи інсталяції та перформансу, ленд-арт має вагомое значення як засіб формування певної соціальної думки в суспільстві, підняття його культурного та еко-свідомого рівня. Отже, цей напрям можна розглядати як один із шляхів естетичного та культурного збагачення нації, як засіб спілкування з глядачем за межами музеїв і галерей, як сучасне концептуальне мистецтво, привнесене в природне середовище для формування певної думки суспільства.

3. Smithson R. The writings of Robert Smithson: essays with illustration. *New York University Press*, 1979. 221 p.

4. Вишеславський Г. А. Ленд-арт у творчості українських митців. *Сучасне мистецтво*. 2017. (випуск 13) С.59-72. URL: <http://sm.mari.kiev.ua/article/view/142219>. (Дата звернення: 9.09.19).

5. Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелінда О. В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. *Terra Incognita*, Париж – Київ. 2010. 416 с.

6. Кохан Н. М. Особенности американского и европейского ленд-арта. *Вісник ХДАДМ*.

Мистецтвознавство. Архітектура. 2006. № 7. С. 53–63.

7. Кохан Н. М. Экология и ленд-арт. Пути решения. *Вісник ХДАДМ. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2009. № 7. С. 39–54.

8. Никоненко Т. М. Эстетична концепція екодизайну. *Проблеми розвитку міського середовища*. Вип. 7. 2012. С. 170–176.

9. Сайт Хелен Майер Гаррисон і Ньютона Гаррисона, Helen Mayer Harrison and Newton Harrison. URL: <http://theharrisonstudio.net/> (Last accessed: 09.09.19).

10. Сайт Енді Голдсворти, Endy GoldsWorthy. URL: <https://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/>. (Last accessed: 09.09.19).

References

1. Rigaud A.(2012). Disorienting Geographies: Land Art and the American Myth of Discovery , *Miranda*. [in English].

2. Ryan L. (2007). Art + Ecology: Land Reclamation Works of Artists Robert Smithson, Robert Morris, and Helen Mayer Harrison and Newton Harrison. *Environmental Philosophy*. Vol. 4, No. 1 & 2, Special Issue: Environmental Aesthetics and Ecological Restoration. 95-116. [in English].

3. Smithson R. (1979). The writings of Robert Smithson: essays with illustration. *New York University Press*. – 221P. [in English].

4. Vysheslavskyi H.A. (2017). Land art u tvorchosti ukrainykh myttsiv. [Land art in the works of Ukrainian artists]. *Suchasne mystetstvo*. (vyпуск 13).59-72. [in Ukrainian].

5. Vysheslavskyi H. A, Sydor-Hibelynda O.V. (2010).Terminolohiia suchasnoho mystetstva. Oznachennia, neolohizmu, zharhonizmu suchasnoho vizualnoho mystetstva Ukrainy. [The terminology of contemporary art. Definitions, neologisms, jargon of modern visual art of Ukraine]. *Terra Incognita*. Paryzh – Kyiv. – 416. [in Ukrainian].

6. Kokhan N.M. (2006). Osobennosty amerykanskohe i evropeiskoho lend arta. [Features of American and European land art]*Visnyk HDADM. Mystetstvoznnavstvo. Arkhytektura*. № 7. 53–63. [in Russian].

7. Kokhan N.M. (2009). Экология y lend-art. Puty resheniya. [Ecology and land art. Ways of solving].*Visnyk HDADM . Mystetstvoznnavstvo. Arkhytektura*. № 7. 39–54. [in Russian].

8. Nykonenko T. M. (2012). Estetychna kontsepsiia ekodyzanu. [Aesthetic concept of ecodesign]*Problemy rozvytku miskoho sereдовyshcha*. (vyпуск 7). 170–176. [in Ukrainian].

9. Helen Mayer Harrison and Newton Harrison URL: <http://theharrisonstudio.net/>[in English].

10. Endy GoldsWorthy. URL: <https://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/> [in English].

ANALYSIS OF CREATIVITY OF THE LEADING ARTISTS OF LAND-ART OF THE 20TH CENTURY

GALCHINSKA O. S.¹, GAMALIA K. O.², PASHKEVYCH K. L.¹

¹*Kyiv National University of Technologies and Design*

²*National Academy of Fine Arts and Architecture*

Purpose of the article is to research the distinctive features of the works of leading artists of land-art of XXth century, the analysis of their place and contribution to the overall development of culture, as well as the impact of work on the creative artists today.

Methodology. The methodological basis of the study is a systematic approach, methods of comparative-historical and art analysis.

Results. Works of the leading artists of land-art of the XXth century were considered as part of the the goal. It is confirmed that the source of

АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА ВЕДУЩИХ ХУДОЖНИКОВ ИСКУССТВА ЛЕНД-АРТ XX ВЕКА

ГАЛЬЧИНСКАЯ О. С.¹, ГАМАЛИЯ К. А.², ПАШКЕВИЧ К. Л.¹

¹*Киевский национальный университет технологий и дизайна*

²*Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры*

Целью статьи является изучение отличительных особенностей работ ведущих художников ленд-арта XX века, анализ их места и вклада в общее развитие культуры, а также влияние работ на творчество современных художников.

Методология. Методологическая основа исследования – системный подход, методы сравнительно-исторического и художественного анализа.

Результаты. В статье рассматривается творчество ведущих художников ленд-арта XX века в рамках обозначенной цели. Подтверждено, что источником вдохновения для художников земельного искусства

inspiration from artists of land art is nature, its phenomena, as well as human, his inner world and interaction with the environment. Defined the special significance of the information component in the land-art, as natural space and Earth's horizon is perceived by the artist as a coherent concrete semantic field. It was analysed that the concept of land-art combines a huge range of artistic projects created by the authors using different approaches, techniques and Ways of execution, but all of them are combined with common origin – to transform an element of a natural landscape into an art object. Methods of creation and presentation of viewer work in order to form a certain public opinion are researched.

Scientific novelty consists in defining the peculiarities of the approaches and means for the creation of art objects of land-art as manifests by artists who turn to society in order to form public opinion and to attract attention to social and environmental problems of mankind.

Practical significance is that the materials presented, their analysis and generalization can be used in scientific researches devoted to development of art of land art and also in definition of the creative influence of leading artists of land art of XX century on the activity of contemporary artists for further implementation in author's creative projects.

Keywords: *design, art, ecology, ecodesign, culture, creative projects.*

является природа, ее явления, а также человек, его внутренний мир и взаимодействие с окружающей средой. Определено особое значение информационной составляющей в искусстве ленд-арт, так как природное пространство и горизонт Земли воспринимаются художником как целое конкретное семантическое поле. Концепция земельного искусства анализируется огромным спектром художественных проектов, созданных авторами с использованием различных подходов, приемов и методов исполнения, но все они объединяются общим происхождением – трансформацией художником элементов природного ландшафта в арт-объекте. Изучены методы создания и представления работ зрителю для формирования определенного общественного мнения.

Научная новизна заключается в определении особенностей подходов и средств создания произведений искусства ленд-арт в качестве манифестов художников, обращающихся к обществу с целью формирования общественного мнения и привлечения внимания к социальным и экологическим проблемам человечества.

Практическая значимость. Представленные материалы, их анализ и обобщение могут быть использованы в научных исследованиях, посвященных развитию искусства ленд-арт, а также в определении влияния ведущих художников ленд-арт XX века на деятельность современных художников для дальнейшей реализации авторских творческих проектов.

Ключевые слова: *дизайн, искусство, экология, экодизайн, культура, творческие проекты.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

Гальчинська Ольга Сергіївна, аспірантка, факультет дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-3030-6911, **e-mail:** galchynska.os@knutd.com.ua

Гамалія Катерина Миколаївна, д-р мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, ORCID 0000-0002-8982-2005, **e-mail:** gamaleya@ukr.net

Пашкевич Калина Лівіанівна, д-р техн. наук, професор, професор кафедри ергономіки і проектування одягу, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-6760-3728, Scopus 57191851112, **e-mail:** kalina.pashkevich@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Гальчинська О.С., Гамалія К.О., Пашкевич К.Л. Аналіз творчості провідних митців ленд-арту XX століття. *Art and design*. 2019. №3. С. 48-57.

Citation APA: Galchynska, O. S., Gamalia, K. O., Pashkevych, K. L. (2019) Analysis of creativity of the leading artists of land-art of the 20th century. *Art and design*. 3. 48-57.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.5>

УДК 74

КАЩЕНКО О.В.

Київський національний університет будівництва і архітектури

DOI:10.30857/2617-0272.2019.3.6.

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНЕ МОДЕЛЮВАННЯ В БІОДИЗАЙНІ

Мета. Розширення творчих можливостей дизайнерів, архітекторів на основі реалізації методичних засад художньо образного моделювання раціональних з точки зору практичного використання природних аналогів. Матеріал статті акцентований на розгляді доцільності художньо-образного моделювання як частини теорії і практики біонічного процесу.

Методологія. Запропонована методика відтворення раціональних якостей природних форм в сфері дизайну і архітектури базується на застосуванні принципу аналогій формоутворення в живій природі, дизайні, архітектурі. Особливістю методики є поєднання чуттєвого і логічного в творчого пошуку креативних рішень образу об'єктів дизайну, архітектури.

Результати. В статті аргументується доцільність біонічного підходу –трансформації раціональних природних зразків в сферу дизайну, архітектури, на початкових стадіях дизайн-, архітектурного проектування. Обґрунтовано значення художньо-образного моделювання в творчому процесі дизайнерів, архітекторів.

Наукова новизна. Наукова новизна полягає у застосуванні художньо- образного моделювання в біонічному процесі, що прискорює пошук інноваційних рішень при проектуванні об'єктів дизайну, архітектури, оскільки природний аналог представляє сформований зразок – модель цільового об'єкта проектування.

Практична значущість. Реалізація художньо образного моделювання в біодизайні дозволяє оптимізувати дизайн-процес завдяки скороченню часових, матеріальних ресурсів на пошук ідеї майбутнього об'єкту дизайн, архітектури. Художньо- образне моделювання в біодизайні сприяє гармонізації природного і штучно створеного середовища.

Ключові слова: дизайн, архітектура, образ, природа, біопрототип, моделювання, візуальне сприйняття.

Вступ. Формування та розвиток сучасного предметного, архітектурно середовища в Україні потребує створення об'єктів дизайну, архітектури, які характеризуються високими утилітарними, художньо-естетичними, стильовими якостями. Це спонукає до пошуку, розробки інноваційних підходів щодо формоутворення в дизайні і архітектурі. Одним із прогресивних методів створення об'єктів дизайну і архітектури є моделювання природних аналогів на різних стадіях дизайн-, архітектурного проектування.

Аналіз попередніх досліджень. Ретроспективний аналіз впливу зразків природних об'єктів у вигляді

конструктивних систем, геометрії форм, колористики, композиційних утворень та інш. на еволюційний процес розвитку методів формоутворення в дизайні і архітектурі прослідковується з ранніх етапів становлення людства.

Теорію і практику різнопланових біонічних напрямів розвивали учені, архітектори, дизайнери: Ю. Лебедєв, О. Лазарєв, Ю. Плаксів, В. Михайленко та ін. Раціональні принципи будови біоформ в своїх спорудах реалізували відомі архітектори, інженери: С. Калатрава, П. Л. Нерві, Ф. Отто, Е. Саарінен, Й. Уотсон, Л. Кролл, І. Маковец, Л. Спайбрук та ін., а також дизайнери Р. Арад, П. Полен. У. Умеда, С. Янагі, М. Ньюсон, С. Кім,

Л. Колані, Ф. Старк, Р. Лавгроув та ін., що доводить актуальність моделювання природних аналогів в дизайні архітектури, зокрема, в пошуку образу нових об'єктів.

Постановка завдання. Обґрунтувати важливість та можливість художньо-образного моделювання в процесі створення дизайн-, архітектурних форм, запропонувати методичні підходи формування і реалізації художньо-образної моделі.

Результати дослідження. Розвиток теорії дизайну, архітектури тісно пов'язаний із сучасним розумінням естетичної сутності предметного, архітектурного, природного середовища. Естетика як наука, що вивчає чуттєве сприйняття, закономірності відчуття прекрасного є невід'ємною сферою архітектури та дизайну [1, 3].

Непередбачуваність формування та еволюції стилів, моди, художньо – естетичних напрямів в дизайні й архітектурі спонукає до пошуку стійких ознак прогресивного розвитку цих галузей [2, 9, 10].

Дослідження історичного розвитку архітектури, дизайну дозволяє виявити квазі-константи у вигляді подібності, аналогії, схожості штучно створюваних і природних форм на всіх етапах їх еволюції, перетворень, удосконалення. Починаючи з доісторичних епох, людина чуттєво, інстинктивно а пізніше – логічно, науково наслідувала природі в конструюванні житла, виготовленні предметів побуту, відтворення колористики природного середовища в художньому, художньо-естетичному і утилітарному значенні, моделюванні функціонування та взаємодії складних біологічних систем. З цих позицій можна стверджувати про об'єктивне зближення методів формоутворення в природі, архітектурі, дизайні, що є основою прогнозування тенденцій розвитку теорії і практики дизайну і архітектури [7, 11]. Актуальність вивчення природи як джерела

ідей, зразків потребує цілісної теорії моделювання природних аналогів.

Серед наукових можливостей застосування різнопланових методів моделювання природних прототипів одним із найважливіших для теорії архітектури і дизайну є художньо-образне моделювання. Аксиологічне значення природи як художньо-естетичного об'єкта заключається в наступному:

- природа – гармонізоване середовище;
- природа – колористична гармонія;
- природа – о нова ідентифікації локальної регіональної рекреації;
- природа – зразок раціональних матеріальних об'єктів;
- природа – середовище впливу на психологічний стан людини;
- природа – візуальний комфорт.

Семантика природних форм заключається в чуттєвому розумінні їх правильності, доцільності [5]. Художньо-образне сприйняття дозволяє виявити композиційні властивості природного середовища з метою їх моделювання, таких як:

- компактні структури
- форми, утворені з уніфікованих елементів;
- ритмічні, метричні ряди;
- пластика форми;
- система поєднання елементів в ціле;
- технологічний засіб формоутворення.

Відтворення композиційних особливостей біоформи можливе за принципом копіювання, аналогії, моделювання принципу побудови природної форми без збереження її схожості зі штучним об'єктом або за комплексними характеристиками. Художньо-образний аспект заключається в чуттєвому відтворенні форми, композиції, колористики природного середовища в об'єктах предметного та архітектурного середовища. В цілому композицію в

природі як об'єкт моделювання можна розглядати на основі відтворення таких формо-утворюючих факторів як маса, пропорції, симетрія, асиметрія, відповідність окремого цілому, а також характер фактури поверхонь кольору матеріалу, комбінації матеріальної форми і простору.

Сучасним прогресивним методом формоутворення в дизайні і архітектурі є фрактальність, як домінуючий принцип побудови багатьох природних об'єктів [8]. Образна інтерпретація природних явищ форм має високий ступінь узагальнення, відтворюючи найголовніші суттєві ознаки природи в штучно створюваному середовищі.

Художньо-образні моделі мають асоціативний ефект і можуть бути мономоделлю, або полімоделлю в залежності від моделювання однієї чи комбінації декількох ознак. Образне відтворення стану природи відбивається в передачі основних характеристик форми, її динаміки або статичності.

Художньо-образне відтворення колористики природного середовища гармонізує природне архітектурне середовище на принципах нюансу чи контрасту, дає приклади для акцентації штучного об'єкту, його ідентифікації, маскування, привабливості, застереження. Колір посилює динаміку форм, підкреслює ієрархічність її складових частин. Образне відтворення колористики природи є, наприклад, основою створення колористичних рішень тканин, інтер'єрів, реклами, тощо.

Співставлення природних утворень з об'єктами предметного та архітектурного середовищ відбувається на підставі аналогій на рівнях:

– на рівні біосфери, біогеоценозу, біоценозу, що дає можливість ідентифікувати художньо-естетичні особливості штучно створеного

середовища на глобальному, регіональному та локальному рівнях;

– на рівні популяції, виду – природне середовище відповідає штучно створеному локальному предметному середовищу;

– на рівні організмів – дизайну конкретних об'єктів предметного середовища;

– на рівні функціональних органів біопрототипів – окремим елементам, деталям дизайн-форм;

– на рівні тканин, клітин організмів – матеріалам виробів.

Художньо-образне сприйняття має суб'єктивно-об'єктивний характер і формується в першу чергу на основі візуальної інформації. Суб'єктивність процесу обумовлена станом, рівнем освіти спостерігача, а об'єктивність – його рівнем соціальності.

На формування художньо-образного сприйняття суттєво впливає цільова спрямованість спостерігача, мотивація, ступінь уважності – мимобіжна, сконцентрована, загальна, спрямована, пізнавальна. На процес сприйняття впливають також фактори середовища: прозорість повітря, акустичний стан оточення, пори дня чи року, дистанція до об'єкту сприйняття. Результатом такого сприйняття є психологічне збудження, яке викликає позитивну чи негативну емоцію.

За свідченням психологів позитивну емоцію викликає середовище не надто просте і надто складне за своєю структурою, а як таке, яке спостерігач може зрозуміти, розшифрувати за певний реальний відрізок часу, при чому середовище повинно мати елемент новизни, оригінальності, своєрідності [6].

Повне художньо-образне сприйняття формується залежно від умов сприйняття середовища на різних ієрархічних рівнях, як наприклад, сприйняття нескінченно далекого, середнього, близького простору; за умов статичності чи динаміки спостерігача

при безпосередньому візуальному сприйнятті чи за уявою, по пам'яті. Психологічно сприйняття різних ознак об'єкта, його форми, структури, кольору поєднується завдяки так званому аферентному синтезу.

Сприйняття формується в декілька етапів, таких як модальний, локалізаційний, трансдукційний. Формування образу з точки зору сприйняття характеризується послідовно перцепцією, апперцепцією та осмисленням, вивчається в гештальт-психології і розвивається в теорії психологічних систем [4].

Художньо-образне сприйняття утворює віртуальну модель-образ спостережуваного. Для його фіксації, відтворення доцільно застосувати засоби:

- графічного зображення контуру структури природного утворення;
- тонального монохромного відображення силуету;
- кольорового комплексного зображення;
- композиційного ряду;
- зображення з акцентуацією окремих деталей;
- виокремлення окремих зон;
- комбінованих зображень.

Отримані моделі як результат художньо-образного сприйняття природного середовища є початковим матеріалом для його подальшого моделювання на математичному, геометричному, фізичному, інформаційному рівнях.

Поступовість осягнення природної форми в процесі зорового сприйняття утворює асоціативний образний ряд, найцінніший елемент якого закріплюється як базовий, виходячи з цільвої установки спостерігача. Художньо-образне сприйняття є основою асоціативних моделей, які дозволяють транслювати суттєві особливості від природи в архітектуру і дизайн, при продовженні

дизайн-процесу, як наприклад, моделюванні конструктивної основи біопрототипів.

Природні конструкції, завдяки еволюційному відбору, набули досконалості у вигляді тектонічності, міцності, надійності, стійкості, органічної єдності матеріалу і конструкції, технологічності. Серед природних конструкцій як об'єкту моделювання домінують оболонки, просторові структури конструктивні складки, вертикальні структури – вежі. В сполученні с композицією їх форми (обтічність, аеро-, гидродинамічність, компактність) вони є прямим прототипами раціональних технічних об'єктів, які поєднують органічно утилітарні та естетичні якості.

Таким чином, художньо образна-модель, матеріалізована графічно, математично отримує розвиток на подальших етапах дизайн-, архітектурного проектування у вигляді: ескіза, варіантів моделі, доповнень та коригування моделі, макету, промислового зразка, документального оформлення.

Висновки. В результаті дослідження історичного процесу використання природних зразків для створення об'єктів дизайну і архітектури від інтуїтивного підходу до свідомого наукового їх моделювання, обґрунтовано значення художньо-образних моделей в біонічному процесі. Представлені основні методичні засади формування і реалізації художньо-образних моделей в дизайн-, архітектурному проектуванні.

Сформульовані основні методичні засади синтезу художньо-образної моделі як перехідної ланки від природного аналога до штучно створюваної форми.

Охарактеризовані особливості формування моделі під впливом мотивації, цільвої установки, в процесі візуального сприйняття природного об'єкта та його логічного аналізу. Викладено матеріал щодо

фіксації віртуального образу методами графічного, художнього відображення та подальшого використання моделі як початкової в дизайн-, архітектурному проектуванні. Представлено матеріал цього етапу на прикладі моделювання

конструктивної основи природних форм. Акцентована увага на комплексності біонічного підходу, який дозволяє гармонізувати в творчому рішенні утилітарні та художньо-естетичні особливості створюваних об'єктів

Література

1. Мардера А. П. Архитектура. Короткий словарь – довідник: За загальною редакцією. Київ: Будівельник, 1995. 333 с.
2. Бхаскаран Л. Дизайн и время. Москва: Арт-родник, 2006. 256 с.
3. Мардер А. П. Эстетика архитектуры. Москва: Стройиздат, 1988. 214 с.
4. Марр Д. Зрение. Информационный подход к изучению представления и обработки зрительных образов. Радио и связь, 1987. 400 с.
5. Михайленко В.Є., Кащенко О.В. Основы биодизайну: навч. посібник. Київ: Каравела, 2011. 224 с.
6. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. Москва: Мир. 1969. 352 с.
7. Fiel Ch. & Fiel, P. *Design now!* TASCHEN. 2007
8. Genetic architecture. SITES Books and Escola Tecnica Superior d'arquitectura Universitat Internacional de Catalunya. 2003
9. Gossel P. *Modern architecture*. (V.1). Taschen. 2007
10. Gossel P. *Modern architecture* (V.2). Taschen. 2007
11. Proctor R. *1000 new eco designs and where to find them*. London, Laurence King Publishing. 2009

References

1. Mardera, A.P. (1995). *Arkhitektura. Korotkyj slovnyk–dovidnyk* [Architecture. A short dictionary-handbook]. Kyiv [in Ukrainian].
2. Bkhaskaran, L. (2006). *Dyzajn y vremja* [Design of the Times]. Moscow [in Russian].
3. Marder, A.P. (1988). *Eстетика arkhitektury* [Aesthetics of architecture]. Moscow [in Russian].
4. Marr, D. (1987). *Zrenie. Informatcionnyj podkhod k izucheniiu predstavleniia i obrabotki zritelnykh obrazov* [Vision. Information approach to the study of the representation and processing of visual images]. Moscow [in Russian].
5. Mykhajlenko, V.Je., & Kashchenko, O.V. (2011). *Osnovy biodyzajnu* [Basics of the Biodesign]. Kyiv: Karavela [in Ukrainian].
6. Moles A. (1969). *Teoriia informatcii i esteticheskoe vospriiatie* [Information Theory and Aesthetic Perception]. Moscow [in Russian].
1. Fiel, Ch., & Fiel, P. (2007). *Design now!* TASCHEN.
2. Genetic architecture (2003). SITES Books and Escola Tecnica Superior d'arquitectura Universitat Internacional de Catalunya.
3. Gossel, P. (2007). *Modern architecture*. (V. 1). Taschen.
4. Gossel, P. (2007). *Modern architecture* (V. 2). Taschen.
5. Proctor, R. (2009). *1000 new eco designs and where to find them*. London, Laurence King Publishing.

ARTISTIC-FIGURATIVE SIMULATION IN BIODESIGN

KASHCHENKO O.V.

Kyiv National University of Construction and Architecture

Purpose. Expanding the creative possibilities of designers, architects by implementing the methodological foundations of artistic-figurative modeling of rational, from the point of view of practical use, natural analogues. The development of the theoretical foundations of

ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ В БИОДИЗАЙНЕ

КАЩЕНКО А.В.

Киевский национальный университет строительства и архитектуры

Цель. Расширение творческих возможностей дизайнеров, архитекторов путем реализации методических основ художественно-образного моделирования рациональных, с точки зрения практического использования, природных аналогов. Развитие теоретических основ моделирования

modeling natural prototypes with an emphasis on the reproduction of their artistic and compositional features in design, architecture.

Methodology. The proposed methodology for the implementation of rational features of natural forms in the field of design and architecture is based on the principle of analogies of formation in nature, design, architecture. A feature of the technique is the synthesis of sensory and logical in the creative search for innovative, creative solutions in design and architecture.

Results. The article presents the feasibility of a bionic approach to the transformation of rational natural samples into the field of design and architecture in the initial stages of design. The value of artistic-figurative modeling in the creative process of designers, architects is grounded.

Scientific novelty. It consists in the implementation of artistic-figurative modeling in the bionic process, which accelerates the search for innovative solutions in the design of design objects, architecture, since the natural analogue is a formed model of the target object in design and architecture.

Practical significance. The implementation of artistic-figurative modeling in biodesign allows to optimize the design process by reducing the time, material resources when searching for the idea of a future design object, architecture. Artistic-figurative modeling in biodesign helps to harmonize the natural and artificially created environment.

Keywords: *design, architecture, image, nature, bioprototype, modeling, visual perception.*

природных прототипов с акцентом на воспроизведение их художественно-композиционных особенностей в дизайне, архитектуре.

Методология. Предложенная методика реализации рациональных качеств природных форм в сфере дизайна и архитектуры базируется на принципе аналогий формирования в живой природе, дизайне, архитектуре. Особенностью методики является синтез чувственного и логического в творческом поиске инновационных, креативных решений в дизайне и архитектуре.

Результаты. В статье аргументируется целесообразность бионического подхода трансформации рациональных природных образцов в сферу дизайна, архитектуры на начальных стадиях проектирования. Обосновано значение художественно-образного моделирования в творческом процессе дизайнеров, архитекторов.

Научная новизна. Заключается в реализации художественно-образного моделирования в бионическом процессе, что ускоряет поиск инновационных решений при проектировании объектов дизайна, архитектуры, поскольку природный аналог представляет собой сформированный образец-модель целевого объекта дизайна, архитектуры.

Практическая значимость. Реализация художественно-образного моделирования в биодизайне позволяет оптимизировать дизайн-процесс благодаря сокращению временных, материальных ресурсов при поиске идеи будущего объекта дизайна, архитектуры. Художественно-образное моделирование в биодизайне способствует гармонизации природной и искусственно созданной среды.

Ключевые слова: *дизайн, архитектура, образ, природа, биопрототип, моделирование, визуальное восприятие.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРА:

Кашченко Олександр Володимирович, д-р техн. наук, професор, професор кафедри рисунку і живопису, декан архітектурного факультету, Київський національний університет будівництва і архітектури, ORCID 0000-0002-7937-6953, **e-mail:** kash-ta@i.ua

Цитування за ДСТУ: Кашченко О. В. Художньо-образне моделювання в біодизайні. Art and design. 2019. №3. С. 58-63.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.6>

Citation APA: Kashchenko, O. V. (2019). Artistic-figurative simulation in biodesign. *Art and design*. 3. 58-63.

УДК
371.621+371.63+7
27.1.054.3

DOI:10.30857/2617-
0272.2019.3.7.

КОСЕНКО Д. Ю.

Київський національний університет технологій і дизайну

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ПРОСТОРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА МЕБЛЮВАННЯ ШКІЛЬНОГО КЛАСУ У ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОРІЧЧЯ

Мета. Виявлення та аналіз основних тенденцій організації та меблювання навчального простору школи у першій третині ХХ ст.

Методологія дослідження базуються на історико-еволюційному принципі, де джерельною базою є наукові, технічні та популярні публікації досліджуваного періоду, а також предметні артефакти.

Результати. Проаналізовано матеріали щодо розвитку просторової організації та меблювання школи на межі ХХ ст. В історії педагогіки цей період відзначається рухом за оновлення педагогіки на основі принципу педоцентризму, що відомий в Європі під назвою «реформ-педагогіка», а в США – «прогресивна освіта». Виявлено, що педагоги-реформатори, зокрема Джон Дьюї та Марія Монтесорі, приходять до висновку, що нові педагогічні підходи вимагають також зміни в облаштуванні класу. Встановлено, що в межах реформ-педагогіки меблювання та просторова організація навчальних приміщень розглядається не лише з погляду зручності роботи, але й як складова педагогічної концепції та, ширше, як соціально-культурний феномен. Виявлено наступні тенденції просторової організації та меблювання шкільного класу. По-перше, розробка та впровадження нових типів учнівських меблів: столів з горизонтальною поверхнею чи зі змінним нахилом стільниці, а також окремих стільців, конструктивно не пов'язані зі столами. По-друге, оновлення організації простору школи на основі поєднання двох підходів: функціонального зонування за предметно-тематичним принципом та гнучкої організації учнівських місць. Зазначені тенденції впроваджуються спершу в альтернативних чи експериментальних школах. Охарактеризовано спроби організації простору масової школи на основі зазначених підходів в СРСР (зокрема і в Україні) в другій половині 1920-х р.

Наукова новизна. Проаналізовано та узагальнено основні тенденції просторової організації та меблювання шкільних класів, що сформувались у першій третині ХХ ст. в контексті реформ-педагогіки. Вперше розглянуто меблювання радянських (зокрема українських) шкіл зазначеного періоду, виявлено подібність та відмінності між розвитком шкільного простору в СРСР, країнах Західної Європи та США.

Практична значущість. Огляд розвитку навчального простору школи у першій третині ХХ ст. є внеском у формування цілісної картини освітнього дизайну як історико-культурного феномену. Розуміння закономірностей історичного розвитку навчального простору має практичне значення для концептуалізації та прогнозування тенденцій сучасного освітнього дизайну.

Ключові слова: навчальний простір, меблювання школи, інтер'єр школи, просторова організація класу.

Вступ. Протягом другої половини ХVІІІ – межі ХХ ст. в країнах Європи та у США було створено державні системи загальної обов'язкової шкільної освіти. Ці освітні системи переважно мали за зразок прусську модель академічного вчителе-центрованого фронтального навчання.

Відповідним чином облаштовувались і шкільні приміщення. З середини ХІХ ст. формується рядно-фронтальна модель шкільного класу, облаштованого партами – комбінованими меблевими виробами, що фіксують робочу позу учня. Учнівські робочі місця розташовуються

стаціонарними рядами, орієнтованими на робоче місце вчителя та класну дошку [3]. Проте вже наприкінці XIX ст. прусська педагогіка викликає широку критику, розпочинається пошук альтернативних підходів до шкільного навчання. В Європі тогочасний рух педагогічного оновлення відомий під назвою «реформ-педагогіка», в США – «прогресивна освіта». В рамках цього руху започатковуються не лише зміни у формах та методах викладання, але і у предметно-просторовій організації школи. Трансформація простору шкільних приміщень триває протягом усього XX ст. та продовжується і сьогодні. Для кращого розуміння цього процесу (що є актуальним для України, зокрема з огляду на шкільну реформу, що впроваджується протягом останніх років) важливим є виявлення та характеристика основних тенденцій в організації та облаштуванні школи у XX ст.

Аналіз попередніх досліджень.

Історія матеріальної культури визнає основоположний характер тих змін, що відбувались в просторовій організації школи з початку XX ст., та приділяє певну увагу дослідженню цього періоду. Наприклад, М. Moreno Martinez [19] досліджує розвиток шкільних меблів в Іспанії на межі XX ст., Herman et al. [16] – в той саме період у Бельгії; М. L. Bencostta [12] вивчає становлення дизайну шкільних меблів у Франції у 1920–40 р. на прикладах работ Ж. Прюве та А. Люрса. L. Cuban [14] розглядає практичне втілення нових принципів організації простору класу в США з кінця XIX ст. до 1980-х р. Найбільш широким є огляд історії меблювання школи у каталозі Шкільного музею компанії VS Vereinigte Spezialmöbelfabriken [20], що охоплює період промислового виробництва учнівських меблів з кінця XIX ст. по сучасність, переважно на матеріалі Західної Європи; проте це видання має скоріше популярний характер. Вітчизняні дослідження з цього питання

нам невідомі; розвиток меблювання та просторової організації української школи системно не досліджений.

Постановка проблеми. Огляд літератури свідчить, що сучасна наука не має цілісної концепції розвитку предметно-просторової організації школи. В науці наявні як дослідження окремих аспектів чи феноменів розвитку просторової організації чи меблювання класу, так і широкі огляди цього питання. Проте основні підходи у тих складних процесах, що відбувались в цій галузі протягом минулого сторіччя, виявлені та охарактеризовані не досить чітко. Метою роботи є визначення основних тенденцій розвитку просторової організації та меблювання школи на початку XX ст. у порівнянні з попереднім етапом [3] та з урахуванням того, що ці тенденції є певним чином актуальними також і для сучасного розвитку освітнього простору.

Результати дослідження. Для характеристики основних етапів розвитку шкільних меблів було опрацьовано великий масив першоджерел, що включає:

- наукові, технічні та популярні публікації відповідного періоду;
- патенти;
- рекламні матеріали;
- предметні артефакти.

Територіально дослідження обмежено країнами Європи та Північної Америки, в тому числі Російською імперією та СРСР (з особливою увагою до України у складі цих держав).

Вчителе-центрована педагогіка прусського типу призвела до домінування у XIX ст. рядно-фронтального класу, облаштованого стаціонарними комбінованими партами. Значний вплив на формування такої предметно-просторової організації мала гігієнічна наука, що досліджувала робочі пози учнів, умови видимості класної дошки тощо [3]. Але вже наприкінці сторіччя як вчителе-центровані

методики навчання, так і стаціонарний рядно-фронтальний клас зазнають критики з боку педагогів. На межі ХХ ст. в Європейських країнах та США виникає широкий рух за оновлення педагогіки на основі принципу педоцентризму (дитиноцентризму; визнання дитини центром освітнього процесу, створення умов для її природовідповідного гармонійного розвитку) [1]. Цей рух в Європі отримав назву «реформ-педагогіка», а в США – «прогресивна освіта». Педагогі-реформатори приходять до висновку, що нові педагогічні підходи вимагають також змін в облаштуванні класу.

Одним з провідних діячів європейської реформ-педагогіки була італійська лікарка Марія Монтесорі, що створила власну педагогічну технологію. Головні ідеї Монтесорі виклала у книзі «Мій метод» (або «Метод Монтесорі»), що неодноразово перевидавалась різними мовами та перевидається і досі. В цій книзі Монтесорі жорстко критикує стаціонарне облаштування шкільних класів [18, с. 16–19]: «...принцип рабства досі переважає у педагогіці та, відповідно, у школі. Можна навести єдиний доказ цього – стаціонарні парти. ... [Парти] влаштовано так, що коли дитина добре відповідає своєму місцю [за розміром тіла], то парта сама по собі примушує дитину набувати пози, що вважається гігієнічно зручною. Сидіння, підніжка, робоча поверхня облаштовані таким чином, що дитина ніколи не може встати під час роботи. Їй надано лише місце для сидіння у випростаній позі. ... Неймовірно, що так звана 'наука' довела до досконалості ці інструменти рабства у школах, не осяяна жодним променем руху соціального визволення, що зростає та шириться світом. ... І саме в цю епоху діти у школах працюють в жахливих гігієнічних умовах, настільки непридатних для здорового розвитку, що навіть призводять до деформації кістяка, – а відповіддю є

ортопедична парта! ... Очевидно, що розумним методом боротьби з викривленням хребта учнів є зміна форми їхньої роботи таким чином, щоб вони не були вимушені багато годин перебувати у шкідливій позі. Саме цього досягнення свободи потребує школа, а не механізму парти.» Для власної школи Монтесорі розробила спеціалізоване меблювання [18, с. 81–82], що включало легкі столи на одного та двох-трьох учнів, стільці та крісла. Учні могли самостійно обирати робочі місця за столом чи в кріслі, а також на працювати сидячи чи лежачи на килимі на долівці (рис. 1). Облаштування класу доповнювалось низькими полицями чи шафами для зберігання дидактичних матеріалів у вільному доступі учнів; верхні площини цих шаф призначались для кімнатних рослин, акваріумів та іграшок, якими діти також мали змогу вільно користуватись. В кожному класі обов'язково влаштовувався осередок для роботи з водою (спочатку це були звичайні побутові вмивальники). На стінах класу розташовувались крейдові дошки – також у вільному використанні учнів. Оскільки педагогічна технологія Монтесорі не передбачає фронтальної вчителе-центрованої роботи, таке вільне облаштування класу мало забезпечити необхідні можливості для самостійної роботи учнів.



Рис. 1. Учні та учениці в класі школи Монтесорі. Blackfriars Montessori School, 1913.

З розвитком цієї та подібних концепцій «вільного індивідуалізованого навчання» очевидною стала потреба також ускладнення архітектурної просторової структури класу. Наприклад, вже перша шкільна будівля, зведена спеціально як Монтесорі-школа (Амстердам, 1926, арх. А. R. Hulshoff) має класні приміщення, розділені на три взаємно пов'язані зони: власне клас, «вологу» зону з відповідним оздобленням поверхонь, та «тиху кімнату» для усамітненої діяльності (рис. 2) [17].

В подальшому подібна ускладнена структура навчальних приміщень набула розповсюдження та зазнала вдосконалень, як у школах Монтесорі, так і в інших альтернативних системах, а потім і в масовій школі. Таким чином, в школах Монтесорі в організації приміщення класу вперше послідовно впроваджуються два основні підходи: зонування простору відповідно до видів діяльності та гнучка організація учнівських місць. Ці два підходи залишаються актуальними також і у сучасній школі [11]

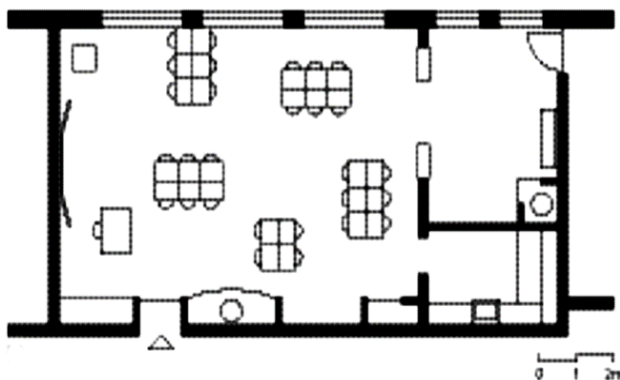


Рис. 2. Класне приміщення Монтесорі-школи. План. Арх. А. R. Hulshoff, Амстердам, 1926. За Н. Hertzberger [17].

В США рух «прогресивної освіти» було започатковано філософом та педагогом Джоном Дьюї (John Dewey), що не лише розробляв світоглядне обґрунтування нової школи, але й організував кілька експериментальних навчальних закладів («шкіл-лабораторій»).

З досвіду облаштування однієї з таких шкіл Дьюї наводить наступний приклад [15, с. 48]. «Кілька років тому я ходив міськими крамницями шкільного приладдя, шукаючи столи та стільці, що були б придатними з усіх точок зору – художньої, гігієнічної та освітньої – для потреб дитини. Ми зазнали в цих пошуках чимало труднощів, аж врешті один з продавців, трохи кмітливіший за інших, зауважив: 'Боюсь, ми не маємо того, що ви хочете. Ви хочете чогось такого, щоб учні могли працювати, а ці [меблі] придатні лише для слухання.' Це добре описує усю традиційну освіту. Як біолог, маючи лише кістку чи дві, може реконструювати цілу тварину, так, якщо ми подумки поглянемо на звичайну шкільну кімнату, з цими рядами потворних парт, розташованих у геометричному порядку так щільно, щоб було якомога менше місця для руху; парт майже однакового розміру, де можна вмістити лише книжку, олівець та аркуш паперу; додамо стіл, кілька стільців, голі стіни та, можливо, кілька картин, – ми реконструюємо єдину діяльність, що може відбуватись в такому просторі. Це все створено для 'слухання' ... це означає залежність одного розуму від іншого.»

Таким чином, і Монтесорі, і Дьюї приходять до розуміння того, що просторова організація та меблювання навчальних приміщень є не лише технологічним чи гігієнічним питанням, а вираженням педагогічної концепції, та навіть глибше, соціально-культурних тенденцій у суспільстві. Вони критикують стаціонарний рядно-фронтальний клас не з погляду функціональності, а як «зряддя рабства», інструмент створення «залежності одного розуму від іншого». Роботами цих та інших педагогів-реформаторів межі ХХ ст. було започатковано розуміння цілісного освітнього середовища, в якому предметно-просторові аспекти розглядаються нарівні з педагогічними та

організаційними як втілення єдиних підходів до освіти.

До найбільш впливових педагогічних технологій, що виникли у США у 1920-ті р., слід віднести Дальтон-план, створений вчителькою Хелен Паркхерст. Основні інновації у предметно-просторовій організації школи, вперше запроваджені саме в рамках Дальтон-плану, і на сьогодні залишаються актуальними. Хелен Паркхерст вдалася до змін просторової організації класу у 1904 р., коли вчителювала в однокомплектній сільській школі [22]. У єдиному приміщенні працювало більше ніж 40 учнів різного віку, від першого до сьомого класу. Паркхерст доручила старшим учням наставництво над молодшими. Кожен з цих наставників відповідав за певну навчальну дисципліну; для кожної з дисциплін було виділено окремих куток в класному приміщенні. Столи було відкріплено від підлоги, і учні могли вільно пересувати меблі в залежності від того, в якому предметному осередку та в якій формі (індивідуальній чи груповій) вони працювали. В пізніші роки Паркхерст повернулася до розвитку власної технології, адаптувавши її для використання у великих публічних школах; ця система врешті отримала назву «Дальтон-план» за назвою міста, де у 1919–20 р. її було вперше повноцінно впроваджено. Дальтон-планом передбачалось організацію простору школи на основі не класів (приміщень для постійного перебування певного учнівського колективу), а «лабораторій» (в сучасному розумінні скоріше «предметних кабінетів») [21].

Основними формами роботи учнів в «лабораторіях» були індивідуальна та в малих групах; в одному приміщенні в той самий час могли працювати учні різного віку, виконуючи різні завдання. Шкільну бібліотеку пропонувалося розподілити по лабораторіях згідно тематики, щоб учні мали змогу вільно користуватись книгами з

відповідних предметів. Столи в лабораторіях розміщувались для групової роботи – не фронтальними рядами, а кілька учнівських місць обличчям одне до одного. Для зберігання особистих навчальних матеріалів учнів в шкільних коридорах передбачались шафи-локери; таким чином вдалося «відкріпити» учня від постійного робочого місця у класі, оскільки раніше такі матеріали зберігались в ємностях закріпленої за учнем парти. Таким чином у Дальтон-плані було повноцінно впроваджено принцип функціонального зонування простору за предметно-тематичними осередками («лабораторіями»); попри те, що предметно-просторова організація класу не передбачала гнучкості (учнівські меблі могли не бути мобільними), проте гнучкою була організація навчального процесу: учень чи учениця в межах навчального часу могли вільно пересуватись з однієї лабораторії до іншої, користуватись книжками та посібниками, приєднуватись до груп однокласників чи працювати самостійно, за потреби звертаючись до вчителя – керівника лабораторії. Хоча Дальтон-школи поступово втратили популярність у США, але організація школи на основі предметних кабінетів вже у повоєнний час набула широкого розповсюдження в світі і на сьогодні вважається стандартною.

В Російській імперії, зокрема на українських землях, зміни у ставленні до облаштування класних приміщень школи також починаються принаймні з кінця XIX ст. Наприклад, російський автор Вл. Вагнер [2] зазначає, що в проектуванні меблів слід цікавитись думкою не лише лікарів, але й педагогів, та пропонує використовувати в класах не парти, а окремі столи та стільці. Педагог та директор єврейської школи в Одесі Самуель Акбройт розробляє власний підхід до організації навчального процесу, а для його

забезпечення створює власну модель парти [4].

Цей виріб, хоча і ґрунтувався на тому самому принципі фіксації робочої пози, але був легким, мобільним та придатним до трансформації. Парта Акбройта могла бути трансформована у звичайний стілець або складена у компактний пакет, таким чином звільнивши простір класу для рухливої діяльності; трансформації здійснювались силами самого учня. Herman et al. [16] наводять думку, що парта Акбройта є першим прикладом складаних меблів у шкільному дизайні; втім, не можна погодитись з припущенням цих авторів щодо того, що ключовим чинником у появі мобільних шкільних меблів була боротьба з туберкульозом (оскільки легкі меблі робили зручнішим прибирання приміщення). Очевидно, що парта Акбройта створена перш за все як елемент педагогічної концепції, для урізноманітнення можливостей організації навчального процесу.

В радянський час освітня система та педагогіка Росії та України зазнає революційних трансформацій. Доступ до освіти розширюється, кількість учнів та шкіл зростає. У 1920-ті р. впроваджується концепція «політехнічної школи», що передбачала навчання через практичну діяльність. Радянські педагоги, досліджуючи тогочасні педагогічні інновації у світі, звертають особливу увагу на концепції Монтесорі та Дьюї: їхні твори видаються російською мовою, у 1928 р. Джон Дьюї відвідує Радянський Союз.

Один з організаторів радянської освіти А. Пинкевич [8] зазначає, що найближчим до ідеї політехнічної школи є Дальтон-план, та пропонує розвивати радянську освітню систему саме на його основі, хоча й з певними модифікаціями (збільшивши вагу групової роботи).

Створена на основі Дальтон-плану педагогічна технологія відома під назвою

«лабораторно-бригадного методу навчання».

Для впровадження цієї технології розробляються нові типи учнівських меблів. Київські гігієністи Л. Писарева та А. Попович [9, с. 1–2] зазначають: «... немає тих ідеальних меблів, які б, в умовах надовго фіксованої пози, гарантували б благополуччя кістяка дитини та інших її органів. Гасло лікарів-ортопедів 'на жодній лаві не треба довго сидіти' ми всіляко підтримуємо. ...традиційна парта давно відставлена (Монтесорі) як мертва форма меблів, що обмежує дітей в їхніх рухах під час роботи; тим більше вона має бути відставлена у зв'язку з новим групуванням дітей в колективі – роботі ланками».

Варто відзначити в цій цитаті посилання на Марію Монтесорі як на очевидний та беззаперечний авторитет. Автори висувають такі вимоги до учнівського меблювання: «1. Меблі мають бути рухомими (на противагу партам). 2. Форма їх має містити в собі можливість пристосування до різних видів шкільної роботи (письма, читання, ліплення, креслення тощо). 3. Має містити можливість з'єднання для колективної роботи ланками. ... 4. ... пристосування до різного віку (оскільки діти різних груп проходять через ту саму лабораторію)».

Комплект учнівських меблів, пропонується Писаревою та Попович, (рис. 3) було розроблено у Київській Художньо-індустріальній профшколі; цей комплект складається з двомісного стола з двома стільцями.

Стіл має дві окремі робочі поверхні, нахил яких може регулюватись незалежно одна від одної; крім того, для зручності пристосування для різних видів роботи передбачено можливість зсуву робочої поверхні вперед-назад. Конструкція стільця дозволяє змінювати висоту сидіння.

Автори наводять також приклад обладнання класу-лабораторії такими

меблями, демонструючи можливість розташування столів як рядами, так і у поєднаннях для групової роботи (рис. 4).

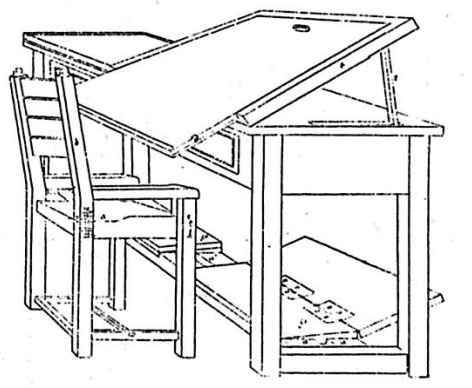


Рис. 3. Комплект учнівських меблів за Писаревою та Попович. Київ, 1926.



Рис. 4. Просторова організація класу-лабораторії за Писаревою та Попович. Київ, 1926.

Органи управління освітою радянської Росії наприкінці 1920-х р. починають приділяти увагу комплексному облаштуванню шкільних приміщень. Офіційні рекомендації, видані у 1928 р. [6], визначають перелік меблів та обладнання для сільської однокласної школи: для класу, передпокою та роздягальні, кухні, а також перелік загальношкільного інвентаря (пила, сокира, лопати тощо).

Для класного приміщення рекомендується такий комплект меблів та обладнання: «1. Шкільні столи з лавами (по одному на 2-х учнів). 2. Стіл для вчителя. 3. Стіл та табурет. 4. Шафа з відділеннями для учнів, дитячої бібліотечки, наочних

посібників та для зберігання дитячих робіт. 5. Дошка класна та губка для стирання крейди. 6. Штатив для навішування карт та таблиць. 7. Термометр. 8. Лампа висяча. 9. Пльовальниці». Шкільне меблювання пропонується виробляти централізовано, створивши для цього спеціальні районні чи повітові майстерні за сприяння відділів освіти. Щодо учнівських меблів автори рекомендацій зазначають [6, с. 19]: «Стосовно загальнонавчальної в минулі часи ерісманівської парти, то, визнаючи повною мірою принцип відповідності віковим особливостям дитячого організму, що покладено в її основу, слід, втім, визнати її конструкцію застарілою з огляду невідповідності тим різноманітним трудовим процесам, що відбуваються в новій школі (незмінно похиле положення дошки стола, розраховане лише на читання та письмо, фіксоване сидіння)». До учнівських меблів ставляться такі вимоги [6, с. 17]: «Шкільні навчальні столи з сидіннями мають бути легкі, рухомі, але за можливістю без порушення вимог міцності, портативні, мати дошку, що їй можливо надавати похиле або горизонтальне положення з метою відповідності до тих різноманітних трудових процесів, що відбуваються в новій школі». До використання у школах пропонуються комплекти учнівських меблів, розроблені Московським відділом народної освіти (МОНО) та С. Н. Маловим. Ці комплекти складаються з двомісного стола та такої ж лави зі спинною опорою. Згідно зазначених вище вимог, учнівські столи мають стільницю з регульованим нахилом, але, на відміну від конструкції Писаревої та Попович (див. вище рис. 3), цільну на обидва робочі місця.

Проект МОНО (рис. 5) передбачає стіл, що має конструкцію опор, подібних до парти Ерісмана: бічні фігурні панелі, встановлені в горизонтальний брус-полос; лавка виконана за традиційною схемою з П-подібними опорами. Малов пропонує

полозові опори як для столу, так і для лави, але на основі вертикальних брусків (рис. 6). Втім, учнівські меблі Малова відомі в кількох варіантах. У 1929 р. він патентує комплект з Х-подібними опорами [5] (рис. 7), а пізніше повертається до П-подібної конфігурації стола, натомість пропонує оригінальну форму опори стільця, що вочевидь робить виріб більш стійким до перекидання назад при розгойдуванні [7] (рис. 8).

Спільним для всіх цих моделей є оригінальний пристрій регулювання нахилу стільниці. Ще одним цікавим прикладом є комплект учнівських меблів, розроблений під керівництвом Н. І. Шнірмана [10] у 1929-1934 р. Відмінністю цієї моделі є багаторозмірність (можливість зміни висоти столу, висоти та глибини сидіння стільця). Конструкція меблів столярна, з використанням фанери для поверхонь столу та стільців (рис. 9). Комплект пропонувався у двох типорозмірах (для початкової та основної школи, з можливістю зміни висоти в межах 3-4 номерів) та кількох варіантах (з похилою або з горизонтальною стільницею, та зі змінним нахилом стільниці). Крім цього, Шнірман звертає увагу на колірне рішення меблів.

Критикуючи традиційний спосіб фарбування учнівських меблів у чорний чи зелений колір, автор натомість пропонує лакування зі збереженням природного кольору та текстури дерева для опор та сіро-блакитний колір – для стільниці, сидіння та спинки стільця. Рішення меблів Шнірмана вже є не суто утилітарним; на відміну від попередніх прикладів, меблі мають певну естетичну цінність, конфігурація опор та колірне рішення художньо виражають функцію та конструкцію виробів.

Попри те, що автори не наводять відомостей щодо участі у розробці меблів художника-конструктора чи дизайнера

(власне, цей фах у першій половині 20 ст. в СРСР ще не був виокремлений), комплект учнівських меблів Шнірмана є одним з перших прикладів художнього конструювання (дизайну) учнівських меблів в Радянському Союзі.

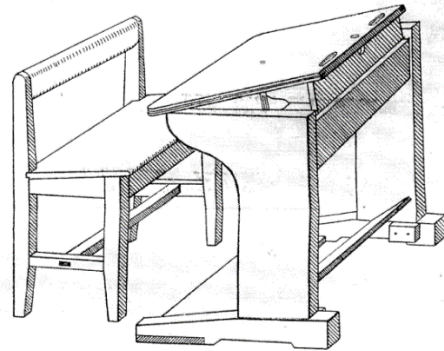


Рис. 5. Комплект учнівських меблів системи МОНО. Росія, 1928.

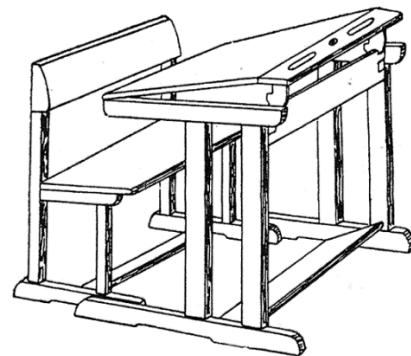


Рис. 6. Комплект учнівських меблів С. Н. Малова. Росія, 1928.

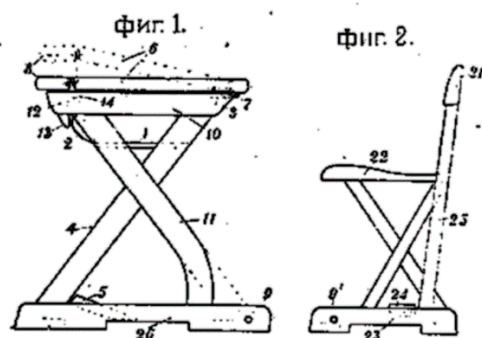


Рис. 7. Комплект учнівських меблів С. Н. Малова. Росія, 1929.

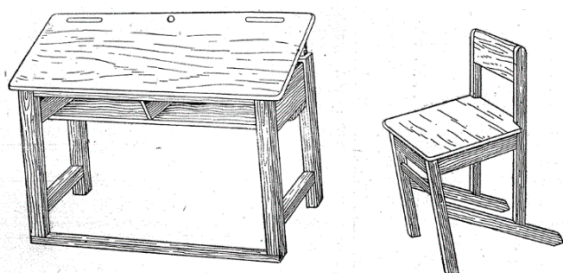


Рис. 8. Комплект учнівських меблів С. Н. Малова. Росія, поч. 1930-х р.



Рис. 9. Комплект учнівських меблів Н. І. Шнірманна. Росія, 1929–1934 р.



Рис. 10. Moulthrop Movable Chair Desk.
Джерело: National Museum of American History.

Децо іншим шляхом ідуть американські виробники: з початку сторіччя в США набувають популярності легкі мобільні комбіновані меблі, так звані *tablet arm chair*, тобто стілець з робочою поверхнею, закріпленою на одному з підлокітників. Найбільш відомою моделлю

такого стільця був Moulthrop Movable Chair Desk, розроблений вчителем та шкільним адміністратором Самуелем Паркером Молтропом у 1905 р. (рис. 9); як зазначає Бургерштейн [13], ці стільці були визнані Марією Монтессорі та впроваджувались в її школах. Виробництво подібних стільців з планшетами тривало принаймні до кінця 1940-х р. [23], а принципова схема цього виробу використовується американськими виробниками і досі. Крім того, в міжвоєнний час в США продовжується вдосконалення комбінованої парти на основі нових матеріалів та технологій (каркас з гнutoї металевої труби, глибока штамповка металевого листа тощо) – таким чином американські розробники досягають певної мобільності виробів, не відмовляючись від принципу фіксованої робочої пози учня.

Нові підходи до меблювання знаходили втілення в практиці не одразу. В альтернативних школах (Монтессорі та інших) нове меблювання впроваджувалось послідовно; але такі школи ніколи не становили помітної частки в жодній національній освітній системі. Щодо масової школи, ситуація різнилась в залежності від країни. За спостереженням Herman et al. [16], публічні школи Бельгії вже після Першої світової війни закуповують переважно окремі столи та стільці. В Іспанії, як зазначає Moreno Martinez [19], лише у 1913 р. було встановлено обов'язковість використання комбінованих фіксованих двомісних парт, а учнівські столи з горизонтальною робочою поверхнею та окремими стільцями з'являються у каталогах виробників лише з 1930-х р. У Франції набувають популярності легкі меблі на основі каркасу з гнutoї металевої труби, але переважно комбіновані типу парти [12]. В Сполучених Штатах Америки, за даними L Cuban [14], у міжвоєнний період шкільні класи переважно було обладнано меблями, що

прикріплені до підлоги. В Радянському Союзі, зокрема в Україні, переоблаштування шкіл розпочалось лише наприкінці 1920-х р.; меблювання класів планувалось (та, мабуть, подекуди здійснювалось) спершу на основі нових підходів, але вже на початку 1930-х р., з припиненням педагогічних експериментів та поверненням шкільної освіти до «пруської» системи, в облаштуванні класів використовуються переважно комбіновані парти Ерісмана.

Висновки. З середини XVIII до кінця XIX ст. навчальний простір школи розвивається в межах фіксованої рядно-фронтальної структури. В другій половині XIX ст. для облаштування учнівських місць розробляється спеціалізований виріб – комбінована парта. В основі такої організації та меблювання лежать утилітарні (зручність організації процесу) та гігієнічні міркування. На межі XX ст. розвиток шкільного меблювання та просторової організації класу в контексті реформ-педагогіки відбувається в першу чергу на педагогічних засадах, виходячи з потреб розвитку дитини. Крім того, в цей час меблювання школи вперше розглядається як соціально-культурний феномен, як прояв певного ставлення суспільства до виховання дітей. Протягом першої третини XX ст. виникають та розвиваються наступні тенденції. По-перше,

декларується необхідність створення умов для вільного руху дітей, можливостей зміни робочої пози для різних видів діяльності. На основі цього категорично заперечується комбінована парта та розробляються нові моделі учнівських меблів: столи з горизонтальним чи змінним нахилом поверхні, стільці тощо. По-друге, впроваджується гнучка організація простору для роботи учнів; відповідно, учнівські меблі набувають мобільності. По-третє, просторова організація школи ускладнюється, впроваджується функціональне зонування за предметно-тематичним принципом. Ці тенденції у міжвоєнний період широко обговорюються у професійних спільнотах, проте не набувають розповсюдження у масовій школі, хоча активно розвиваються як альтернативні чи експериментальні. Поширення зазначених підходів у масовій школі припадає вже на повоєнний час. Інноваційні підходи до функціонально-ергономічного проектування навчального простору становлять лише один з аспектів змін, що відбувались в облаштуванні школи у XX ст. Окремого розгляду вартує питання впровадження нових матеріалів, конструкцій та технологій виготовлення меблів, а також діяльність професійних дизайнерів та архітекторів-модерністів, що в цей період справляють значний вплив на розвиток простору школи.

Література

1. Валеев А. А., Зиннатова Д. М. Альтернативные дидактические системы за рубежом (XX в.). Под ред. З. Г. Нигматова. Казань: 2013, 185 с.
2. Вагнер Вл. О школьных столах. Педагогический листок, 3, 1897.
3. Косенко Д. Ю. Просторова організація класу та шкільне меблювання кінця XVIII – межі XX сторіччя. Art and Design. 2019. №1.

С. 105–116. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.1.9>

4. Косенко Д. Ю. Самуель Акбройт: біля витоків сучасного шкільного дизайну. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Особистість митця в культурі» (20–22 квітня 2016 р.), ХНТУ. Херсон: ФОП Грінь Д.С. С. 98–100.

5. Малов С. Н. Учебная парта. Патент на изобретение № 11068. 1929.

6. Оборудование школьных учреждений. Сборник материалов. Под ред. А. В. Мольнова и П. А. Тюркина. Москва: Наркомпрос, Главсоцвос, Государственное издательство, 1928, 55 с.
7. Парты для начальной и средней школы. Чертежи и описание конструкции. Москва: Наркомпрос РСФСР, 1936.
8. Пинкевич А. П. Основные проблемы современной школы: шесть лекций по педагогике. Москва: Работник просвещения, 1924, 264 с.
9. Писарева Л. В., Попович А. Г. Мебель для трудшкол при современных методах воспитания. Киев: 1926
10. Шнирман Н. И. Новая модель школьной мебели. Ленинград – Москва: ОГИЗ, 1934, 20 стр., 6 л. черт.
11. Atkin J. Transforming spaces for learning. In: Designing for Education: Compendium of Exemplary Educational Facilities 2011 (pp. 24–31). Paris: OECD Publishing, 2011.
12. Bencostta M. L. Mobiliário escolar francês e os projetos vanguardistas de Jean Prouvé e André Lurçat na primeira metade do século XX. Educare em Revista. 2013, 49, pp. 19–38. <https://doi.org/10.1590/S0104-40602013000300003>
13. Burgerstein L. School Hygiene. New York: Frederick A. Stokes Company, 1915, 208 p.
14. Cuban L. How Teachers Taught: Constancy and Change in American Classrooms, 1890-1980. New York, London: Longman, 1984, 306 p.
15. Dewey J. The School and Society (10th ed.). Chicago: The University of Chicago Press, 1912, 130 p.
16. Herman F., Van Gorp A., Simon F., Depaeppe M. The School Desk: From Concept to Object. History of Education: Journal of the History of Education Society, 2011, 40 (1), pp. 97–117
<https://doi.org/10.1080/0046760X.2010.508599>
17. Hertzberger H. Space and learning: lessons in architecture 3. Rotterdam: 010 Publishers, 2008, 255 p.
18. Montessori M. The Montessori Method. New York: Frederick A. Stokes Company, 1912, 378 p.
19. Moreno Martinez P. L. History of School Desk Development in Terms of Hygiene and Pedagogy in Spain (1838–1936). In: M. Lawn & I. Grosvenor (Ed.), Materialities of schooling: design, technology, objects, routines. (pp. 71–95). Oxford: Symposium Books Ltd., 2005.
20. Müller T., Schneider R. Das Klassenzimmer vom Ende des 19. Jahrhunderts bis heute / The classroom from the late 19th century until the present day. Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 2010, 304 S.
21. Parkhurst H. Education On The Dalton Plan. New York: E. P. Dutton and Company, 1922, 300 p.
22. Ploeg P. V. D. Dalton Plan: Origins and Theory of Dalton Education. Saxion Dalton University Press, 2013, 140 p.
23. The History of Seating America. American Seating Company, 2011, 74 p.

References

- Valeev, A. A., Zinnatova, D. M. & Nigmatov, Z. G. (Ed.). (2013). *Alternativnyye didakticheskie sistemy za rubezhom (20 v.) [Alternative didactic systems abroad (20th century)]*. Kazan: s.p. [in Russian].
- Vagner, VI. (1897). O shkolnykh stolakh [On school desks]. *Pedagogicheskii listok*, 3. [in Russian].
- Kosenko, D. Yu. (2016). *Samuel' Akbrojt: bilia vytokiv suchasnoho shkil'noho dyzajnu. [Samuel Akbrojt: in the sources of contemporary school design]* Proceedings from: *Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsia Osobystist' myttsia v kul'turi – International Scientific and Practical Conference Personality of Artist in Culture (20–22 april 2016)*, (pp. 98–100). Kherson: FOP Hrin' D.S. [in Ukrainian].

4. Kosenko, D. Yu. (2019) Prostorova orhanizatsiia klasu ta shkilne mebliuvannia kintsia XVIII – mezhi XX storichchia. [Spatial arrangement and furnishing of the classroom in the late 18th – early 20th century]. *Art and design*, № 1, 105-116. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.1.9> [in Ukrainian].
5. Malov, S. N. (1929) *SU Patent № 11068*. Retrieved from <http://patents.su/3-11068-uchebnaya-parta.html>. [in Russian].
6. Molnov, A. V. & Tiurkin, P. A. (Eds.). (1928). *Oborudovanie shkolnykh uchrezhdenii. Sbornik materialov. [Equipment for school institutions. Digest of materials]* Moscow: Narkompros, Glavsotcvos, Gosudarstvennoe izdatelstvo. [in Russian].
7. Parta dlia nachalnoi i srednei shkoly. Chertezhi i opisaniie konstruktsii. [Desk and bench for primary and secondary school. Drawings and description of construction] (1936). Moscow: Narkompros RSFSR. [in Russian].
8. Pinkevich, A. P. (1924). *Osnovnye problemy sovremennoi shkoly: shest lektcii po pedagogike. [Main problems of contemporary school: six lectures on pedagogics]*. Moscow: Rabotnik prosveshcheniia. [in Russian].
9. Pisareva, L. V. & Popovich, A. G. (1926). *Mebel dlia trudshkol pri sovremennykh metodakh vospitania [Furniture for labor schools according to modern methods of education]*. Kiev, s.p. [in Russian].
10. Shnirman, N. I. *Novaya model shkolnoy mebeli [New model of school furniture]*. (1934). Leningrad – Moscow, OGIz. [in Russian].
11. Atkin, J. (2011). *Transforming spaces for learning*. In *Designing for Education: Compendium of Exemplary Educational Facilities 2011* (pp. 24–31). Paris: OECD Publishing.
12. Bencostta, M. L. (2013). *Mobiliário escolar francês e os projetos vanguardistas de Jean Prouvé e André Lurçat na primeira metade do século XX. [French school furniture and the avant-garde projects of Jean Prouvé and André Lurçat in the first half of the twentieth century]* *Educar em Revista*, 49, 19–38. <https://doi.org/10.1590/S0104-40602013000300003> [in Portuguese]
13. Burgerstein, L. (1915). *School Hygiene*. New York: Frederick A. Stokes Company.
14. Cuban, L. (1984). *How Teachers Taught: Constancy and Change in American Classrooms, 1890-1980*. New York, London: Longman.
15. Dewey, J. (1912). *The School and Society* (10th ed.). Chicago: The University of Chicago Press.
16. Herman, F., Van Gorp, A., Simon, F., & Depaepe, M. (2011). *The School Desk: From Concept to Object*. *History of Education: Journal of the History of Education Society*, 40 (1), 97–117 <https://doi.org/10.1080/0046760X.2010.508599>
17. Hertzberger, H. (2008). *Space and learning: lessons in architecture 3*. Rotterdam: 010 Publishers.
18. Montessori, M. (1912). *The Montessori Method*. New York: Frederick A. Stokes Company.
19. Moreno Martinez, P. L. (2005). *History of School Desk Development in Terms of Hygiene and Pedagogy in Spain (1838-1936)*. In M. Lawn & I. Grosvenor (Ed.), *Materialities of schooling: design, technology, objects, routines*. (pp. 71–95). Oxford: Symposium Books Ltd.
20. Müller, T., & Schneider, R. (2010). *Das Klassenzimmer vom Ende des 19. Jahrhunderts bis heute / The classroom from the late 19th century until the present day*. Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag. [in German and English]
21. Parkhurst, H. (1922). *Education On The Dalton Plan*. New York: E. P. Dutton and Company.
22. Ploeg, P. V. D. (2013). *Dalton Plan: Origins and Theory of Dalton Education*. Saxion Dalton University Press.
23. *The History of Seating America*. (2011). American Seating.

MAIN TENDENCIES IN SPATIAL ARRANGEMENT AND FURNISHING OF THE CLASSROOM IN THE 1st THIRD OF THE 20th CENTURY

KOSENKO D.

Kyiv National University of Technologies and Design

Purpose of the article is to discover features of the arrangement and furnishing of the school learning space in the 1st third of the 20th century

Methodology is based on the historical and evolutionary principle. Source base includes scientific, technical and popular literature of the period, material artefacts.

Results. At the turn of 20th century strong movement for renewing of pedagogy rises; the movement based on child-centered principle is known as "reform-pedagogy" in Europe and "progressive education" in the USA. Progressive educators came to conclude that new pedagogical approaches also demand changes in the classroom equipment. Furnishing and spatial arrangement of the classroom are treated not only from the point of working convenience, but as essential part of pedagogical concept and, even more, as social and cultural phenomena. New types of classroom furniture are developed and improved, namely desks with horizontal or variable-sloped work surface and freestanding students' chairs, not attached to desks.

Innovations in spatial arrangement are based on two approaches: functional zoning on the subject or thematic basis and flexible arrangement of pupils' workplaces. Mentioned tendencies at that time are improved in alternative or experimental schools. Attempts to rearrange the spaces of public schools basing on mentioned approaches started in the USSR in the late 1920th, but were stopped in early 1930th, when experiments in the Soviet educational system were banned.

Scientific novelty. Main tendencies in classroom spatial arrangement and furnishing in the 1st third of the 20th century are analyzed and summarized in the context of the progressive education movement. The furnishing of Soviet (including Ukrainian) schools of the period is discussed; similarities and differences in the development of classroom space in USSR, Western Europe and USA are revealed.

Practical significance. Review of the development of the school learning space in 1st third of the 20th century contributes to the holistic picture of educational design as a historical and cultural phenomenon. Understanding the patterns of historical development of the educational space is of practical importance for the conceptualization and prediction of trends in modern educational design.

Keywords: *learning space, classroom furniture, school interior, classroom arrangement.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРА:

Косенко Данило Юрійович, доцент кафедри дизайну інтер'єру і меблів, Київський національний університет технологій і дизайну, ORCID 0000-0002-1668-6911, **e-mail:** danylo.kosenko@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Косенко Д. Ю. Основні тенденції просторової організації та меблювання шкільного класу у першій третині ХХ сторіччя. *Art and design*. 2019. №3. С. 64-76.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.7>

Citation APA: Kosenko, D. Yu. (2019) Main tendencies in spatial arrangement and furnishing of the classroom in the 1st third of the 20th century. *Art and design*. 3. 64-76.

УДК 687.016.5:7.05

КРАСНЮК Л. В., ТРОЯН О. М., ТУРЖАНСЬКА К. М., ГЛУШКО Ю. С.
Хмельницький національний університет

DOI:10.30857/2617-0272.2019.3.8.

**ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННЯ АВТОРСЬКОЇ КОЛЕКЦІЇ ОДЯГУ
В РОМАНТИЧНОМУ СТИЛІ**

Мета. *Художнє проектування та виготовлення авторської колекції жіночого одягу з використанням конструктивно-композиційних ознак романтичного стилю.*

Методологія. *Використано основні принципи системного підходу до художнього проектування авторської колекції одягу: літературно-аналітичні дослідження та образно-асоціативна стилізація джерела творчості.*

Результати. *Проаналізовано та систематизовано застосування квіткових мотивів у художньо-композиційному вирішенні сучасного жіночого одягу. Визначено основні принципи створення одягу в романтичному стилі. Визначені основні етапи стилізації джерела творчості – квітки півонії, виготовлено колекцію ансамблів жіночого одягу в романтичному стилі, описані відмінні ознаки розробленої колекції.*

Наукова новизна. *Проаналізовано модні тенденції, розглянуто моделі колекцій сучасних дизайнерів та визначені основні художньо-композиційні ознаки романтичного стилю в сучасному одязі. Систематизовано конструктивно-композиційні ознаки сучасного одягу романтичного стилю за асортиментом, силуетом, членуваннями, кольоровою гамою, матеріалами, принтами, декоративно-конструктивними елементами, оздобленням.*

Практична значущість. *Виявлені похідні стилі романтичного стилю в сучасному одязі. Визначені способи застосування рослинних мотивів в художньо-композиційному вирішенні сучасного одягу, яку взято за основу при проектуванні колекції жіночого одягу за природним джерелом творчості. Розроблено художньо-композиційні основи проектування колекції жіночого одягу в романтичному стилі із використанням квіткових мотивів, як джерела творчості.*

Ключові слова: *природне джерело творчості, квіткові мотиви, трансформація джерела творчості, романтичний стиль.*

Вступ. Сьогоднішній ринок швейних виробів надзвичайно різноманітний і насичений, що вимагає від дизайнерів галузі нових, креативних і цікавих рішень. Для успішного вирішення завдань з пошуку нових видів та форм одягу дизайнери використовують різноманітні творчі прийоми і методи, за допомогою яких створюються естетично довершені вироби, які відповідатимуть вимогам споживачів та викликать відповідний попит.

Отже, основним завданням дизайнера одягу є створення естетично-виразного, стильного одягу, що допомагає якнайкраще відобразити індивідуальність носія і відповідає вимогам модних напрямків. Одним із незмінних джерел натхнення для

творчої діяльності дизайнера одягу є природні форми і природні мотиви. З них дизайнер бере уявлення про красу, досконалість та доцільність навколишнього світу, адже гармонія краси і доцільності у природі – невичерпне джерело, до якого повсякчас звертаються художники, архітектори та інші діячі мистецтва. Вивчення форм живої природи дає поштовх творчій фантазії дизайнерів і допомагає розв'язувати проблему гармонії між корисним та естетичним.

Аналіз попередніх досліджень. Кожну річ, що створюється дизайнером одягу, можна розглядати як засіб виразу авторського бачення світу. Для того, щоб створений одяг володів художньою

цінністю, він повинен відповідати вимогам гармонії і нести в собі художній образ, отже дизайнер завжди повинен йти шляхом пошуку образної виразності одягу. Найкращим засобом для надання колекції одягу художньої виразності є образно-асоціативний метод проектування колекцій за обраним джерелом творчості.

Одним із найважливіших етапів створення авторської колекції одягу є вибір та всебічний аналіз джерела натхнення, яким може бути будь-який об'єкт чи явище навколишнього світу [2, 4, 5, 7, 10]. Джерела натхнення, що дають дизайнеру творчий поштовх до створення нових моделей одягу, досить різноманітні і кожне із них має свої особливості, свої ознаки, що служать композиційною основою у створенні індивідуального образу костюма.

При роботі із джерелами натхнення, дизайнери їх не копіюють, а трансформують у відповідності із тими образами, що виникають в уяві автора, у результаті чого, в моделях одягу, створених за авторськими асоціаціями, повинен простежуватись зв'язок із джерелом.

Трансформація джерела натхнення полягає у виділенні, переосмисленні та розвитку його основних характеристик із перенесенням їх на моделі одягу, саме це дозволяє максимально відобразити художньо-композиційну побудову проєктованої колекції [3]. Однак, слід відмітити, що жоден із дизайнерів не використовує і не трансформує джерела творчості однаково, часто дизайнери в своєму творчому пошуку демонструють кілька методів трансформації, включаючи елемент натхнення у свій дизайн [12].

Джерела натхнення бувають матеріальні (народний костюм, ретро-мода, стиль одягу, архітектура, твори мистецтва, об'єкти природи) та нематеріальні (музика, поезія, явища природи). Окрім цих, традиційних джерел натхнення, дизайнера можуть надихати старовина, подорожі,

походи, вулична мода; а ще особистий досвід дизайнера також часто служить джерелом натхнення і саме він може дати відмінний результат по збільшенню креативних ідей [9].

Досить часто в процесі дизайн-проектування колекцій спостерігається використання авторами не одного, а декількох джерел натхнення, без надання суттєвих переваг будь-якому із них. У такому разі дизайнери використовують різні методи та прийоми дослідження і трансформації джерел натхнення. В дослідженні [11] автор наголошує, що саме такий метод розроблення нових колекцій одягу є найбільш успішним.

Одним із цікавих джерел натхнення для дизайнерів одягу є природні форми, зокрема світ рослин, які не втрачають своєї актуальності в наш час. У сезоні весна-літо 2019 року більшість відомих дизайнерів представили у своїх колекціях образи, прикрашені легкими польовими, великогабаритними і різнокольоровими квітами, а також художньою абстракцією на квіткову тематику. Багато з них декорували сукні флористичними аплікаціями і активно використовували візерунки з вплетеними квітами [8].

Постановка завдання. Проведений аналіз застосування творчих методів при розробці авторських колекцій одягу показав, що художнє проектування та виготовлення колекції жіночого одягу романтичного стилю з використанням природних джерел натхнення, є актуальним. Тому завданнями дослідження є опрацювання та аналіз можливості гармонійного поєднання в моделях колекції двох джерел творчості, а саме романтичного стилю та квіткових мотивів.

Результати дослідження. Важливим етапом в дизайн-проектуванні є аналіз модних тенденцій, що стосуються використання рослинних форм в художньо-композиційному вирішенні сучасного

одягу. Як показав проведений аналіз, основною ознакою, яку дизайнери найчастіше переносять у колекції, надихаючись природними джерелами – є квіткова орнаментация матеріалів. Це може бути перенесення природного зображення квітів на тканину, стилізація та абстрагування джерела (рис. 1, а). Дрібний квітковий візерунок став одним із головних

джерел натхнення для дизайнерів одягу: Simone Rocha, Erdem і Carolina Herrera прикрасили хаотичним польовим розсипом усі моделі своїх колекцій [1]. У своїх колекціях на квіткову тематику дизайнери Delpozo і No.21 використовують усі можливі відтінки квітів: ніжно-пастельні кольори півонії, яскраво-рожевої фуксії та троянди (рис. 1, б).

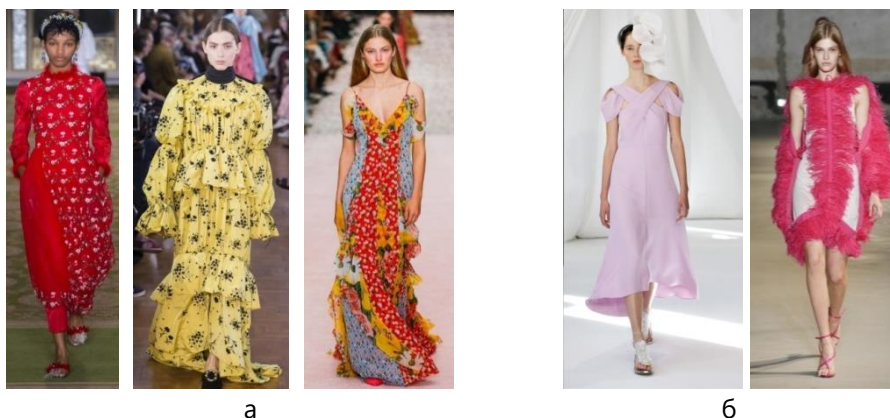


Рис. 1. Моделі суконь: а – з квітковим принтом; б – з використанням колористики квітів [1]

Досить незвичним способом перенесення природного джерела в колекцію одягу є трансформування цікавої форми квітки. Чудовим прикладом є колекція Moschino, в якій дизайнер перетворив моделі своїх суконь у рослини, де кожна модель за своєю формою та кольоровою гамою нагадує ту чи іншу квітку (рис. 2, а).

Важливу роль при створенні моделей за квітковими мотивами відіграють

матеріали. Тут дизайнери використовують різноманітні фактури: напівпрозорий шифон, ніжний шовк, сітку та мереживо, аби якнайкраще передати природню пластику, динаміку та форму квітів. [6]. Квіткова тематика в колекціях підтримується і за рахунок оздоблення елементами із рослинного світу, які представлені у вигляді вишивок, аплікацій та навіть живих чи штучних квітів (рис. 2, б).



Рис. 2. Моделі суконь: а – у формі квітки; б – оздоблені рослинними елементами [6]

Таким чином, на основі аналізу дизайнерських колекцій визначені способи застосування квіткових мотивів в художньо-композиційному вирішенні сучасного одягу

(рис. 3), які взято за основу при проектуванні авторської колекції жіночого одягу за природним джерелом творчості.

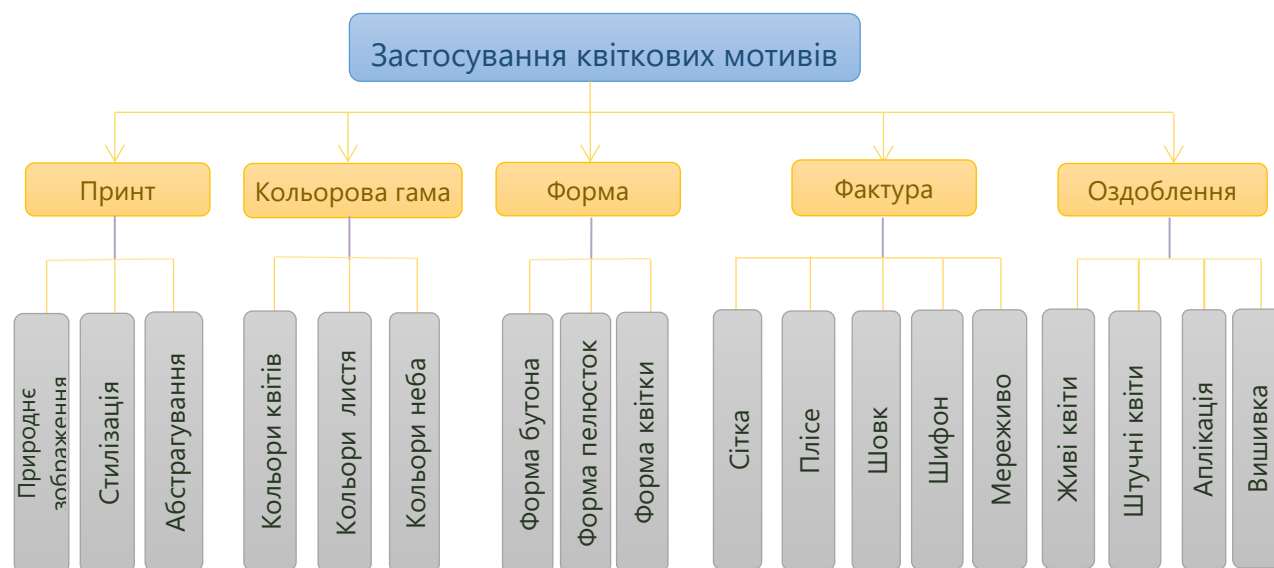


Рис. 3. Способи застосування квіткових мотивів в сучасному одязі

Серед усіх напрямків і стилів в одязі, який вдало поєднується із квітковою тематикою, варто особливо виділити романтичний стиль, який іноді називають «повітряний стиль» [4, 7]. Саме він спрямований на створення неповторного та ніжного жіночого образу, адже одяг, вирішений в цьому стилі, має м'які форми, об'ємний силует, природні пропорції. Моделі одягу, виконані в романтичному стилі, якнайкраще підкреслюють витонченість і грацію жіночої фігури. Романтичний стиль не передбачає жорстких ліній і суворого силуету, також у ньому немає жодного натяку на унісекс.

В основі романтичного стилю в одязі лежить один з напрямків XIX ст. – романтизм. Цей стиль іноді екстравагантно і, в той же час, витончено та м'яко відтіняє жіночу сутність і підкреслює усі переваги фігури. Романтичний стиль нашого часу зберіг у собі всі характерні риси цього стилю минулої епохи: витончені драпірування, банти, легка вишивка, рюші,

перламутрові гудзики, волани, квіти, жабо та стильні декольте. Основним асортиментом, який характеризує романтичний стиль, прийнято вважати сукні; також до романтики можна віднести і спідниці, які мають розширену форму зі значними і пишними складками, драпіруваннями і зборками. Для одягу в романтичному стилі, як правило, використовують легкі матеріали – різні види шовку, шифон, атлас, тканини з ефектом саява, матеріали з вишивкою, гіпюр [4].

Кольорова гама моделей одягу в романтичному стилі – це ніжні відтінки, які здатні заспокоювати очі при погляді на них. Це, в основному, пастельні тони, в яких відсутні будь-які варіації яскравих і соковитих тонів та контрастних колористичних сполучень. Також в даному стилі застосовують матеріали з орнаменталією у вигляді природних зображень. Наприклад, витончені та ніжні квіти або навіть просто їх обриси, що

створює образ тонкої і чутливої натури, яка здатна вловити естетику у всіх проявах навколишнього світу.

Романтичний стиль характеризується використанням різноманітних декоративних деталей, таких як: манжети і вставки з вишуканого мережива, банти і вишивку, розміщену на комірцях, оригінальні застібки (на плечах або на спинці), ніжні гудзики на ніжці з великою кількістю навісних петель. Романтичний стиль створює витончений жіночий образ, тому тут доречні різноманітні головні убори у вигляді капелюшків, як з крисами, так і без них, які прикрашені стрічками, бантами або м'якими драпіровками. До аксесуарів романтичного стилю слід також віднести легкі повітряні шарфики або хустинки, шалі з мережива.

Взуття, яке підбирають до одягу романтичного стилю, також підкреслено жіночне. Його оздоблюють плетінням, бантами, ремінцями, оборками. Романтичний образ доповнюють рукавички, шарфи; сумки-клатчі, кисети, ридикюлі, сумки-конверти; витончені пояси та ремінці; невеликі ювелірні прикраси.

Узагальнено варіативні прояви романтичного стилю в сучасному жіночому одязі можна представити у вигляді схеми (рис. 4). Аналіз романтичного стилю показав, що він надзвичайно багатогранний. Похідними від сучасного романтичного стилю є стиль вамп, гламур, білизняний, ампір, «baby doll», пін-ап (рис. 5).

Варто відзначити той факт, що даний стиль в одязі дуже часто використовується в колекціях більшості відомих світових дизайнерів. Для аналізу конструктивно-композиційних ознак сучасного одягу романтичного стилю, було розглянуто перспективні колекції провідних світових дизайнерів та брендів, таких як Carolina Herrera, Chanel, Chloé, Dolce & Gabbana, Christian Dior та інші загальною кількістю 80

моделей. В результаті проведеного аналізу систематизовано конструктивно-композиційні ознаки сучасного одягу романтичного стилю за наступними рівнями: 1 – асортимент, 2 – силует, 3 – членування, 4 – кольорова гама, 5 – матеріали, 6 – принти, 7 – декоративно-конструктивні елементи, 8 – оздоблення. Фрагменти розробленої систематизації перших трьох рівнів приведено на рис. 6 – рис. 8.

Згідно з результатами досліджень за асортиментом найбільш поширеними є сукні (51%), актуальними також є блузки (12%), пальта (11%), штани (9%), спідниці (7%). Зустрічаються також топи, жакети, комбінезони та кюлоти (10%). Серед розглянутих моделей 37% прямого силуету, 28% – трапецієподібного, 21% – напівприлеглого та 14% – прилеглого.

Щодо членування стану, то переважають вертикальні та діагональні членування – по 29%, горизонтальні – 23%, а поєднання вертикальних і горизонтальних – 19%. За кольоровою гамою найбільш поширеним є білий колір (35%), рожевий (17%), бежевий (15%), чорний (13%), блакитний (12%), усі інші – 8%. За матеріалами найбільш актуальними є: шовк – 39%, шифон – 31%, костюмна тканина – 21%, гіпюр – 9%. Популярними в цьому сезоні були принти, а саме квітковий принт (21%), геометризований (22%), решта (57%) – однотонні матеріали.

Романтичний стиль передбачає різноманіття конструктивно-декоративних елементів. Встановлено, що на сьогодні в одязі романтичного стилю актуальним є: зборки – 25%, рюші – 16%, стрічки та бретелі – 12%, складки – 11%, волани (10%), клини (10%) та асиметрія (10%), драпірування і банти (6%). Оздоблення також є невід'ємним елементом романтичного стилю, а саме вишивка (34%), мереживо (26%), каміння, паетки, пір'я і бахрома (20%), брошки і пояси (20%).



Рис. 4. Варіативні прояви романтичного стилю в сучасному жіночому одязі



Рис. 5. Похідні стилі романтичного стилю

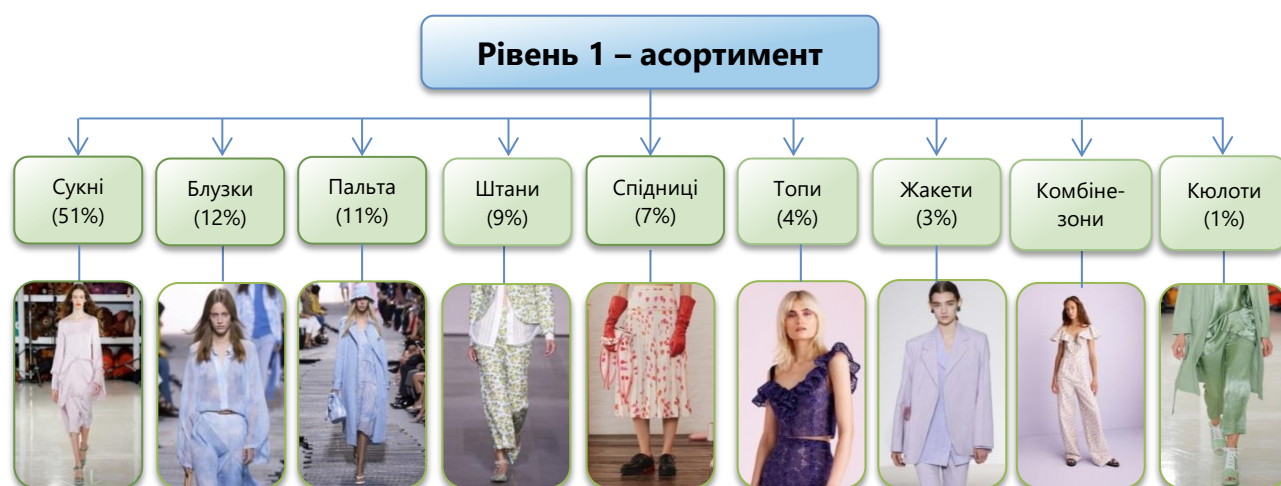


Рис. 6. Систематизація за асортиментом



Рис. 7. Систематизація за силуетом

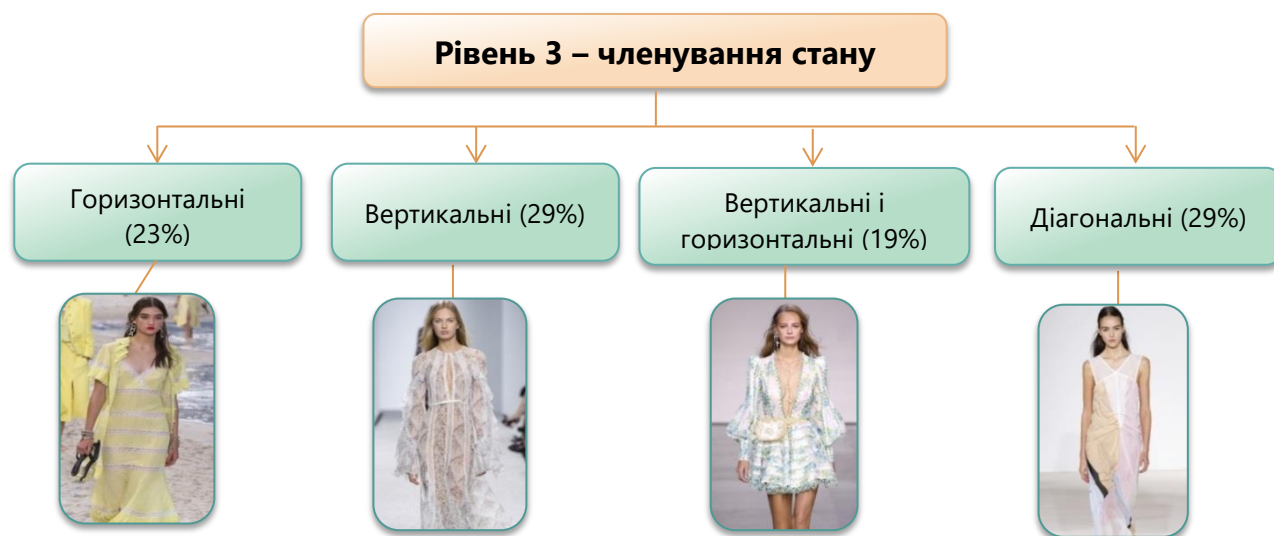


Рис. 8. Систематизація за членуваннями

Проведена систематизація конструктивно-композиційних ознак допомагає наочно представити все різноманіття сучасного жіночого одягу романтичного стилю і є основою для створення нових моделей одягу. Крім того,

систематизація дає можливість спростити створення нових моделей жіночого одягу, шляхом вибору тих конструктивно-композиційних елементів, які на даний період часу найбільш актуальні.

Таблиця 1. Трансформація творчого джерела у моделі колекції



Елемент композиції	Джерело творчості	Стилізація джерела творчості	Модель колекції
Форма			
Фактура			
Колір			
Оздоблення			



Рис. 9. Авторська колекція «BLOOM»

Результати проведених у роботі досліджень покладено в основу створення авторської колекції жіночого одягу під назвою «BLOOM» (з англ. *цвісти*). Джерелами натхнення для даної колекції були обрані квітка півонія та романтичний стиль в одязі.

В ході трансформації джерела творчості (табл. 1) крок за кроком були виділені основні його характерні особливості і художньо-композиційні ознаки. Це, насамперед – ніжна кольорова гама, округла форма квітки, пластика ліній пелюсток та їх ритмічна організація, фактурність листків віночка квітки.

Основним завданням при створенні колекції було збереження образно-асоціативного зв'язку виробів з джерелом творчості. Тому в колекції використано плавність і текучість силуетних ліній одягу, фактура тканин, що нагадує поверхню пелюсток квітки, світла та ніжна кольорова гамма. У силуетах виробів колекції закладено об'ємну форму, яка асоціюється з формою бутонів, а багат шаровість ансамблів подібна до віночка квітки півонії – джерела творчості (рис. 9).

Таким чином, результати проведених досліджень використано в художньо-композиційному вирішенні авторської колекції «BLOOM», що виконана в романтичному стилі та в якій втілено наступні ознаки рослинних мотивів:

- кольорова гама – ніжні пастельні квіткові відтінки (блідо-рожевий, світло-зелений, блакитний);
- фактура – напівпрозорі матеріали: шифон, тонкий шовк, плісирована сітка, легка костюмна тканина, що асоціюються із ніжною текстурою квітки та фактурним рельєфом поверхні пелюсток;
- форма і силует – в моделях одягу конструктивно закладено об'ємну форму і трапецієподібні силуети, що асоціюються з виглядом бутонів та багат шаровістю

джерела, форма клинів у сукнях повторює пелюстки квітки;

- оздоблення – волани з шифону, хустинки зі квітковим принтом, вставки сітки з бусинами, що імітують краплини роси.

Сукні та блузки колекції вільного крою з глибокими декольте, декоровані вставками із прозорого шифону, плісированими деталями клинів, воланами, тонкими бретелями. Штани з м'якими складками та високою посадкою; жакети і кардигани з цікавою конструкцією та оздобленням сіткою із бусинами. Розроблена колекція пройшла апробацію та зайняла третє місце на Всеукраїнському фестивалі молодих дизайнерів одягу «Барви Поділля-2018» (м. Хмельницький), а також приймала участь у міжнародному конкурсі дизайнерів одягу «Автограф» 2018 р. (м. Київ) та у міжнародному конкурсі «Módna línia mladých» 2019 р. (м. Прешів, Словаччина).

Висновки. Досліджено тенденції моди та систематизовано стилістичні особливості одягу романтичного стилю. Проведено систематизацію конструктивно-композиційних ознак сучасного жіночого одягу романтичного стилю за асортиментом, силуетом, членуваннями, кольоровою гамою, матеріалами, принтами, декоративно-конструктивними елементами, оздобленням. Визначено способи застосування рослинних мотивів в художньо-композиційному вирішенні сучасного жіночого одягу, що взято за основу при проектуванні авторської колекції одягу романтичного стилю за природним джерелом натхнення. Виокремлено особливі риси творчого джерела – квітки півонії, які лягли в основу дизайнерського вирішення колекції, а саме: ніжні пастельні квіткові відтінки, напівпрозорі матеріали, об'ємна форма виробів, яка асоціюється з виглядом бутонів та багат шаровістю джерела. За

результатами проведених досліджень розроблена та виконана в матеріалі авторська колекція жіночого одягу під назвою «BLOOM», в основу якої покладено конструктивно-композиційні ознаки

Література

1. Квітковий сад: колекція Carolina Herrera осінь-зима 2019/20. Офіційний сайт журналу «VOGUE UA». URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/cvetochnyy-sad-kollekciya-carolina-herrera-osen-zima-2019-20.html> (дата звернення: 10.09.2019).

2. Краснюк Л.В., Матрофайло М.В., Троян О.М. Проектування авторської колекції жіночого одягу в еко-стилі із використанням оздоблення в техніці вибійки. *Art and Design*. 2018. № 3 (03). С. 96–106.

3. Луцкер Т.В., Винничук М.С., Колосніченко О.В., Піддубна О.О., Лазарчук М.А. Художньо-композиційні характеристики моделей колекції жіночого одягу в стилі мілітарі. *Art and Design*. 2019. № 1 (5). С. 117-126.

4. Малинська А.М., Пашкевич К.Л., Смирнова М.Р., Колосніченко О.В. Розробка колекцій одягу: навч. посібник Київ: ПП НВЦ Профі, 2014. 140 с.

5. Остапенко Н.В., Верба С.В., Луцкер Т.В., Антоноженко А.Ю., Авраменко Т.В. Дизайн-розробка колекції жіночого одягу з використанням авторських принтів. *Art and Design*. 2018. № 1 (01). С. 114-125.

6. Сёмина А. Яркие тренды с Milan Fashion Week. Офіційний сайт журналу «STILEINSIDER». URL: <http://styleinsider.com.ua/2017/09/milan-fashion-week-ss18-trends/> (дата звернення: 10.09.2019).

7. Шокрута О.С., Остапенко Н.В., Креденець Н.Д., Луцкер Т.В. Дизайн-розробка колекції моделей жіночого одягу. *Вісник ХНУ*. 2018. № 6. С. 68-73.

8. 6 наймодніших квіткових принтів. Офіційний сайт журналу «VOGUE UA». URL: <https://vogue.ua/article/fashion/tendencii/6-samyh-modnyh-cvetochnyh-printov.html> (дата звернення: 10.09.2019).

9. Hwang Ja-Young. Fashion designers' decision-making process: The influence of cultural values and personal experience in the creative

сучасного жіночого одягу романтичного стилю та основні способи застосування природних джерел натхнення в одязі.

design process. Degree of doctor of philosophy. Ames, Iowa. 2013. 171 p.

10. Kolosnichenko O.V., Pryhodko-Kononenko I.O., Ostapenko N.V. Design of new articles of clothing using principles of contemporary style directions in architecture and art. *Vlakna a textil*. 2016. Vol. 1. P. 18-24.

11. Payne Alice. Inspiration sources for Australian fast fashion design: Tapping into consumer desire. *Journal of Fashion Marketing and Management: An International Journal*. 2016. 20(2). P. 191-207.

12. Strickfaden M., Stafiniak L., Terzin T. Inspired and Inspiring Textile Designers Understanding. Creativity Through Influence and Inspiration. *Clothing and Textiles Research Journal*. 2015. № 3. P. 213-228.

References

1. Kvitkovyi sad: kolektsiia Carolina Herrera osin-zyma 2019/20 [Flower Garden: Carolina Herrera Fall-Winter 2019/20 Collection]. Site of journal «VOGUE UA». URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/cvetochnyy-sad-kollekciya-carolina-herrera-osen-zima-2019-20.html> [in Ukrainian].

2. Krasniuk, L.V., Matrofailo, M.V., Troyan, O.M. (2018) Proektuvannia avtorskoi kolektsii zhinochoho odiahu v eko-styli iz vykorystanniam ozdoblennia v tekhnitsi vybiiky [Design of author couture collection in eco-style with the use of printing technique]. Kyiv: *Art and Design*. 3 (3). 96–106 [in Ukrainian].

3. Lucker, T.V., Vynnychuk, M.S., Kolosnichenko, O.V., Pidubna, O.O., Lazarchuk, M.A. (2019) Khudozhnjo-kompozycijni kharakterystyky modelej kolekciji zhinochogho odjaghu v styli militari [Artistic and composition characteristics of models collection of women's clothes in military style]. Kyiv: *Art and Design*. 1 (5). 117-126 [in Ukrainian].

4. Malynska, A.M., Pashkevych, K.L., Smyrnova, M.R., & Kolosnichenko, O.V. (2014). Rozrobka kolektsii odiahu [Development of

clothing collections]. Kyiv: PP NVTs Profi [in Ukrainian].

5. Ostapenko, N.V., Verba, S.V., Lutcker, T.V., Antoniuuzhenko, A.I., Avramenko, T.V. (2018) Dizain-rozrobka kolekcii zhinochogo odiagu z vikoristanniam avtorskikh printiv [Design and development of women's clothing collection using author's prints]. Kyiv: *Art and Design*. 1. 114-125 [in Ukrainian].

6. Syomina, A. Yarkie trendy s Milan Fasion Week [Anastasia Semina. Bright trends with Milan Fashion Week]. Site of journal «STILEINSIDER». URL: <http://styleinsider.com.ua/2017/09/milan-fashion-week-ss18-trends/> [in Ukrainian].

7. Shokruta, O.S., Ostapenko, N.V., Kredenej, N.D., Lucker, T.V. (2018) Dyzajn-rozrobka kolekciji modelej zhinochogho odjaghu [Design development of a collection of models of women's clothing]. *Visnyk KhNU*. 6. 68-73 [in Ukrainian].

8. 6 naimodnishykh kvitkovykh pryntiv [6 trendiest floral prints] Site of journal «VOGUE UA». URL: [https://vogue.ua/article/fashion/tendencii/6-](https://vogue.ua/article/fashion/tendencii/6-samyh-modnyh-cvetochnyh-printov.html)

[samyh-modnyh-cvetochnyh-printov.html](https://vogue.ua/article/fashion/tendencii/6-samyh-modnyh-cvetochnyh-printov.html) [in Ukrainian].

9. Hwang, Ja-Young. (2013). Fashion designers' decision-making process: The influence of cultural values and personal experience in the creative design process. Degree of doctor of philosophy thesis. Ames, Iowa [in English].

10. Kolosnichenko, O.V., Pryhodko-Kononenko, I.O., Ostapenko, N.V. (2016) Design of new articles of clothing using principles of contemporary style directions in architecture and art. *Vlakna a textile – Fibers and textiles*, 1, 18-24 [in English].

11. Payne, A. (2016) Inspiration sources for Australian fast fashion design: Tapping into consumer desire. *Journal of Fashion Marketing and Management: An International Journal*, 20(2), 191-207 [in English].

12. Strickfaden, M., Stafiniak, L., Terzin, T. (2015) Inspired and Inspiring Textile Designers Understanding. *Creativity Through Influence and Inspiration. Clothing and Textiles Research Journal*. 3. 213-228 [in English].

DESIGN OF THE AUTHORS' COLLECTION OF CLOTHES IN ROMANTIC STYLE

KRASNIUK L.V., TROYAN O.M., TURZHANSKA K.M., HLUSHKO Y.S.

Khmelnitskyi National University

Purpose. Artistic design and production of the author couture collection using constructive and compositional signs romantic style.

Methodology. The basic principles of the systematic approach to artistic design of the author couture collection such as literary-analytical research and associative stylization of the source of creativity were used in the process.

Results. Using of floral motives in an artistic and compositional solution of the modern women clothing were analyzed and systemized. The main principles of creation the clothes in a romantic style were determined. The main stages of sources of creativity stylization such as peony flowers are determined, the collection of couture in a romantic style is produced, and the main peculiarities of the designed collection are described.

Scientific novelty. Systematized the constructive and compositional signs of the

ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЕ АВТОРСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ ОДЕЖДЫ В РОМАНТИЧЕСКОМ СТИЛЕ

КРАСНЮК Л. В., ТРОЯН А. М., ТУРЖАНСКАЯ К. Н., ГЛУШКО Ю. С.

Хмельницький національний університет

Цель. Художественное проектирование и изготовление авторской коллекции женской одежды с использованием конструктивно-композиционных признаков романтического стиля.

Методология. В ходе работы использованы основные принципы системного подхода к художественному проектированию авторской коллекции одежды: литературно-аналитические исследования и образно-ассоциативная стилизация источника творчества.

Результаты. Проанализировано и систематизировано применение цветочных мотивов в художественно-композиционном решении современной женской одежды. Определены основные принципы создания одежды в романтическом стиле. Определены основные этапы стилизации источника творчества – цветка пиона, изготовлено коллекцию ансамблей женской одежды в романтическом стиле, описаны отличительные признаки разработанной коллекции.

Научная новизна. Систематизированы

modern clothes in a romantic style was developed by the range, silhouette, figure blocking, color spectrum, materials, prints, decorative and constructive elements, decoration.

Practical significance. The trends were analyzed, the modern designers' collections were reviewed and the main artistic and compositive peculiarities of the romantic style in modern clothing were determined. The main substyles of a romantic style in the modern clothing were found. Identified ways of using floral motives using in artistic and compositive solution in modern clothing was developed. The classification is fundamental for designing of the couture collection with a natural source of creativity. Artistic and compositional base of designing of couture collection in a romantic style using the floral motives as the source of creativity were developed.

Keywords: *natural source of creativity, floral motives, transformation of the source of creativity, romantic style.*

конструктивно-композиционные признаки современной одежды романтического стиля по ассортименту, силуэту, членениям, цветовой гамме, материалам, принтам, декоративно-конструктивным элементам, отделке.

Практическая значимость. Проанализированы модные тенденции, рассмотрены модели коллекций современных дизайнеров и определены основные художественно-композиционные признаки романтического стиля в современной одежде. Выявлены производные стили романтического стиля в современной одежде. Определены способы применения растительных мотивов в художественно-композиционном решении современной одежды, которые взяты за основу при проектировании коллекции женской одежды по природному источнику творчества. Разработаны художественно-композиционные основы проектирования коллекции женской одежды в романтическом стиле с использованием цветочных мотивов, как источника творчества.

Ключевые слова: *природный источник творчества, цветочные мотивы, трансформация источника творчества, романтический стиль.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Краснюк Лариса Володимирівна, канд. техн. наук, доцент, доцент кафедри технології та конструювання швейних виробів, Хмельницький національний університет, ORCID 0000-0003-1429-7178, **e-mail:** krasnuklora@gmail.com

Троян Олександр Михайлович, канд. техн. наук, доцент, доцент кафедри технології та конструювання швейних виробів, Хмельницький національний університет, ORCID 0000-0003-3339-3659, **e-mail:** omtroyan@gmail.com

Туржанська Катерина Миколаївна, магістр, ORCID 0000-0001-7615-8398, **e-mail:** kivikvitka@gmail.com

Глушко Юлія Сергіївна, магістр, ORCID 0000-0002-1985-8440, **e-mail:** juliaglushkoo@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Краснюк Л. В., Троян О. М., Туржанська К. М., Глушко Ю. С. Дизайн-проекування авторської колекції одягу в романтичному стилі. *Art and design*. 2019. №3. С. 77-88.

Citation APA: Krasniuk, L.V., Troyan, O.M., Turzhanska, K.M., Hlushko, Y.S. (2019) Design of the authors' collection of clothes in romantic style. *Art and design*. 3. 77-88.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.8>

УДК

582.091:75(4+510)

DOI:10.30857/2617-

0272.2019.3.9.

ЛАЙ ЮЕГЕ

Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського**ЖАНР ХУАНЯО І БУКЕТИ БАРОКО: МЕТАМОРФОЗИ БУТТЯ**

Мета дослідження – виявити образні і символічні паралелі зображення квітів в мистецтві Китаю та Європи.

Методологія. У дослідженні застосовано методи: історико-культурологічний, компаративістський, художньо-стилістичний, іконологічний, іконографічний.

Результати. Встановлено, що в мистецтві Китаю і Європи зображення квітів взаємопов'язане з втіленням ідеального, прекрасного. У наведеному нами образно-художньому аналізі шедеврів живопису Китаю показано, що майстри жанру «квіти і птахи» в змісті і формі втілення слідує сформованому в даосизмі закону всесвіту, згідно з яким в житті, як і в природі, відбувається кругообіг. У жанрі європейського квіткового натюрморту XVII століття виражено філософське, пізнавальне ставлення людини до оточуючого її реального світу. Для голландського і фламандського натюрморту, пов'язаного з духовною культурою християнства, важливим є повчальний зміст. Художники налаштовують глядача на роздуми про швидкоплинність життя. Можна побачити, що на формування європейського квіткового натюрморту як самостійного жанру мало вплив образотворче та декоративно-прикладне мистецтво Китаю, зокрема, жанр хуаняо. Споріднені риси зі стилістикою гунбі (ретельної кисті) виражені в уважному вивченні кольорів, в гармонійному поєднанні реалістичної достовірності з декоративною і лінійною умовністю художнього образу. Зображення квітів в європейському живописі і мистецтві Китаю пов'язано з ідеєю гармонії світу, представленою в стихіях. У квіткових натюрмортах бароко, як і в жанрі хуаняо, міститься глибокий символічний зміст.

Наукова новизна публікації полягає в тому, що в ній вперше проведено порівняння жанру хуаняо з букетами бароко, виявлені образні і символічні паралелі зображення квітів в мистецтві Китаю і Європи.

Практична значущість обумовлена можливістю використання результатів дослідження для розробки навчальних посібників і програм за курсом поглибленого вивчення мистецтва Китаю і Європи.

Ключові слова: квітка, жанр хуаняо 花鳥畫, букет бароко, художній образ, символ, мистецтво Китаю і Європи.

Вступ. За часів глобалізації та інтеграції культур Заходу і Сходу важливим є осмислення цінності кожної з них, тим самим відбувається процес взаємного збагачення. Жанр хуаняо є одним з провідних в мистецтві Китаю. Він взаємопов'язаний з філософією даосизму і буддизму. Зображення квітів передбачає взаємодію з живими енергіями природи, як в процесі творчості, так і при спогляданні художнього образу.

У культурі Ренесансу домінанта духовної вертикалі (властива

середньовіччю) змінилася увагою до чуттєво-відчутного простору землі. У XVII столітті натюрморт формується як самостійний жанр в мистецтві і досягає апофеозу в творах голландських і фламандських майстрів. Провідний напрямок: зображення квітів у вазі – передбачав з'єднання наукового пізнання природи і філософсько-релігійного осягнення світу.

У мистецтві Китаю і Європи зображення квітів взаємопов'язане з втіленням ідеального, прекрасного.

Зображення квітів передбачає глибоку зосередженість і гармонізацію стану особистості через зв'язок з природою, що особливо актуально в часи екологічної кризи. Земля, подібно дому, з'єднує людей і культуру Заходу і Сходу. Вивчення образу і символу квітки дає ключі до самопізнання.

Аналіз попередніх досліджень.

Культурологічний підхід до проблеми взаємозв'язку східної й західної культур міститься в дослідженнях Б. Роуланда [4], Дж. Роулі [12]. У працях Є. В. Завадської містяться цінні ідеї з приводу типологічних зіставлень живопису Китаю і Європи [6]. А. Ф. Лосєв дає теоретичну установку на сприйняття символу [9]. Твори Чжоу Дуны «Про любов до лотоса», Юань Чжунлана «Книга квітів», В. В. Малявіна допомагають зрозуміти основи даоської філософії [10; 11]. Трактатування символу квітки міститься в енциклопедіях символів [15; 16]. Квітам у китайській культурі присвячені дослідження Джоу Уджуна [1], Веня Міня, Гао Іонціна [2], Чжан Тін'яніна [3]. Глибокі дослідження Ю. Н. Звєздіної [8], Е. Ю. Фехнера [15] розкривають емблематику голландського натюрморту. Тема «Жанр хуаняо та букети бароко: метаморфози буття» в розглянутих нами творах мистецтва Китаю та Європи раніше не були предметом спеціального дослідження.

Постановка завдання. Мета дослідження – виявити образні та символічні паралелі зображення квітів в мистецтві Китаю та Європи: Здійснити художньо-стилістичний порівняльний аналіз творів Ву Бінга (династія Мін, 1368-1644), Ма Сінцу і Амброзіуса Босхарта Старшого (1573-1621). Розкрити символічний сенс зображення квітів і показати взаємозв'язок досліджуваних творів мистецтва з релігійно-філософським сприйняттям світу Європи та Китаю. Виявити споріднені риси стилістики гунбі і реалістичної достовірності декоративних

європейських квіткових натюрмортів XVII ст.

Результати дослідження. Система світобудови записана в найдавнішому китайському каноні «І цзин» («Книга змін»). У вступі до книги «Антологія даоської філософії» перекладачі В. В. Малявін і Б. Б. Віногородський називають даосизм осередком китайської культури, в якій досягається гармонія Великої Порожнечі. Вчені стверджують, що слово «дао» належить не тільки даосизму, але всій китайській філософії. За словами синологів, світ і людина в даосизмі нерозривні, як мікрокосм і макрокосм; світ є "перетворене Єдине", плід метаморфози Дао [10]. Тема метаморфоз буття є магістральною. Працюючи в жанрі «квіти і птахи» китайський художник, поет, каліграф завуальовано переносить якості світу природи на людину в відомих символах. Зображення квітки допомагає передати якості благородної людини.

У культурі Європи в розкритті таємного символічного сенсу квітки ключове значення має вірш Йоганна Гете «Метаморфоз рослин» (1798). Можна помітити паралелі поетичних прозрінь німецького поета і символіки квітки в Китаї, де рослина проходить стадії зростання і пов'язана з всесвітом. Квітка при погляді зверху має округлу форму і символізує небо. Наприклад, шедевр Ву Бінга (吳炳), художника династії Мін (1368-1644) «Рожевий лотос з'являється з води» (Шовк, туш, фарби; 23,8 x 25,1 см. Пекін, Музей Гугун) (іл. 1).

У композиції Ма Сінцу «Птах на лотосі» (XII ст. Шовк, туш, фарби. 24,5x25; Пекін, Музей Гугун) (іл. 2) на майже безтілесному короткому відрізку (24,5x25) стародавнього шовку золотистого тону увічнено спливаючу мить життя. Жанр хуаняо знімає дистанцію природи і людини. Твори розраховані на близьке споглядання. Зображення птаха на лотосі представлено з

верхньої точки зору. Необмежений лінією горизонту простір виділяє рослина, пташка і комаха, які наділяються символічною значущістю. «Люди в давнину не любили багато говорити. Вони вважали ганьбою для себе не встигнути за власними словами», – стверджував Конфуцій.

Врівноважена динамічна композиція заснована на перетині двох гнучких діагоналей: стебла лотоса, завішеного сухою коробкою дозрілого насіння, і не менш пластичного тіла птиці. У нижній правій частині композиції показаний лист лотоса, який немов би розчиняється в просторі, живе один вегетаційний період. В округлому листі рослини виявлена оголена структура: тонально позначений світлий центр, від якого радіально розходяться, розгалужуючись, життєві артерії. Силует листа лотоса має аналогію в абрисі насінневої коробки. Спрямована всередину жорстка конструкція зберігає насіння коробочки та протилежна екстравертності радіусів листа лотоса. Позбавлена замкнутості кола лінія силуету рослини органічно входить в простір. Тонкі жилки аніглюючого листа мають відгомін в лініях зів'ялих тичинок на місці з'єднання черешка з коробкою, а також в смугастому тільці пролітаючої осі. Подоба допомагає сприйняттю цілісності світобудови.

У лаконічній композиції представлена гармонійна картина світу в діалектичній єдності змін. Геометрична ідея китайської класичної філософії виражена в образі кола коловороту «тайцзи» [9, с. 105–142]. Фрагментарність зображення передбачає можливість продовження в необмеженому просторі дао, описаному в трактаті Дао Де Цзін Лао Цзи, в якому співіснують ян і інь: чоловіче і жіноче, концентрація і розчинення, вдих і видих.

Альбомні аркуші, на відміну від горизонтальних сувоїв, не передбачають розвиненого сюжетного оповідання, але образно-художній аналіз показує, що в

маленьких за розміром композиціях укладений глибокий зміст, що відповідає точному висловлюванню відомого перекладача і культуролога В. В. Малявіна: «Домогтися максимуму виразності, слідуючи якомога суворіше мудрої економії засобів, оголити джерело життя в момент загибелі – таке було завдання художника в традиційній культурі Китаю» [11, с. 23]. На квадраті альбомного аркуша представлена сцена вічного руху життя в драматургії «великої межі»: зустрічі неминучого старіння і потенції нового народження. «Краса є у всьому, але не всім дано це бачити», – стверджував Конфуцій.

Дослідники мистецтва відзначають, що в Нідерландах XVII століття склалися виключно хороші умови для розвитку жанру натюрморту квітів [14; 5]. Композиція Амброзіуса Босхарта Старшого (1573-1621) «Букет в арковому вікні» (1618, дерево, олія; 64 x 46 см.; Гаага, Мауріцхейс) (іл. 3). відноситься до емблематичних натюрмортів «квіти у вазі», характерних для першої чверті XVII століття [7, с. 68]. У цьому творі гармонійно поєднуються якості бароко: святкова декоративність, просторова динаміка, контрастність світла і тіні, виразність силуету – з багат шаровим змістовим наповненням. Кожна квітка написана з великою увагою і не втрачається в композиції, що має символічний сенс. Натюрморт пов'язаний з темою «Memento mori» (пам'ятай про смерть). В Біблії людське життя порівнюється з квіткою (Ісайя 40: 6; Пс. 102: 15). Наприклад: «Вона виходить, як квітка й зів'яне, і тікає, мов тінь, і не зостається» [Іов 14: 1-2]. У букеті Амброзіуса про тлінність життя свідчать спорожнілі раковини вигадливої форми, муха на підвіконні, пошкоджені гусінню листи вже схиленої пишної троянди.

Барвистий букет представлений на тлі панорамного пейзажу Нідерландів. Метод роботи над квітковим натюрмортом

передбачає вивчення рослини в численних етюдах. Створені з природи, з науковою ретельністю ботаніка, етюди квітів служили основою для створення композицій букетів. Об'єднанні в різних поєднаннях квіти постають перед глядачем незалежно від часу свого цвітіння. Їх спільне існування ґрунтується не на минаючому місяці весни або літа, а на глибокому символічному сенсі, який могли читати освічені глядачі. У композиції Амброзіуса ніша створює своєрідну раму картини, що включає її в реальний простір. Тінь підкреслює насичені чисті кольори букета, допомагаючи передати в мотиві квітів ідеальний образ Раю. Заснована на принципі симетрії композиція букета врівноважена. Колірна гамма будується на трьох основних кольорах: червоному, синьому і жовтому. Букет завершується золотим ірисом. Ю. Н. Звездіна, ґрунтуючись на збірнику емблем Камерарія, пише, що «ірис, що увінчує букет, може слугувати вказівкою на можливість порятунку через добродієність» [7, с. 73]. Маленькі скромні незабудки можуть означати чесноти. Нарцис – воскресіння. Ірис названий на честь грецької богині веселки Іриди. Зустрічається в тих же випадках, що і лілія. «Шабельна лілія» (через форми листя) є емблемою Діви Марії і її скорботи [15, с. 385]. Як зазначає Звездіна, для натюрмортів Нідерландів характерно символічне зображення чотирьох стихій, що становлять космос: вода, земля, вогонь і повітря [7, с. 69]. Квіти позначають землю. Стихія води символічно представлена мушлями. Вони, як і зламані гвоздика, позначають тлінність життя.

Багато з квіткових букетів Амброзіуса Босхарта зображені в китайських вазах, розписаних в жанрі «квіти і птахи». Наприклад: «Китайська ваза з квітами» (1609, мідь, масло; 68,6x50,8 см; Мадрид, Музей Тіссен-Бонеміси) (іл. 4).

Є підстави для роздумів про те, як могли вплинути на європейського майстра, одного з першовідкривачів жанру квіткового натюрморту, предмети прикладного мистецтва – вазопис Китаю із зображенням класичного жанру хуаня. Цікаво розглянути які спільні та відмінні риси мають мотиви квітів на китайських вазах і в живописі Амброзіуса Босхарта. Ваза картини «Китайська ваза з квітами» розписана пишними півоніями. Квітучі півонії також зображені в вазах. Квіти включені в орнаментальний лад за допомогою ритмічно повторюваного візерунка, що опоясує посудину. Створюючи розпис на тему «квіти і птахи» китайські художники прагнули передати не тільки своє сприйняття гармонії світу природи, а й висловити через зримі образи їх символічне значення. У Китаї півонія (одна з небагатьох янських квітів) означає чоловічий початок, світло, славу, любов, удачу, багатство, весну, молодість, щастя, принцип ян. Півонія – квітка імператора, оскільки вважалося, що її не турбують жодні комахи, окрім бджоли [1].

Висновки. У мистецтві Китаю і Європи зображення квітів взаємопов'язане з втіленням ідеального, прекрасного. У наведеному нами образно-художньому аналізі шедеврів живопису Китаю показано, що майстри жанру «квіти і птахи» в змісті і формі втілення слідує сформованому в даосизмі закону всесвіту, згідно з яким в житті, як і в природі, відбувається кругообіг. У шедеврах мистецтва Китаю проявлено прагнення людини до злиття з природою, досягнення гармонії. Нескінченна взаємодія ян і інь, чоловічого і жіночого початку, світла і темряви, пір року схематично виражених в чорно-білому колі тай-цзи. У жанрі європейського натюрморту XVII століття виражено філософське, пізнавальне ставлення людини до оточуючого її реального світу.



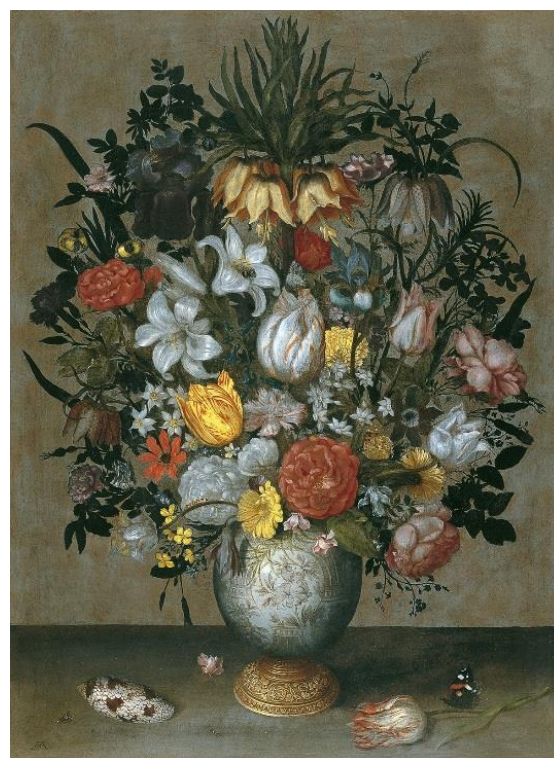
Іл. 1. Ву Бінг.Рожевий лотос з'являється з води.
Династія Мін, 1368-1644 рр.



Іл. 2. Ма Сінцу. Птах на лотосі. XII ст.



Іл. 3. Амброзіус Босхарт.
Букет в арочному вікні. 1618 р.



Іл. 4. Амброзіус Босхарт.
Китайська ваза з квітами. 1609 р.

Для голландського і фламандського квіткового натюрморту, пов'язаного з духовною культурою християнства, важливим є повчальний зміст про тлінність і кінець земного існування. Художники католицької Фландрії не переривали зв'язку

з мистецтвом Італії, в якому прославлявся створений Творцем прекрасний і радісний світ. Для квіткового натюрморту є характерним милування навколишнім світом, захват перед його красою і різноманітністю. Якщо в традиційному

9. Losev, A.F. (1973) Logika simvola [Kontekst. Literaturno-teoreticheskie issledovaniya]. M. 82–217 [in Russian].
10. Malyavin, V. V., Vinogradskij, B. B. (1994). Antologiya daosskoj filosofii. M. Tovarishchestvo. 88 [in Russian].
11. Malyavin, V.V. (2019). Sumerki Dao. M. AST. 260 [in Russian].
12. Rouli, Dzh (1989) Principy kitajskoj zhivopisi. M. Nauka. 160 [in Russian].
13. Uil'yams, Charlz (2010). Kitajskaya kul'tura: mify, geroi, simvoly. M. ZAO «Izdatel'stvo Centrpoligraf». 480 [in Russian].
14. Fekhner, E. YU. (1981). Gollandskij natyurmort XVII veka v sobranii Gosudarstvennogo Ermitazha: Al'bom. M. Izobrazitel'noe iskusstvo. 176 [in Russian].
15. Foli, Dzhon (1997). Enciklopediya znakov i simvolov. M. AST. 432 [in Russian].

HUANIAO GENRE AND BAROQUE BOUQUETS: METAMORPHOSES OF BEING

LAI YUEGE

South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushinsky

The purpose of the study is to identify the figurative and symbolic parallels of the depiction of flowers in the art of China and Europe.

Methodology. The study made use of the methods: historical-cultural, comparative, artistic-stylistic, iconological, iconographic.

Results. It is shown that in the art of China and Europe, the image of flowers is interconnected with the embodiment of the ideal, beautiful. In our figurative and artistic analysis of the masterpieces of Chinese painting, it is shown that the masters of the "flowers and birds" genre, in the content and form of embodiment, follow the law of the universe formed in Taoism, according to which a cycle occurs in life, as in nature. In the genre of European floral still life of the 17th century, a philosophical, cognitive attitude of a person to the real world surrounding him is expressed. For the Dutch and Flemish still life, associated with the spiritual culture of Christianity, instructive meaning is important. Artists glorify the beauty of the world created by the Creator and, at the same time, adjusts the viewer to reflect on the transience of life. It can be seen that the formation of the European flower still life as an independent genre was influenced by the fine and decorative art of China, in particular, the "flowers and birds" (huanyao) genre. Common features with the style of gunbi (thorough paintbrush) are manifested in a careful study of colors, in a harmonious combination of realistic authenticity with the decorative and linear conventionality of the

ЖАНР ХУАНЯО И БУКЕТЫ БАРОККО: МЕТАМОРФОЗЫ БЫТИЯ

ЛАЙ ЮЭГЕ

Южноукраинский национальный педагогический университет имени К. Д. Ушинского

Цель исследования – выявить образные и символические параллели изображения цветов в искусстве Китая и Европы.

Методология. В исследовании использованы методы: историко-культурологический, компаративистский, художественно-стилистический, иконологический, иконографический.

Результаты исследования. Установлено, что в искусстве Китая и Европы изображение цветов взаимосвязано с воплощением идеального, прекрасного. В приведённом нами образно-художественном анализе шедевров живописи Китая показано, что мастера жанра «цветы и птицы» в содержании и форме воплощения следуют сформированному в даосизме закону вселенной, согласно которому в жизни, как и в природе, происходит круговорот. В жанре европейского цветочного натюрморта XVII века выражено философское, познавательное отношение человека к окружающему его реальному миру. Для голландского и фламандского натюрморта, связанного с духовной культурой христианства, важен назидательный смысл. Художники прославляют красоту созданного Творцом мира и, в то же время, настраивают зрителя на размышление о быстротечности жизни. Можно видеть, что на формирование европейского цветочного натюрморта как самостоятельного жанра имело влияние изобразительное и декоративно-прикладное искусство Китая, в частности, жанр хуаняо. Родственные черты со стилистикой гунби (тщательной кисти) проявлены во внимательном изучении цветов, в гармоничном сочетании реалистической достоверности с декоративной и линейной условностью художественного образа.

artistic image. The image of flowers in European painting and art in China is associated with the idea of harmony of the world, presented in the elements. The Baroque floral still life, like the huanyao genre, contain a deep symbolic meaning.

The scientific novelty of the publication lies in the fact that for the first time it compares the huanyao genre with baroque bouquets, figurative and symbolic parallels of the image of flowers in the art of China and Europe are found.

Practical significance validated the possibility of using the results of the study to develop textbooks and programs for the in-depth study of the art of China and Europe.

Keywords: *flower, huanyao 花鳥畫 genre (Bird-and-flower), baroque bouquet, artistic image, symbol, art of China and Europe.*

Изображение цветов в европейской живописи и искусстве Китая связано с идеей гармонии мира, представленной в стихиях. В цветочных натюрмортах барокко, как и в жанре хуаняо, содержится глубокий символический смысл.

Научная новизна публикации заключается в том, что в ней впервые проведено сравнение жанра хуаняо с букетами барокко, обнаружены образные и символические параллели изображения цветов в искусстве Китая и Европы.

Практическая значимость обусловлена возможностью использования результатов исследования для разработки учебных пособий и программ по курсу углубленного изучения искусства Китая и Европы.

Ключевые слова: *цветок, жанр хуаняо 花鳥畫, букет барокко, художественный образ, символ, искусство Китая и Европы.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРА:

Лай Юеге, аспірантка, кафедра образотворчого мистецтва, Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, ORCID 0000-0002-8634-532X, **e-mail:** fiorella_lin@hotmail.com

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.9>

Цитування за ДСТУ: Лай Юеге. Жанр хуаняо і букети бароко: метаморфози буття. *Art and design*. 2019. №3. С. 89-96.

Citation APA: Yuege, Lai. (2019) Huaniao genre and baroque bouquets: metamorphoses of being. *Art and design*. 3. 89-96.

УДК 7.012

МИХАЙЛОВА Р. Д., КИСІЛЬ С. С.

Київський національний університет технологій та дизайну

DOI:10.30857/2617-0272.2019.3.10.

ПРО ОБРАЗНО-ЗМІСТОВНІ ДОМІНАНТИ ПЕЙЗАЖНОЇ АЛЕЇ В м. КИЄВІ

Мета. Аналіз образно-змістовних акцентів Пейзажної алеї образотворчими і дизайнерськими засобами в контексті сучасного благоустрою історичного ландшафту м. Києва.

Методологія. Проведено дослідження щодо вивчення об'єкта на основі історико-мистецтвознавчого, функціонального, архітектурно-планувального, ландшафтного аналізу. Для загального оцінювання території здійснено натурні обстеження, аналіз наукових, публіцистичних джерел і проектних проробок попередніх років.

Результати. Визначено образно-змістовні домінанти Пейзажної алеї в історичному ландшафті м. Києва. Розкрито сутність та особливості мистецьких, дизайнерських засобів при формотворенні її художніх елементів, шляхом поєднання творів скульптури з дизайн-мистецтвом. Встановлено, що Пейзажна алея в м. Києві є прикладом нового дизайн-мислення образотворчого мистецтва як варіанту оформлення рекреаційної зони мегаполісу, що визначається симбіозом: ландшафту, сучасної урбаністики, традицій образотворчого мистецтва та модерного дизайну.

Наукова новизна. Вперше розкрито сенс образно-художнього рішення облаштування Пейзажної алеї – продукту співпраці діячів образотворчого мистецтва та дизайну. У результаті чого, історичний ландшафт перетворено на сучасний ігровий, розважальний та комфортний рекреаційний простір. Визначено зміст, роль та значення композицій паркових скульптур, арт-об'єктів скульптурної монументально-декоративної пластики в міському середовищі.

Практична значущість. Наукові і практичні результати дослідження можуть бути використані при впровадженні у практику ландшафтно-рекреаційного проектування міських зон – тематичних парків, скверів, з розробкою елементів благоустрою в них; в комп'ютерному проектуванні ландшафту і предметного середовища у ньому; у практиці образотворення в мистецтві та дизайні.

Ключові слова: ландшафтна архітектура, образно-змістовні засади, образно-художнє рішення, пластика, композиція, стиль, дизайн.

Вступ. Пейзажна алея – зона відпочинку в м. Києві, приклад формування рекреаційного простору, розміщеного на Старокиївській горі і створеного на місці зритих оборонних валів Х – XIII ст. Верхнього міста, які йшли понад ярмом над урочищем Гончарі. Фактично, дана алея – це пішохідна доріжка, яка повторює трасу валу з розміщеними об'єктами ландшафтного дизайну навколо неї: бордюрами, парковими скульптурами, арт-об'єктами, дитячими майданчиками, клумбами, лавами для сидіння, ліхтарями, урнами, тощо.

Актуальністю даного дослідження є розгляд існуючого вітчизняного досвіду

ландшафтно-рекреаційного проектування тематичних парків у контексті вдосконалення прийомів благоустрою міських рекреаційних зон. А саме, їх образно-змістовного, художнього вирішення шляхом залучення засобів мистецтва та дизайну.

Аналіз попередніх досліджень. Серед наукових робіт вітчизняних дослідників, що аналізували проблеми формування ландшафтно-рекреаційних територій на державному, регіональному, місцевому і локальному рівнях необхідно зазначити праці: Ю. М. Білоконя, Т. М. Панченко [10], М. М. Дьоміна, В. В. Шулика та ін. Питання щодо комплексного

збереження об'єктів культурної спадщини та історичних територій поставали у публікаціях дослідників: В. В. Вечерського і А. І. Звіряки, Ю. Г. Тютюнника, Є.Є. Водзинського, Л. В. Прибеги та ін. [2, 5, 7].

Огляд філософських концепцій і загалом онтології, гносеології архітектури, ландшафтної у тому числі, її естетики та етики архітектурної теології приділено увагу в дослідженнях А. Б. Беломесяцева [5].

Узагальнення і переосмислення практичного, теоретичного досвіду рекреаційної урбаністики проглядається у працях Д. В. Ніколаєнка, В. Л. Глазичева та ін. [6, 8, 9].

Постановка завдання. Метою статті є комплексний аналіз образно-змістовного рішення, зокрема – смислових, функціональних доміант і акцентів Пейзажної алеї образотворчими та дизайнерськими засобами в контексті сучасного благоустрою історичного ландшафту м. Києва.

Результати дослідження. Пейзажна алея – визначний об'єкт сучасної комунікативної культури м. Києва, що бере свій початок від оглядового майданчика біля Національного музею історії України і завершується між будинками № 36 та 40 по вул. Великій Житомирській. Сквер закладений на початку 1980-х рр. на Старокиївській горі за проектом арх. А. Мілецького. За задумом автора, метою спорудження комплексу було створення оглядового майданчика для ознайомлення з архітектурними пам'ятками Подолу і Задніпров'я з висоти історичного Верхнього міста. Пейзажна алея, закладена протягом 2006–2016 рр., займає площу 1,5 га, належить до комплексу архітектурно-історичного заповідника «Стародавній Київ», знаходиться під охороною ЮНЕСКО та визнана пам'яткою природи місцевого значення. Дана алея об'єднує кілька тематично різних арт-локацій: Дитячий ландшафтний парк, Дитячий арт-парк

«Пейзажка. Два світи», «Kyiv Fashion Park» та парк «Пейзажна алея». Останній, в свою чергу, нараховує 75 мозаїчно-керамічних арт-об'єктів, скульптур. Найвідоміші з них – фігури химерних казкових тварин, містичних котів з розкритими пащами, Маленького Принца, Аліси та ін. [1, 4].

Згодом, для формування масштабного ландшафтного парку з декоративними і скульптурними композиціями, що сприятиме популяризації сучасного українського мистецтва, до проекту передбачається залучити Володимирську гірку, парк імені Тараса Шевченка та інші зелені зони м. Києва.

Скульптурні фігури тварин, птахів, тощо, належать до тематики «майданчику казок», що уособлюють дитячий світ, з них і починається знайомство на Пейзажній алеї. Вони мають безпосереднє функціональне призначення. Це стилізовані: лави-звірі, мозаїчний фонтан, у якому струмки води виходять із кольорових голів зебр, гірка у вигляді усміхненого зубастого кота, надбиті чашки за мотивами знаменитої казки «Аліса в країні чудес», кішка-стоніжка – розфарбована у синій колір витягнута скульптура, голова якої зроблена з мозаїчних елементів та двійко синіх котів викладених керамічною плиткою на стінах прилеглих гаражів та ін. [11].

Одними з центральних місць алеї є скульптури К. Скрытцького, в яких поєднано його особистий талант, глибинні традиції українського ужиткового мистецтва, організації архітектурного середовища, декоративних форм і сучасних технологій. Роботи скульптора оригінальні і неповторні. Його унікальна техніка – поєднання всього спектру матеріалів: кераміки, бронзи, мозаїки, металу, деревини, бетону, що свідчить про універсальність роботи майстра – поєднання непоєднаних, на перший погляд, матеріалів.

Одна з робіт автора – скульптурна мозаїчна композиція «Маленький Принц», що зображує героя казки А. де Сент-Екзюпері. Це символ людини-мандрівника у Всесвіті, що шукає сенс речей і людського буття серед хаосу натяків та реальних образів ХХ ст. (рис. 1). Київський «Маленький Принц» – робота, що стала третьою мозаїчною скульптурною композицією даного персонажу в світі. Хлопчик з іграшковою шпагою у руці уособив дитячий світ і, водночас, його захист. У такому сенсі скульптура несе важливий образний зміст, підкреслюючи «дитячу» складову ідеї проекту всієї алеї.

Окреме тематичне навантаження отримав дитячий майданчик «Два світи», створений К. Скрытцким у 2013 р. Цей проект призваний в алегоричній формі, але доступно донести дітям суть відносин між громадянином і державою. Візуально майданчик можна поділити на дві частини, два світи, між якими пролягає вузький металевий місточок. Міст символізує закон, під ним встановлено фонтан у вигляді знака гривні. З одного боку даного проекту – стилізовані фігури павука і змії, що символізують тіньову економіку, крокодил – бюрократія, скорпіон – контрабанда, жук – фінансова політика, черепаха – повільність розвитку тіньової держави. Територія з іншого боку містка символізує процвітання, там розміщені яскраві крани, що символізують добробут, дитячі гірки у вигляді заводських труб, пряники та фрукти. Щоб перейти до успішної території майданчику треба перейти по містку закону.

Дещо іншу тематику відображає частина Пейзажної алеї, подарована місту меценатами – «Kyiv Fashion Park», закладений у 2011 р. Арт-об'єкти цієї частини парку підкреслюють соціальну спрямованість проекту – зону сучасної скульптури і інсталяції, що мала на меті підтвердити статус міста як європейської

столиці. Встановлені тут твори відомих українських скульпторів і дизайнерів: П. Антипа, О. Алексєєва, Н. Білика, М. Вертуозова, О. Владімірова, Ж. Кадирової, В. Корчового, О. Лідаговського та ін., відображають оригінальні авторські ідеї і є унікальними артефактами.

Бронзова шестиметрова скульптура Н. Білика «Дощ» символізує зв'язок між людським видом і навколишнім світом. Дана скульптура являє собою людину, яка дивиться вертикально в небо, а на її обличчі розташована величезна скляна крапля дощу. При цьому помітно, що самотня фігура і крапля прекрасно збалансовані разом та здається, що між ними відбувається спокійне спілкування. Збільшена у розмірах скляна крапля дощу на обличчі людини передає єдність природи і людини як конкретних представників реального світу, по суті – форм життя. Концепція твору лежить у площині осмислення місця людини у природному просторі, їх взаємодії (рис. 2).

Композиція О. Лідаговського «Ріка-Любов», присвячена світлому почуттю кохання, представляє собою пластично закомпановані силуети двох закоханих, суцільно злитих і з'єднаних між собою металевих пластин (рис. 3).

Інсталяція Ж. Кадирової «Форма світла» у вигляді велетенського восьмитонного бетонного проміння прожектора, візуалізує непомітне для ока світло, що начебто ллється з ліхтаря. У такий спосіб авторка звертає увагу глядача на те, наскільки «невидиме» втручається у наш життєвий простір. Ліхтар, який використовують для знімання кіно, «проливає» бетонне світло, оголюючи точки суспільного напруження українського публічного простору. Тематично робота зачіпає злободенні соціально-політичні сфери.



Рис. 1. Мозаїчна скульптура «Маленький принц» (скульптор К. Скритуцький, 2010)

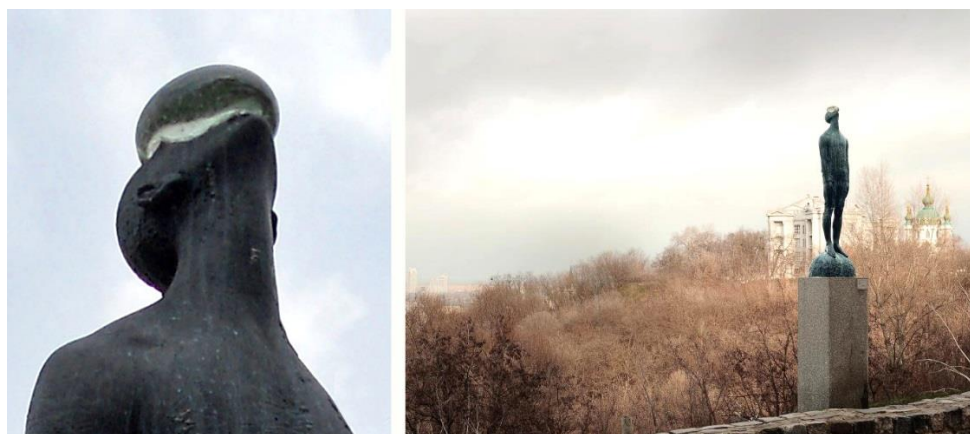


Рис. 2. Скульптура «Дош» (скульптор Н. Білик, 2010)



Рис. 3. Композиція «Ріка-Любов» (дизайнер О. Лідаговський, 2009)



Рис. 4. Інсталяція «Форма світла» (художник Ж. Кадірова, 2011)

Натомість формально-пластично вона відповідає естетичним вимогам образотворення щодо творення прекрасного. Ідейно робота Ж. Кадірової звертає до взаємозв'язків з минулим, в тому числі мистецьким, асоціативно – до поп-арту, мінімалізму, супрематизму,

процесуального мистецтва як специфічного набору формальних заготовок, з яких сконструйовано новий образ (рис. 4).

Ланшафтне мистецтво Пейзажної алеї доповнюють арт-об'єкти українських дизайнерів, серед яких – А. Тан, О. Залевський, З. Ліхачова, Л. Літковська, Л.

Пустовіт, В. Кузнєцов, К. Скрытуцький та ін. За їх ескізами, створені лави для сидіння, відпочинку – «паркові меблі», зміст яких, завдяки творчому підходу і креативному рішенню насичений певною змістовною, образною та буттєвою філософією. Дерев'яна в основі лава-гойдалка «Баланс», спроектована А. Таном, тяжіє до теми дуалістичності життєвого балансу і спрямована на зв'язок автора з глядачем, а також глядачів між собою: на лавці можливо сидіти лише удвох (рис.5). Лави-скульптура «Наче вдома» дизайнера В. Кузнєцова створює ілюзію «дому-вулиці»: поверхня, що вкрита стилізованим пледом і подушками, відображає домашній затишок, неоднозначно спрямований у своїй ідейній багатомірності (рис. 6). Мозаїчна лави-скульптура «Окуляри» дизайнера С. Данчинова виконана у мінімалістичному стилі. Це стилізація окулярів, через які проглядаються очі, які «стежать» за тим, що відбувається навколо (рис. 7). А дерев'яна лава-скульптура «Килим», запроєктована дизайнеркою Л. Пустовіт, вирішена у національному стилі і є стилізацією «вишитого» керамічного килиму (рис. 8). Елемент абсурду і парадоксу – це встановлена посередині пішохідної доріжки лави-скульптура «Руки» Л. Літковської. Вона представляє собою бронзову скульптуру у вигляді кистей рук, що наче з під землі вхопилися за дерев'яну лаву (рис. 9). Лави-скульптура «На даху», створена О. Залевським, передає образ стилізованого даху будинку, на якому можна сидіти, спостерігаючи за життям (рис.10).

Функцію лави для сидіння виконують також кам'яні скульптури К. Скрытуцького вкриті мозаїкою, виконані у стилізованих широко відкритих пащах kota, зайця, дзьобі птиці, тощо (рис. 11). Скульптури відображають «ігровий принцип» постмодернізму, що унаочнюється у даному випадку через парадоксальну іграшку-

ягоду, відомого Kota-сороконіжку, тощо [11].

Дещо випадає за тематикою поряд з іншими історична скульптурна композиція, присвячена князю Святославу створена О. Пергаменщиком у 2004 р. Це єдиний кінний пам'ятник у м. Києві, вирубаний з цільного каменю. Надмірна м'язистість тіла Святослава і його коня, а також специфічна трактовка образу давньоруського князя-воєвдя, дещо тяжіє до образів американських коміксів і несе у собі риси, притаманні гротесковій манері. Скульптура князя Святослава, автор О. Пергаменщик, 2004 р. (рис. 12).

Відтак, унікальність ландшафтного рекреаційного парку Пейзажна алея полягає у поєднанні ігрових «дитячих» і «дорослих» зон та відображає архітектурно-сміслові рішення певної філософії буття через призму різноманітних тем, актуальних для людини ХХІ ст. Образно-сміслові доміанти Пейзажної алеї полягають у реалізації ідеї життя як мрії та гри і водночас, – багатомірного явища. Ці ідеї відображені через призму поєднання вікового, що непомітно перетікає з одного часового проміжку людського життя у інший, національного, що переходить у позанаціональне, традиційного, що знаходить вихід у сучасному, модерновому, яке передається шляхом відтворення знаків-асоціацій та візуальних кодів, як от арт-об'єктів з характерною українською орнаментикою та ін. [12].

Висновки. Задумана як оглядовий майданчик історичної частини м. Києва – Пейзажна алея є ландшафтно-рекреаційною зоною, яка поєднала перший український парк сучасної скульптури, інсталяції та дитячу ігрову зону. Розміщені на алеї роботи вітчизняних скульпторів та дизайнерів надали їй характеру сучасного філософського осмислення життя, як об'єктивних фаз: дитинства, молодості, зрілості.



Рис. 5. Лава-гойдалка «Баланс»
(дизайнер А. Тан, 2011)



Рис. 6. Лава-скульптура «Наче вдома»
(дизайнер В. Кузнецов, 2011)



Рис. 7. Лава-скульптура «Окуляри»
(дизайнер С. Данчинов, 2011)



Рис. 8. Лава-скульптура «Килим»
(дизайнер Л. Пустовіт, 2011)



Рис. 9. Лава-скульптура «Руки»
(дизайнер Л. Літківська, 2011)



Рис. 10. Лава-скульптура «На даху»
(дизайнер О. Залевський, 2011)



Рис. 11. Стилзовані лави для сидіння
(скульптор К. Скрытущий, 2009)



Рис. 12. Скульптура князя Святослава
(скульптор О. Пергаменщик, 2004)

Поєднання скульптури з дизайн-мистецтвом, у свою чергу, є прикладом нового дизайн-мислення образотворчого мистецтва, як варіанту оформлення рекреаційної зони у найкрупнішому місті. Такі арт-об'єкти покликані внести свої актуальні смисли та взаємодіяти з самим місцем і простором.

Пейзажна алея – приклад використання ігрового принципу постмодернізму щодо урбаністичної скульптури. Організація простору

демонструє відсутність дистанцій між арт-об'єктами і глядачами. Багатозначність образів досягається широтою і свободою історичних запозичень з одного боку, парадоксів, гротеску та іронії як виразних прийомів сучасного формотворення – з іншого. Образно-змістовні домінанти «Пейзажної алеї» м. Києва визначаються поєднанням своєрідного ландшафту, сучасної урбаністики, традицій образотворчого мистецтва і модерного дизайну.

Література

1. Almusaed A. Landscape architecture: the sense of places, models and applications. London: IntechOpen, 2018. 352 p.

2. Беломесяцев А. Б. Філософські основи архітектури. К. ІПСМ АМУ, 2005. 488 с.

3. Водзинський Є. Є. Охорона ландшафтів як складова збереження культурної спадщини. Праці Науково-дослідного інституту пам'яткоохоронних досліджень. Випуск 5. К. Фенікс, 2010. С. 301-317.

4. Глазычев В. Л. Урбанистика. М. Изд-во Европа, 2008. 220 с.

5. Звіряка А. І., Вечерський В. В. Історичний ландшафт Київських гір і долини р. Дніпра як ландшафтна пам'ятка. Праці науково-дослідного інституту пам'яткоохоронних досліджень. Випуск 5. К. Фенікс, 2010. С. 198-235.

6. Киселева А. Тенденции развития public art объектов в архитектурно-исторической среде г. Киева. Вісник ХДАДМ. 2011. №7. С. 61-64.

7. Кисіль С. С. Modern methods of landscaping architectural environment of transport buildings exemplified by the multistory parking garages. Архітектурний вісник КНУБА. 2018. Вип.14-15. С. 365-370.

8. Николаенко Д. В. Рекреационная география. М. ВЛАДОС, 2001. 288 с.

9. Панченко Т. Ф. Ландшафтно-рекреаційне планування природно-заповідних територій. К. Логос, 2015. 176 с.

10. Прибега Л. Історичне середовище як пам'яткоохоронна категорія. Українська академія мистецтва. Вип. 11. К. 2004. С. 177-185.

11. Прогулянка Києвом не без моралі: путівник / упорядкув., передм. В. В. Чубатюк. К. Тюльпан, 2011. 64 с. (Серія «Пам'ятники України»).

12. Яцик І. Public Art у сучасному просторі Києва. Інсталяція. Перформанс. Акціонізм. Сучасне мистецтво: наук. зб. ІПСМ НАМУ. 2008. №5. С.157-162.

References

1. Almusaed, A. (2018). Landscape architecture: the sense of places, models and applications. London: IntechOpen, 352. [in English].

2. Bielomiesiatsev, A. B. (2005). Filosofski osnovy arkhitektury [Philosophical foundations of architecture]. K. IPSM AMU [in Ukrainian].

3. Vodzynskiy, Ye. Ye. (2010). Okhorona landshaftiv yak skladova zberezhennia kulturnoi spadshchyny [Landscape protection as a component of cultural heritage preservation]. Pratsi Naukovo-doslidnoho instytutu pam'iatkookhoronnykh doslidzhen – Proceedings of the Research Institute of Monumental Research. 5. 301-317 [in Ukrainian].

4. Glazychev, V. L. (2008). Urbanistika [Urban studies]. M. Publishing House Europe. [in Russian].

5. Zviriaa, A. I., Vecherskyi V.V. (2010). Istorychnyi landshaft Kyivskykh hir i dolyny r. Dnipra yak landshaftna pam'iatka [The historic landscape of the Kiev Mountains and the Dnieper River valley as a landmark]. Pratsi Naukovo-doslidnoho instytutu pam'iatkookhoronnykh

doslidzhen – Proceedings of the Research Institute of Monumental Research. 5. 198–235 [in Ukrainian].

6. Kiseleva, A. Tendentsii razvitiya public art ob"ektov v arkhitekturno-istoricheskoy srede g. Kieva [Trends in the development of public art objects in the architectural and historical environment of Kyiv]. *Visnyk KhDADM*. 7. 61–64 [in Ukrainian].

7. Kysil, S. S. (2018). Modern methods of landscaping architectural environment of transport buildings exemplified by the multistory parking garages. *Arkhitekturnyi visnyk KNUBA – Architectural Bulletin of KNUBA*. 14-15. 365–370 [in Ukrainian].

8. Nikolaenko, D. V. *Rekreatsiynaya geografiya* [Recreational Geography]. M. VLADOS. [in Russian].

9. Panchenko, T. F. (2015). *Landshaftno-rekreatsiine planuvannia pryrodno-zapovidnykh*

terytorii [Landscape and recreational planning of nature reserves]. K. Lohos. [in Ukrainian].

10. Prybieha, L. (2004). Istorychne seredovyshe yak pam'iatkookhoronna katehoriia. *Ukrainska akademiia mystetstva* [Historic environment as a conservation category]. *Ukrainska akademiia mystetstva – Ukrainian Academy of Arts*. 11. 177–185. [in Ukrainian].

11. Chubatiuk, V. V. (2011). *Prohulianka Kyievom ne bez morali: putivnyk* [A walk in Kyiv is not without morals: a guide]. Tiulpan. [in Ukrainian].

12. Yatsyk, I. (2008). Public Art y suchasnomu prostori Kyieva. Instalatsiia. Performans. Aktsionizm [Public Art in the modern space of Kyiv. Installation. Performance. Actionism]. *Suchasne mystetstvo: nauk. zb. IPSM NAMU – Contemporary art: a scientific collection IPSM NAMU*. 5. 157–162 [in Ukrainian].

ABOUT FIGURATIVE AND INFORMATIVE DOMINANTS OF THE LANDSCAPE ALLEY IN KYIV

MYKHAILOVA R. D., KYSIL S. S.

Kyiv National University of Technologies and Design

Purpose. An analysis of figurative and informative accents of the Landscape Alley with graphic and design tools in the context of modern improvement of the historical landscape of Kyiv.

Methodology. Research was conducted to study the object on the basis of historical and art history, functional, architectural and planning, landscape analysis. For a general assessment of the territory, field surveys, analysis of scientific, journalistic sources and design studies of previous years were carried out.

Results. The figurative and meaningful dominants of the Landscape Alley in the historical landscape of Kyiv are determined. The essence and features of art and design tools are revealed during the shaping of its art elements, by combining sculpture with design art. It has been established that the Landscape Alley in Kyiv is an example of a new design thinking of fine art, as an option for designing a recreation zone of a metropolis and is determined by symbiosis: landscape, modern

ОБ ОБРАЗНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫХ ДОМИНАНТАХ ПЕЙЗАЖНОЙ АЛЛЕИ В г. КИЕВЕ

МИХАЙЛОВА Р. Д., КИСИЛЬ С. С.

Киевский национальный университет технологий и дизайна

Цель. Анализ образно-содержательных акцентов Пейзажной аллеи изобразительными и дизайнерскими средствами в контексте современного благоустройства исторического ландшафта г. Киева.

Методология. Проведено исследование по изучению объекта на основе историко-искусствоведческого, функционального, архитектурно-планировочного, ландшафтного анализа. Для общей оценки территории осуществлено натурные обследования, анализ научных, публицистических источников и проектных проработок предыдущих лет.

Результаты. Определены образно-содержательные доминанты Пейзажной аллеи в историческом ландшафте г. Киева. Раскрыта сущность и особенности художественных, дизайнерских средств при формообразовании ее художественных элементов, путем объединения произведений скульптуры с дизайн-искусством. Установлено, что Пейзажная аллея в г. Киеве является примером нового дизайн-мышления изобразительного искусства, как варианта оформления рекреационной зоны мегаполиса и определяется симбиозом: ландшафта, современной урбанистики,

urbanism, traditions of fine art and modern design.

Scientific novelty. For the first time, the meaning of the figurative and artistic solution for the arrangement of the Landscape Alley, the product of the collaboration of artists and design, was revealed. As a result, the historical landscape has been turned into a modern gaming, entertaining and comfortable recreational space. The content, role and significance of compositions of park sculptures, art objects of sculptural monumental and decorative plastic in the urban environment are determined.

Practical significance. The scientific and practical results of the study can be used in the implementation of landscape-recreational design of urban areas – theme parks, squares, with the development of elements of improvement in them; in computer-aided design of the landscape and the subject environment with it; in the practice of image creation in art and design.

Keywords: *landscape architecture, figurative and substantive foundations, figurative and artistic solution, plastic, composition, style, design*

традицій образотворчого мистецтва і сучасного дизайну.

Научная новизна. Впервые раскрыт смысл образно-художественного решения обустройства Пейзажной аллеи – продукта сотрудничества деятелей образотворческого искусства и дизайна. В результате чего, исторический ландшафт превращен в современное игровое, развлекательное и комфортное рекреационное пространство. Определено содержание, роль и значение композиций парковых скульптур, арт-объектов скульптурной монументально-декоративной пластики в городской среде.

Практическая значимость. Научные и практические результаты исследования могут быть использованы при внедрении в практику ландшафтно-рекреационного проектирования городских зон – тематических парков, скверов, с разработкой элементов благоустройства в них; в компьютерном проектировании ландшафта и предметной среды при нем; в практике образосоздания в искусстве и дизайне.

Ключевые слова: *ландшафтная архитектура, образно-содержательные основы, образно-художественное решение, пластика, композиция, стиль, дизайн.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

Михайлова Рада Дмитрівна, д-р мистецтвознавства, професор, професор кафедри дизайну інтер'єру і меблів, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-7264-0205, **e-mail:** radami1818@gmail.com

Кисіль Світлана Сергіївна, канд. арх., доцент кафедри дизайну інтер'єру і меблів, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-1973-6152, **e-mail:** kysil.ss@knutd.edu.ua

Цитування за ДСТУ: Михайлова Р. Д., Кисіль С. С. Про образно-змістовні доміанти Пейзажної алеї в м. Києві. *Art and design*. 2019. №3. Р. 97-105.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.10>

Citation APA: Mykchailova, R. D., Kysil, S. S. (2019) About figurative and informative dominants of the landscape alley in Kyiv. *Art and design*. 3. 97-105.

УДК 7.012:004.928

ХИНЕВИЧ Р. В., ДОВЖЕНКО І.Б., РОДИНА В.А., ЯВОРСЬКИЙ О. Л.,
КОВАЛЬЧУК О. В.DOI:10.30857/2617-
0272.2019.3.11.Київський національний університет технологій та дизайну
**ФЛЕТ АНІМАЦІЯ В МОУШН-ДИЗАЙНІ ЯК СПОСІБ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ
ІНФОРМАЦІЇ**

Мета. Визначити специфіку флет анімації як інноваційного засобу візуалізації інформації у сфері моушн-дизайну.

Методологія. Використано загальнонаукові методи дослідження: аналізу і синтезу, систематизації і узагальнення для вивчення флет анімації та її специфіки в моушн-дизайні, визначення особливостей її дизайну та композиційних рішень, формування висновків дослідження. Застосовано метод порівняльного аналізу видів сучасної анімації.

Результати. Розглянуто особливості використання флет анімації в різних сферах застосування, проаналізовано композиційні прийоми та засоби, що застосовуються для втілення різноманітних дизайнерських рішень, визначено специфічні прийоми графічного зображення, основні елементи, що притаманні сучасним анімаційним продуктам.

Наукова новизна. Виявлено специфічні риси, які притаманні флет анімації, прийоми графічного зображення та створення композицій в моушн дизайні. Визначено найбільш дієві художні засоби візуалізації інформації у моушн-дизайні, з'ясовано роль флет анімації в моушн-дизайні, проаналізовано її засоби виразності та їх вплив на зчитуваність інформації.

Практична значущість. Досліджено і систематизовано прийоми та засоби композиційного рішення флет анімації для мобільних додатків. Визначено особливості, що відрізняють флет анімацію від інших анімаційних продуктів. Вперше розроблено та реалізовано паперовий календар з мобільною інтерактивністю, що розширює можливість створення інноваційних поліграфічних календарів.

Ключові слова: моушн-дизайн, флет анімація, векторні об'єкти, композиційні прийоми, колористика, типографіка.

Вступ. Розвиток сучасних технологій впливає на візуальну культуру людей та їх сприйняття інформації. У стрімкому ритмі життя важливим є швидкість і простота комунікації. Тож, працюючи над розробкою дизайнерського продукту, його авторам слід брати до уваги такі нюанси, оскільки вони стануть запорукою сучасності, швидкого зчитування, легкого засвоювання та простоти їх продукту.

З розвитком електронних додатків та гаджетів на перший план виходить візуальна подача інформації, тому слід вивчати і розуміти шляхи візуалізації за допомогою різних видів та методів дизайну. Адже, саме внаслідок розвитку мобільних додатків і зародився такий вид дизайну як моушн-дизайн. Його сутність полягає у візуалізації певної інформації за допомогою

різних видів анімації. Основним видом анімації, що використовується в моушн-дизайні, є флет анімація. Завдяки простоті та лаконічності останньої сучасні моушн-дизайнери досягають найбільш вдалих спроб візуалізації інформації. В анімації глядач найбільшу увагу звертає на колір зображуваного, його форму і зміст. Це три основні точки впливу дизайнера на глядача, тож необхідно розуміти, як саме означені елементи впливають на сприйняття зображення, швидкість і легкість зчитування інформації.

Аналіз попередніх досліджень. З огляду на новизну обраного для розгляду аспекту моушн-дизайну, теоретичною основою дослідження стали наукові праці вчених і дизайнерів Дональда Нормана, Майкла Бейрута, Нейтана Яу, які

розглядають проблеми психології дизайну повсякденних речей, принципи логічного та ергономічного дизайну [1], створення і функціонування дизайну в реальному світі, особливості процесу творчості графічного дизайнера, пропонують практичні поради щодо застосування професійного арсеналу [2], вивчають мистецтво візуалізації інформації засобами дизайну [3].

Джерельною основою стали також наукові розвідки, розміщені на Інтернет-ресурсах, з історії моушн-дизайну [4] та анімації [6; 8], з використання виразних засобів моушн-дизайну в рекламній галузі [5], книги досвідчених аніматорів, які пропонують здобутки власних творчих напрацювань в галузі [7].

Постановка завдання. Анімація – прекрасний спосіб поширення ідей із залученням в контент. Глядач слідкує за розповіддю, а звук і графіка дають можливість легко сприймати і запам'ятовувати. Як вид творчості, анімація має давню і багату історію відкриттів, творчих знахідок, впровадження нових технологій. Перші випадки використання цифрових технологій в анімації припали на 50-і роки ХХ століття. Тоді стали з'являтися перші доробки спецефектів, експерименти з тривимірною графікою. А згодом, в 1976 американець Мартін Ньюелл продемонстрував перше тривимірне зображення чайника. Створена дослідником комп'ютерна модель стала зразком у середовищі користувачів тривимірної комп'ютерної графіки. Ньюелл вирахував математичні дані, які описували геометрію чайника і зробив їх загальнодоступними. Невдовзі інші дослідники почали використовувати ті ж дані для своїх експериментів у сфері комп'ютерної графіки і створення нових тривимірних об'єктів. У 1990 році студія "Fox Network" випускає серіал "The Simpsons", головний герой якого на ім'я

Гомер Симпсон «набуває життя» у третьому вимірі. Поява у 1996 році повнометражної стрічки "Toy Story" виробництва компаній "Піксар" та "Дісней", стала першим повністю комп'ютерним мультфільмом і, фактично, започаткувала новий період в історії світової анімації. З того часу почалося активне використання 3D-графіки і комп'ютерного моделювання [7]. Дослідники сучасного стану анімаційної галузі поділяють її на декілька видів [8], серед яких, останнім часом, набуває поширення флет анімація. Напрямок флет дизайну або плоского дизайну відомий історії анімаційного мистецтва. Він був широко представлений у другій половині ХХ ст. і був зумовлений технічними особливостями 80-тих років, а саме неможливістю відображення тіней та градієнтів. Наразі, більшість провідних Інтернет компаній звернулися до попереднього досвіду і використовують у своїх розробках саме флет дизайн [9].

Застосування флет анімації в сучасному світі досить широке, адже популярність їй принесло повсюдне поширення комп'ютерів та Інтернету. Тепер цей вид анімації використовують в оформленні мобільних додатків, новітніх веб-сайтів тощо. Але практика використання у поліграфічній галузі, як засобу візуалізації широкого масиву інформації, практично відсутня. Наразі постала необхідність розглянути можливість впровадження флет анімації в процес виробництва друкованої продукції, а отже дослідити і систематизувати її принципи, прийоми і засоби, проаналізувати особливості композиції та розміщення характерних елементів дизайнерських рішень для розробки друкованої продукції. Виокремлення даної проблеми зумовило актуальність даного дослідження.

Результати дослідження. На підступах до розгляду означеного аспекту дослідження, доцільно звернутися до

базових принципів флет анімації та досвіду її створення.

Поява флет анімації обумовлена поширенням мобільних додатків. Адже через те, що флет анімація створюється за допомогою векторних об'єктів, її легше адаптувати під різні платформи гаджетів (рис. 1).

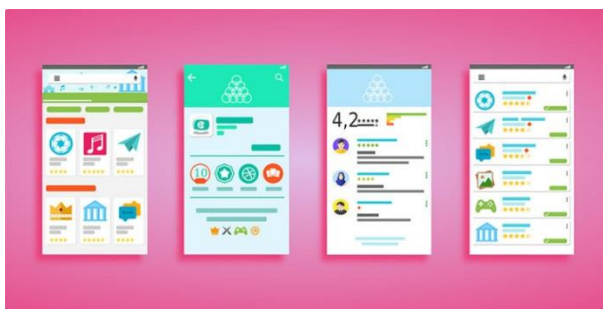


Рис. 1. Приклади флет анімації в оформленні мобільних додатків

Серед основних принципів флет анімації виділяють наступні: 1) відмова від детальності в зображеннях, 2) використання простих елементів, 3) акцент на типографіці, 4) привертання уваги за допомогою кольору, 5) мінімалізм [9; 10]. Кожний з принципів дозволяє дизайнеру досягти виразності, ергономічності, комфортності не лише у втіленні творчого задуму, а й в сприйнятті створеного продукту споживачем. Так, створюючи двовимірне зображення, необхідно «відмовитися від детальності в зображеннях», тобто позбутися усіх елементів, які можуть надавати хоч якусь глибину зображенню: градієнтів, плавних переходів, тіней, скосів, текстури. Всі елементи малюнка позначені жорсткістю краю, не виділяються і стають плоскими один відносно одного.

Застосування в розробці дизайн-продукту фігур, кнопок та іконок вимагає робити їх також плоскими і простими, без додаткових ефектів. Отже, принцип «використання простих елементів» для досягнення поставлених цілей у флет дизайні, диктує необхідність вдаватися до

використання простих геометричних форм – прямокутників, кіл і квадратів.

Простота стосується й шрифту, що пропонується дизайнером. Типографіка є важливим елементом дизайн-проекту, тому використовуючи принцип «акценту на типографіці» необхідно враховувати «читабельність» застосованого шрифту.

Незвичність і особливу виразність зображенню надають кольори, що обирає дизайнер. Принцип «привертання уваги за допомогою кольору» полягає, як правило, у складанні кольорової палітри з декількох контрастних чистих (без відтінків) кольорів. За своєю структурою флет дизайн простий і гармонійно поєднується з мінімалістичним підходом.

Із розвитком комп'ютерних технологій список програм і додатків, за допомогою яких можна відтворювати інформацію, значно розширився, з'явилися такі мобільні додатки як CamStudio, Screen recorder, за допомогою яких можна відобразити відео. Також, набули популярності QR-коди та додатки 4D-реальності. Вони надають можливість за допомогою спеціального мобільного додатку, що сканує код чи зображення, відтворити, закодований у ньому файл (відео, аудіо, картинку і т.д.). Для реалізації подібних завдань широко застосовується моушн-дизайн.

За результатами проведеного наукового дослідження розроблено та реалізовано дизайн паперового календаря з мобільною інтерактивністю, що урізноманітніло і збагатило сферу поліграфії можливістю створення інноваційних поліграфічних продуктів. Візуалізацію інформації, закладеної у паперовому виданні було збагачено флет анімацією, завдяки чому створений продукт дизайну, став не просто річчю, що займе певне місце в інтер'єрі, а дизайнерським об'єктом, з яким споживач може взаємодіяти. Саме для цього було прийнято рішення використовувати технології для

кодування і зчитування інформації, аби власник календаря за допомогою свого смартфона та спеціального додатку міг, відсканувавши QR-код, побачити анімацію календаря. Що, в свою чергу, є захоплювальним елементом, який привертає увагу до календаря та вирізняє його серед інших. Нижче наведений фрагмент сторінки календаря з розміщеним на ній QR-кодом та зображення QR-коду, в який зашифрована створена анімація (рис.2).



Рис. 2. Використання QR-коду у дизайні календаря: а – QR-код, в який зашифрована створена анімація; б – розміщення QR-коду на обкладинці інтерактивного календаря

Концепцією анімації є демонстрація зображень, використаних у календарі. Оскільки головний і найвиразніший QR-код знаходиться на обкладинці календаря, людина, яка тримає його в руках, може, не відкриваючи календар, побачити графічне наповнення даного дизайнерського виробу. Для цього необхідно відсканувати QR-код за допомогою мобільного пристрою і переглянути анімаційний ролик. Таким чином, дана флет анімація являє собою промо-ролик календаря. Її призначення полягає в його презентації. Оскільки сам календар виконаний у техніці флет зображення, то й для анімації була використана та ж сама стилістика. Основні характеристики створеної флет анімації: відмова від градієнтів, складних текстур і

тіней; увага до композиції кожного кадру; побудова усіх композиційних рішень на основі геометричних фігур; гармонія і простота кольору; обмежена кількість кольорів у дизайні; мінімалістичність зображень; виразна графіка.

Під час розробки даного дизайн-проекту максимальну увагу було приділено композиційному аспекту його вирішення, адже моушн-дизайн базується на грамотній композиції. В усіх кадрах анімації переважає відкрита композиція (рис. 3а). Цей вид композиції дає відчуття легкості і простору. Оскільки при створенні флет-анімації календаря було поставлено завдання створити максимально просту і витончену анімацію, відкрита композиція якнайкраще відповідає поставленій меті.

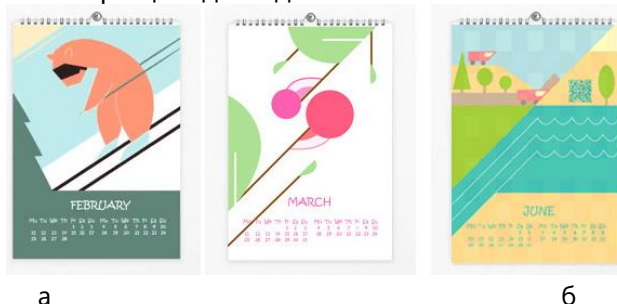


Рис. 3. Композиційні прийоми у зображенні календаря: а – відкрита композиція сторінок календаря; б – QR-код як частина композиції



Рис. 4. Останній кадр анімації – зображення календаря в інтер'єрі

Також, композиція анімаційного зображення була побудована таким чином, щоб чітко виявляти її акцент і ритм. При цьому QR-код, за допомогою якого власник календаря може «увімкнути» анімацію,

також є частиною композиції, не будучи при цьому її акцентом (рис. 3б.).

В основі композиційних рішень всіх кадрів анімації лежать основні геометричні напрямки: вертикаль, горизонталь, діагональ. Такий прийом було застосовано, для того, щоб підкреслити мінімалістичність зображення та надати йому ритмічної структури і динаміки. Кольорова гамма витримана в пастельних відтінках, що є наразі основною тенденцією у флет анімації. Також, має місце повна відсутність градієнтів, натомість використовуються чисті кольори. Шрифт, використаний в анімації є акцидентним, але легко зчитуваним. Стилiстично він додає композиції плавності ліній, не привертаючи до себе занадто багато уваги. Оскільки призначенням даної флет анімації є презентація календаря, то в останньому кадрі анімації графічне зображення поєднується з фотографією інтер'єру кімнати (рис. 4). Такий прийом застосовується для того, щоб людина, яка думає, чи варто їй купувати даний календар, відсканувавши QR-код і побачивши анімацію, змогла оцінити те, як виріб буде виглядати в реальному інтер'єрі. Таким чином, даний кадр виправданий репрезентативною метою флет анімації.

Створена анімація є досить динамічною, що продиктовано форматом, у межах якого вона зроблена. Адже даний продукт є рекламою дизайнерського виробу, а отже має швидко, точно і

лаконічно доносити основний посил, закладений в неї. Саме тому, переходи між кадрами і поява елементів на екрані досить стрімка і плавна, водночас, що і є характерною рисою моушн-дизайну [11].

Висновки. На прикладі створеної анімації для друкованого календаря виявлено вплив засобів виразності флет анімації на зчитування і засвоєння великого масиву інформації. Наочно показано, що флет анімація завдяки своїй простоті та лаконічності сприяє швидкому та чіткому її сприйняттю. В дослідженні виокремлено засоби створення анімації паперового інтерактивного календаря, особливості та характерні риси кожного, проведено аналіз графічних програм задля визначення найбільш корисних інструментів, проаналізовано аспекти художніх засобів візуалізації інформації у моушн-дизайні, що їх застосовує флет анімація (гармонія і простота кольору; мінімалістичність зображень; виразна графіка; повна відмова від градієнтів, складних текстур і тіней). Кінцевим практичним результатом дослідження є анімована візуалізація календаря та інформації про нього – продукт моушн-дизайну, виконаний за допомогою флет анімації. Перспективним у подальшому дослідженні за даною тематикою є розгляд засобів, які можуть бути корисними у створенні паперових інтерактивних календарів та інших поліграфічних виробів, що можуть мати властивість мобільної інтерактивності.

Література

1. Норман Д. Дизайн привычных вещей; пер. с англ. Б. Глушак. Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2013. 275 с.
2. Бейрут М. Теперь вы это видите. И другие эссе о дизайне; пер. с англ. А.Токарев. Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2018. 256 с.
3. Яу Н. Искусство визуализации в бизнесе. Как представить сложную информацию простыми образами; пер. с англ. С. Кирова. Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2013. 352 с.

4. Краткая история анимации. URL: <https://www.animag.ru/article/kratkaya-istoriya-animacii> (дата звернення 12.04.2019).

5. Желязный Д. Говори на языке диаграм: пособие по визуальным коммуникациям; пер. с англ. А. Мучник, Ю. Корнилович. Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2012. 304 с.

6. Kuperberg M. A. Guide to Computer Animation: For TV, Games, Multimedia and Web. Washington: Focal Press, 2002. 264 с.

7. Хитрук Ф. Профессия – аниматор. Москва: Гаятри, 2008. 608 с.

8. Моушн-дизайн. URL: <https://netology.ru/blog/motion-design> (дата звернення 18.05.2019).

9. Особенности FLAT – дизайна. URL: <https://des-life.ru/flat-design-features/> (дата звернення 12.05.2019).

10. Маккэндлесс Д. Инфографика. Самые интересные данные в графическом представлении. Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2013. 264 с.

11. Calendar 2019 Full. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CCisPwyzYmE>

References

1. Norman, D. (2016). *Dizayn privyichnyih veschey* [Design of familiar things]. (B. Hlushak, Trans). Moscow: Mann, Yvanov i Ferber. [in Russian].

2. Beirut, M. (2016). *Teper vyi eto vidite. I drugie esse o dizayne* [Now you see it. And other design essays]. (A. Tokarev, Trans). Moscow: Mann, Yvanov i Ferber. [in Russian].

3. Yau, N. (2013). *Iskusstvo vizualizatsii v biznese. Kak predstavit slozhnyuyu informatsiyu prostymi obrazami* [The art of visualization in business. How to present complex information in

simple images]. (S. Kyrova, Trans). Moscow: Mann, Yvanov i Ferber. [in Russian].

4. *Kratkaya istoriya animatsii* [A brief history of animation]. URL: <https://www.animag.ru/article/kratkaya-istoriya-animatsii>. (Last accessed: 12.04.2019) [in Russian].

5. Zelazny, J. (2010). *Say It With Chart* [Govori na yazyke diagram]. (A. Muchnyk, Yu. Kornylovych Trans). Moscow: Mann, Yvanov i Ferber. [in Russian].

6. Kuperberg, M. A. (2002). *Guide to Computer Animation: For TV, Games, Multimedia and Web*. Washington: Focal Press. [in English].

7. Hitruk, F. (2008). *Professiya – animator* [Profession – Animator]. Moscow: Gayatri. [in Russian].

8. Moushn-dizayn [Motion design]. URL: from <https://netology.ru/blog/motion-design>. (Last accessed: 18.05.2019) [in Russian].

9. Osobennosti FLAT – dizayna [Features of FLAT Design]. URL: <https://des-life.ru/flat-design-features/>. (Last accessed: 12.05.2019) [in Russian].

10. Makkendless, D. (2013). *Infografika. Samyie interesnyie dannyie v graficheskom predstavlenii* [Infographics. The most interesting data in a graphical representation]. Moscow: Mann, Yvanov i Ferber. [in Russian].

11. Calendar 2019 Full. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CCisPwyzYmE>

FLET ANIMATION IN MOTION DESIGN AS A METHOD OF INFORMATION VISUALIZATION

KHINEVICH R.V., DOVZHENKO I.B., RODINA V.A., YAVORSKY O.L., KOVALCHUK O. V.

Kyiv National University of Technologies and Design

Purpose. Define the specifics of flat animation as an innovative means of visualizing information in the field of motion design.

Methodology. General scientific methods of research are used: analysis and synthesis, systematization and generalization, for studying of flat animation and its specifics in motion design, determination of features of its design and composite decisions, formation of research conclusions. The method of comparative analysis of types of modern animation is applied.

Results. The features of the use of flat animation in various fields of application are considered, compositional methods and tools that are used to implement a variety of design decisions are

ФЛЕТ АНИМАЦИЯ В МОУШН-ДИЗАЙНЕ КАК СПОСОБ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ИНФОРМАЦИИ

ХИНЕВИЧ Р.В., ДОВЖЕНКО І.Б., РОДІНА В.А., ЯВОРСЬКИЙ О. Л., КОВАЛЬЧУК А.В.

Київський національний університет технологій і дизайну

Цель. Определить специфику флет анимации как инновационного средства визуализации информации в сфере моушн-дизайна.

Методология. Используются общенаучные методы исследования: анализа и синтеза, систематизации и обобщения. Применен метод сравнительного анализа видов современной анимации.

Результаты. Рассмотрены особенности использования флет анимации в разных сферах применения, проанализированы композиционные приемы и средства, которые применяются для воплощения разнообразных дизайнерских решений, определены специфические приемы графического

analyzed, specific graphic image methods are identified and the basic elements inherent in modern animation products are identified.

Scientific novelty. The most effective methods of visualization of information in motion-design are determined, the role of flat animation in motion-design is shown, its means of expression and their influence on the readability of information are analyzed.

Practical significance. Investigated and systematized the techniques and means of composite solutions flat animation for mobile applications. Features that distinguish flat animation from other animated products are defined. For the first time, a paper calendar with mobile interactivity has been developed and implemented. This opens up the possibility of creating innovative printing calendars.

Keywords: *motion design, flat animation, compositional techniques, vector objects, coloristics, typography.*

изображения, основные элементы, присущие современным анимационным продуктам.

Научная новизна. Определены наиболее эффективные методы визуализации информации в моушн-дизайне, показана роль флет анимации в моушн-дизайне, проанализированы ее средства выразительности и их влияние на считываемость информации.

Практическая значимость. Исследованы и систематизированы приемы и средства композиционного решения флет анимации для мобильных приложений. Определены особенности, отличающие флет анимацию от других анимационных продуктов. Впервые разработан и реализован бумажный календарь с мобильной интерактивностью. Это открывает возможность создания инновационных полиграфических календарей.

Ключевые слова: *моуш-дизайн, флэт анимация, композиционные приемы, векторные объекты, колористика, типографика.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

Хиневич Руслана Вікторівна, канд. техн. наук, доцент, доцент кафедри дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-3130-5785, **e-mail:** h.ruslana.v@gmail.com

Довженко Ірина Борисівна, доцент кафедри дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-2409-6310, **e-mail:** mediairina@ua.fm

Родіна Валентина Анатоліївна, моушн-дизайнер, ORCID 0000-0002-9506-6154, **e-mail:** zeefir1000@gmail.com

Яворський Олександр Леонідович, канд. техн. наук, доцент, доцент кафедри дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-0158-7416, **e-mail:** aleyavor@gmail.com

Ковальчук Олександр Васильович, д-р фіз.-мат. наук, професор кафедри фізики, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-9404-5853, Scopus 7006076635, **e-mail:** akoval@knutd.com.ua

Цитування за ДСТУ: Хиневич Р.В., Довженко І.Б., Родіна В.А., Яворський О.Л., Ковальчук О.В. Флет анімація в моушн-дизайні як спосіб візуалізації інформації. *Art and design*. 2019. №3. С. 106-112.

Citation APA: Khynevych, R.V., Dovzhenko, I.B., Rodina, V.A., Yavorsky, O.L., Kovalchuk, O. V. (2019) Fleet animation in fashion design as a way of visualizing information. *Art and design*. 3. 106-112.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.11>

УДК 7.012

ЯРЕМЧУК О. М.¹, КУЛИК А. В.²¹Київський університет ім. Бориса Грінченка²Київський національний університет культури і мистецтв

DOI:10.30857/2617-0272.2019.3.12.

ГЕНЕЗИС ТА ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ БАЗОВИХ МОДЕЛЕЙ ІДЕНТИФІКАЦІЇ КОЛЬОРУ

Мета. Виявлення особливостей формування базових моделей кольору та його ідентифікації на початкових етапах (XVII- XIX ст.) наукового дослідження проблеми.

Методологія дослідження базується на історико-культурному методі. Джерельною базою є мистецька, наукова та технічна література досліджуваного періоду, матеріальні пам'ятки.

Результати. Дана публікація розкриває узагальнений підхід до теоретичних напрацювань з питання сприйняття та ідентифікації кольору і охоплює початковий період наукового дослідження кольору та формування базових колірних моделей (XVII-XIX ст.).

Наукова новизна. Розвиток моделей ідентифікації кольору середини XVII – межі XIX ст. вперше розглядається як окремий період становлення та розвитку базису сучасної теорії кольору. На основі виявлення характерних рис моделей ідентифікації кольору визначено та охарактеризовано етапи розвитку базових моделей ідентифікації кольору в межах досліджуваного періоду.

Практична значущість. Характеристика одного з періодів розвитку теорії кольору є внеском у формування цілісної картини теоретичних основ дизайну та мистецтва. Розуміння особливостей формування базових моделей ідентифікації кольору має практичне значення для концептуалізації теоретичного базису сучасного дизайну та наукової проблематики, пов'язаної з дослідженням кольору.

Ключові слова: колір, теорія кольору, колірні моделі, колористика, кольорознавство, ідентифікація кольору, дизайн.

Вступ. Аналіз попередніх досліджень. Колір є однією з важливих складових дизайну та впливає на визначення подальшої перспективи об'єкту розробки та споживчі якості виробу, тому в дизайні велика увага приділяється більш глибокому вивченню сприйняття кольору, а також системі ідентифікації кольорів та технологіям відтворення кольорів. Аналіз сучасної літератури засвідчує про наявність великого об'єму інформації про колір в мистецтві, науці та техніці, який досить важко пов'язати в зв'язку з використанням принципово різних уявлень про колір.

Етапи розвитку моделей ідентифікації кольору не є широко та ґрунтовно дослідженими. Аналіз наукових напрацювань по сприйняттю кольору і його ідентифікації показує неоднозначність теоретичної бази та практики використання

для різних областей мистецтва та виробництва. Наприклад, М.Семенова [10] розглядає колірний образ як структуру та сентизуючу категорію в мистецтвах, В.Суровцев [11] досліджував логіку колірних понять Л.Витгенштейна різних видах мистецтва. Сучасний англомовний ресурс «Colour order systems in art and science» [1], являє собою об'ємне інформаційне джерело всіх відомих систем ідентифікацій кольорів. Крім того даною проблематикою займалися Ж. Агостон, Д. Джадд і Г. Вишецькі [3], А. Рац [9], Е. Юсдюнкель [15] та ін.

Постановка завдання. Огляд літератури свідчить, що сучасна наука не має цілісної концепції розвитку моделей ідентифікації кольору. Така ситуація, між іншим, не дозволяє повною мірою охарактеризувати сучасний стан та

тенденції розвитку теорії кольору, розробляти та впроваджувати рекомендації щодо практичного використання кольору та моделей ідентифікації кольорів, навіть при наявності величезного асортименту колірних палітр. Таким чином, питання історичної періодизації розвитку моделей ідентифікації кольору, виявлення характерних рис того чи іншого періоду має як історико-теоретичне, так і прикладне значення. Метою цієї статті є дослідження історичного розвитку базових моделей ідентифікації кольору, що є окремим початковим періодом у розвитку теорії кольору.

Результати дослідження. Найбільш древні археологічні знахідки (на даний час), які можуть підтверджувати виробництво і використання кольорових фарбників, відносяться до розкопок в печері Бломбос (Blombos, африк. – «квітучий ліс», ЮАР, Африка), яка є однією з найвідоміших археологічних пам'яток африканського середньокам'яного століття – епохи, що відповідає європейському середньому палеоліту. У шарах відкладень, приблизний вік яких становить 78-68 тисяч років, знайдені намиста з черепашок, кістяні знаряддя, шматки охри і кістки з видряпанними геометричними візерунками, а також загострені кам'яні наконечники, характерні для стілбейської культури. У давніших шарах ознаки «високої культури» менш очевидні, однак і тут знайдені кострища, кам'яні знаряддя і шматки охри зі слідами обробки. Знахідка говорить про те, що вже приблизно 80-90 тисяч років тому стародавні мешканці Південної Африки володіли знаннями про властивості природних матеріалів і були здатні до планування і складним послідовностям цілеспрямованих дій, в тому числі виробництва фарб з охри [5].

З тих незапам'ятних часів колірна символіка стає невід'ємною частиною всіх відомих культур, та незважаючи на те колір

залишається одним із феноменів сучасності. Перші роздуми про природу кольору з'являються ще в Древньому Єгипті, а згодом в античній Греції та Римі. У своєму розумінні кольору стародавні вчені і філософи протиставляли світло і темряву, біле і чорне. Можливо, вони припускали, що між цими крайніми полюсами укладені всі кольори спектра, але точно сформулювати цю ідею не могли. Їхні спроби з'ясувати природу кольору були дуже недосконалі. Стародавні автори згадують як базові кольори лише білий, чорний, жовтий і червоний. В пам'ятках мистецтва єгиптян зустрічаються згадування також синього та зеленого кольорів, але вони не розглядаються, як самостійні, а зараховуються до чорного кольору. Попри те науковий підхід до систематизації та ідентифікації кольору почав формуватися лише з XVII ст.

Загальноприйнятою першою науковою працею про колір вважають дослідження Ісаака Ньютона (Isaac Newton). У трактаті «Hypothesis Concerning Light and Colors», написаному між 1670-1675 рр. Ньютоном була висунута теорія, що світло з різними довжинами хвиль призводило до резонансу сітківки ока; ці коливання потім передавалися через оптичний нерв в «сенсоріум», що визначив видиме світло як фізичний фактор сприйняття всіх кольорів. Так само була відкрита залежність між заломленням світла і кольором. І. Ньютон довів, що біле світло, яке до нього вважалось однорідним, розкладається після заломлення в призмі на безліч різномірних світлових хвиль, які характеризуються різною величиною переломлення. Паралельно з цим фізичним явищем йде інше – чисто фізіологічне, а саме відчуття кольору, яке формується через людське око окремими складовими білого світла. Кольори утворюють безперервний ряд, як і відмінності в переломленні, який був названий видимим спектром. І. Ньютон

застосував своє відкриття до первинного впорядкування кольорів, розташувавши їх в замкнуте колірне коло свого «спектра», отриманого за допомогою призми. Хоча спектр утворював безперервний ряд, сім кольорів І. Ньютона стали надзвичайно популярними [8, с.17-18].

Відкриття колоподібного розташування кольорів має основоположне значення для систематизації колірних тонів взагалі. Але незважаючи на той факт, що вдалося упорядкувати колірні тони. Почали вважати, що кольори взагалі впорядковані, а відкриття І. Ньютона, спочатку, було в усякому разі настільки цікавим і плідним, що протиріччя між фізичним поясненням і психологічним сприйняттям не відчували. Суперечність полягає в тому, що зі зростанням числа коливачень кольору спочатку віддаляються від початкового кольору (червоного – 0,38 мкм), а досягаючи кольору «морської зелені» (Seegrün), кольори знову починають наближатися до червоного, і в фіолетовому сегменті (0,78 мкм) майже збігаються з ним. Крім того варто зазначити про відсутній, але наявний в живопису і фарбуванні, – пурпурний колір [8, с.19].

Прийоми змішування, якими користувався І. Ньютон, також не були бездоганними, хоча всі закони оптичного змішування вчений зумів передбачити. Він помітив і той факт, що змішування фіолетового і червоного кольору дає пурпурові кольори, яких немає в спектрі. Саме тому в моделі кольорів Ньютона відсутній пурпурний колір, а кількість основних кольорів складає сім – за принципами піфагоріанської школи, прихильником якої він був. Таким чином, багатство кольорів виявилось не тільки обмеженим, але і замкнутим. Побачив І. Ньютон і те, що змішання неблизьких по спектру кольорів завжди веде до втрати насиченості, до підмішування білого

(сірого) відтінку. Ідея колірного кола була настільки ж природною, наскільки і експериментально-новаторською, так само як ідея самого змішування – природним і дивним наслідком спостережень над розкладанням сонячного променю [14].

Приблизно в той же час були запропоновані інші спроби систематизувати кольори. Незалежно від розташування кольорів у спектрі, деякі художники намагалися подати весь світ кольорів в зрозумілій формі – ідентифікації кольорів у вигляді таблиць існуючих фарб. Найдавніша таблиця фарб, видана в Стокгольмі І. Бренненом в 1680 р, вона була дуже примітивна і являє собою просте зібрання всього наявного матеріалу по фарбах [8].

Деяким прогресом відзначилася робота Р. Валлера (1689), який всі кольори розташував у вигляді квадратної сітки; на одній з пересічних сторін квадрату він помістив фарби: іспанську білу, гірську синь, ультрамарин, шмальту, лакмус, індіш, туш; а на іншій: білила, свинцевий окис, жовту смолу, охру, жовтий сірчистий миш'як, умбру, сурик, підсмажену охру, кіновар, кармін, сургуч, драконову кров, червоний сурик (червоне залізо) і сажу. У квадратах сітки були розміщені суміші з відповідних пар. Р. Валлер відділив сині фарби від жовтих і червоних, і тому отримав суміші тільки з таких пар, беручи для кожної пари кольорів тільки одну суміш (в рівних пропорціях). Він міг отримати повну таблицю, розмістивши на кожній стороні своєї сітки всі фарби, та за таких умов його таблиця мала б занадто великі розміри.

Франкфуртський гравірувальник по міді Жак Крістоф Ле-Блон, спробував практично випробувати семиколірне коло І. Ньютона. Близько 1730 р. він застосовував сім кольорів Ньютона для кольорового друкування, проте незабаром прийшов до висновку, що тих же результатів можна досягти, користуючись

всього трьома кольорами, а саме: червоним, жовтим і синім. Безпосереднім наступником і учнем Ле-Блона був Жан Батист Андре Готьє-Дагот.

Метод трьох кольорів незабаром знайшов широке застосування і в інших галузях, незважаючи на його недосконалість. Близько 1737 р Шарль Франсуа де Цистернай дю Фей (Дюфей) описав, як за допомогою трьох колір (червоного, жовтого і синього) при фарбуванні матерії і пряжі можна отримати змішані кольори всіх колірних тонів. Цей спосіб в основному донині залишився тим же, тільки змінилися пігментні речовини, за допомогою яких утворюються – червоний, жовтий і синій кольори. Згодом математик Тобіас Майєр в Геттінгені (Німеччина, 1745 р), виходячи з припущення про три кольори і приготував спочатку подвійні, а потім потрібні суміші з основних кольорів – червоного, жовтого, синього – у порції 1/12, – таким чином, він отримав різні комбінації в межах 12 градацій. Отримані суміші він зобразив у вигляді трикутника, в кутах якого розмістив три чисті кольори, по сторонах якого перебували суміші з двох кольорів, а всередині трикутника знаходилися суміші з трьох кольорів. Т. Майєр не опублікував свою роботу, можливо тому, що він сам бачив її недоліки, однак вона була видана після його смерті Г. К. Ліхтенбергом. [1, 8].

Мозес Харріс, ґрунтуючись на відкритті француза Жака Крістофа Ле Блона, в 1731 році, розширив його ідеї до створення належним чином організованої системи кольорів. М. Харріс представив своє перше колірне коло у 1766 році, точно вказуючи на первинні кольори: червоний був представлений кіновар'ю, яка може бути зроблена з сірки і ртуті; жовтий був «королівським жовтим» (штучним аурипігментом), і ультрамарин використовувався в якості синього. За М. Харрисом три основних кольори,-

червоний, жовтий і синій,- це "найбільші протилежності один одному за якістю і природним чином займають своє місце на найбільшому відстані один від одного на колірному колі". Для того, щоб рівномірно організувати це на колі, М. Харріс вводить парну кількість сегментів кола, і таким чином видаляє сьомий колір кола І. Ньютона – індиго. У новоствореній таким чином системі з шести кольорів, М. Харріс рекомендує змішування сусідніх кольорів таким чином, щоб в кожному конкретному випадку домінував один з цих кольорів. Таким чином, 18 кольорів виникають для завершення кола, оскільки М. Харріс поділяє кожен з його трьох основних кольорів за допомогою концентричних кіл на 20 різних рівнів насиченості, його метод створює в цілому 360 відтінків в призматичному колі [15].

Значний крок вперед, порівняно з Т. Майєром, зробив Йоганн Генріх Ламберт в 1761-1764 р., який знайшов спершу три барвника, завдяки яким йому вдавалося приготувати найчистіші складові кольорів: жовта омоль, кармін і берлінська лазур. Й. Ламберт встановив також еквіваленти, тобто ті кількісні співвідношення, які дають правильний середній колір; зрозуміло, він міг тільки приблизно визначити їх, але неточно виміряти. Ці еквіваленти і дали ті одиниці, з якими він готував свої суміші. Він констатував також, що його барвники в еквівалентній потрібній суміші дають чорний колір, тому не було потреби окремо його підмішувати. Збільшення кількості білого кольору Й. Ламберт досягав тим, що свої суміші поступово, пропорційно, все більш тонкими шарами, наносив на папір, так що білий колір останньої все більш просвічував. У той же час він поступово зменшував розміри трикутників, що містять білий колір, тому що зі збільшенням кількості білого кольору стає все більш важко відрізнити кольори один від одного. Трикутники були

покладені один на інший, і таким чином вийшла тригранна піраміда [8, с.21; 14]

На підтримку трикомпонентної теорії колірної сприйняття висловився в 1756 р. М. Ломоносов, коли писав «про три матерії дна ока» в своїй праці «Про походження світла». На основі багаторічних досліджень і численних дослідів М. Ломоносов розробив теорію світла, за допомогою якої пояснив фізіологічні механізми колірних явищ. На його думку кольори викликаються дією трьох родів ефіру і трьох видів сприйняття кольору матерії, що формують дно ока.

Томас Юнг прийшов до висновку, що так як частота резонансу – це властивість, залежна від системи, то щоб поглинути світло всіх частот, в сітківці повинна бути нескінченна кількість різних резонансних систем. Т. Юнг вважав це мало ймовірним, і розсудив, що кількість обмежена однією системою для червоного, жовтого і синього. Ці кольори традиційно використовувалися в субтрактивному змішуванні фарб. У доповіді «Теорія світла і кольорів», прочитаної Т. Юнгом Королівському товариству в 1801 р., він висловився про доктрину колірної зору, засновану на припущенні про існування в сітчастій оболонці ока трьох родів чутливих волокон, що реагують на три основні кольори. Хоча робота Ломоносова була написана на півсторіччя раніше, але все ж Т. Юнг був першим, хто дав пояснення цьому факту не на основі природи світла, а відштовхуючись від специфіки будови ока людини. Припущення Т. Юнга щодо сітківки ока було невірним, але він зробив правильний висновок: в оці існує кінцева кількість типів клітин. Т. Юнг так само пояснив кільця І. Ньютона на основі інтерференції і описав перші дослідження з визначення довжин хвиль світла.

Подібно піраміді Ламберта Філіп Отто Рунге (1809 р.) побудував колірну кулю, використовуючи принцип глобуса. Навколо

екватора він розмістив дванадцять кольорів, верхній полюс покритий білим, а нижній – чорним кольором. Між чистими, барвистими кольорами екватора і некольоровими полюсами знаходяться суміші відповідної чистої фарби з білим кольором вгорі кулі (пастельні кольори) або з чорним внизу кулі (темні відтінки). Кожен пункт на цьому кольоровому глобусі може бути обумовлений довготою і широтою, що робить можливим визначення назви кольору за допомогою відповідної системи числення. У такій системі він передбачив всі переходи від будь-якого кольору до іншого [15].

Й. Гете, в супереч фізичного вчення про кольори Ньютона, вважав його неприйнятним, задумав іншу систему, засновану на феноменологічному сприйнятті кольору. У своїй роботі «До теорії кольору» (нім. Zur Farbenlehre), опублікованій в 1810 р., яка містить описи таких понять як «колірна тінь», «заломлення» і «хроматична аберация», Й. Гете дає загальні відомості про те, як колір сприймається в різних умовах. Інтерес Й. Гете був спрямований скоріше не на аналіз явища кольору, а на особливості його сприйняття. В результаті філософи прийшли до розуміння відмінності між оптичним спектром, який вивчав І. Ньютон, і феноменом людського сприйняття кольору у викладенні Й. Гете. Але на той момент текст Й. Гете був відкинутий фізиками та частиною філософів, навіть тими, які були з ним особисто знайомі. А в літературі про теорію кольору Й. Гете зустрічалися висловлювання, що в основі системи лежить містика кольору. Ця тема глибоко аналізується у праці Людвіга Вітгенштейна «Зауваження по Кольору», в якій вчений розрізняє науку про колір, розвинену І. Ньютоном, і феноменологію кольору Й. Гете [14].

Й. Гете вважав, що колір «незалежно від будови і форми матеріалу, певним

чином впливає ... на душевний настрій». І далі : «окремі кольори викликають особливі душевні стани». Згідно з цими положеннями, Й. Гете ставить у відповідність певним кольорам певні психологічні стани людини. Спираючись на ці основні положення психологічного розділу свого вчення, Й. Гете розділяє кольори на «позитивні» – це жовтий, червоно-жовтий (оранжевий), жовто-червоний (сурик, кіновар) і «негативні» – синій, червоно-синій і синьо-червоний. За поданням Й. Гете і його послідовників кольори походять від боротьби "світла" і "темряви". Першими з цієї боротьби з'явилися червоний, жовтий і синій – кольори першого порядку, ці кольори Й. Гете спостерігав на розгортці пучка світла за допомогою призми у самого початку конуса розгортки [14].

Кольори першої групи створюють бадьорий, живий, діяльний настрій, а другий – неспокійний, м'який і сумний. Зелений поет відносив до «нейтральних». Й. Гете зачіпає й міжкультурні відмінності в кольоровій символіці і психологічний вплив кольору. Любов до яскравого і строкатого вважається характерною для дикунів, «некультурних» народів і дітей. У освічених людей, навпаки, існує деяка «відраза» до кольорів, особливо яскравих. Колір одягу Й. Гете пов'язує з характером як нації в цілому, так і окремої людини. Живі, спритні нації, вважає Й. Гете, більше люблять посилені активні кольори. Помірні нації – солом'яний і червоно-жовтий колір, з якими вони носять темно-синій. Нації, які прагнуть показати свою гідність, віддають перевагу червоному з ухиленням в пасивну сторону. Молоді жінки вважають за краще світлі відтінки, рожеві і блакитні кольори. Люди похилого віку люблять ліловий і темно-зелений кольори.

Те, що ставилося Й. Гете в провину – суб'єктивізм, художній метод, дозволило великому німецькому поету розглянути

тонкі взаємозв'язку між кольором і психікою людини. Й. Гете описував, що відчуває фактуру кольору і його смак: "Я нічого не маю проти допущення, що колір можна навіть відчувати; цим його власна своєрідність тільки ще більше виявлялася б. На смак колір теж помітний. Синій матиме лужний, жовто-червоний – кислий смак. Всі прояви дійсності споріднені...". Й. Гете заклав основу вчення про гармонію кольорів. Заключний розділ «Про чуттєвий вплив кольорів» – присвячено співвідношенням колірних тонів в мистецтві. Його робота мала великий вплив на сучасників. Кольорові синестезії культивувалися в мистецтві романтичного напрямку в другій половині XIX ст. і дещо пізніше в музиці і поезії символістів. Французький поет Артюр Рембо (1854-1891 рр.) прославився своїм твором "Голосні" [11], де:

А чорне, біле Е, червоне І, зелене

У, синє О, — про вас я нині б розповів:

*А — чорний мух корсет, довкола
смітників*

*Кружляння їх прудке, дзиччання
тороплене...*

У музиці кольоровий слух називають синопсією. Поняття синестезії лежить на пограниччі кількох видів мистецтва, і зокрема — музики, живопису і письменства. Одним із перших, хто заговорив про колір музики і про звучання кольору, був французький символіст Шарль Бодлер.— про це свідчить, приміром, наведена ним цитата із Гофманової Крейслеріани" про "стан, що передусе забуття", в якому знаходяться "відповідності між кольорами, звуками і запахами". У "Салоні 1846" знаходимо рядки про колорит у живописі, які стосуються і літературного колориту: "Ця велична симфонія дня — одвічна варіація вчорашньої симфонії — це послідовна і нескінченно різноманітна зміна мелодій; весь цей багатоголосий гімн і називається

кольором і колоритом". Ці ідеї деякою мірою вплинули і на Артюра Рембо [11].

Про співвідношення між мистецтвами, їх близькість, внутрішню схожість, мінливе і рухливе проникнення один в одне зазначає дослідниця Семенова М. А., акцентуючи що Ф. Гегель передбачав зближення живопису і музики, скульптури та живопису: «... ця магія відблисків в кінці кінців може придбати настільки переважне значення, що поруч з нею перестає бути цікавим зміст зображень, і тим самим живопис в чистому ароматі і чарівність своїх тонів, в їх протилежності, взаємопроникнення, а гра гармонії починає в такій же мірі наближатися до музики, як скульптура в подальшому розвитку рельєфу починає наближатися до принципів живопису ». Це пророцтво, на думку Семенової М.А., здійснили художники-імпресіоністи, їхні твори стали музикою кольору і світла в мистецтві [10].

Спроби Д. Брюстера, який багато досліджував матеріали, які поглинають світло, довести, що число основних кольорів в спектрі не сім, як думав І. Ньютон, а тільки три: червоний, жовтий і синій [2]. Його величезна експериментальна досвідченість дала йому можливість начебто досить переконливо довести це положення. Але незабаром це положення було спростоване дослідниками Германа фон Гельмгольца, які незаперечно довели, що один з основних є зелений колір і що треба прийняти систему щонайменше з п'ять основних кольорів.

Питаннями кольору був захоплений і німецький філософ-іраціоналіст А. Шопенгауер. Й. Гете сам ввів його в свою теорію, щоб в його особі забезпечити молодого і здібного продовжувача своїх ідей. А. Шопенгауер зробив саме той крок, якого бракувало в міркуваннях Й. Гете, сформувавши вчення про кольори з точки зору психології, відзначаючи в той же час і ту величезну роль, яку відіграє діяльність

мозку в сприйнятті кольору. Однак, сам А. Шопенгауер недооцінював значення своєї праці. Сітчастій оболонці, за А. Шопенгауером, властиві три роди діяльності: інтенсивна (відчуття білого, сірого і чорного кольорів), екстенсивна (сприйняття форм) і якісна (сприйняття кольорів). Вчення А. Шопенгауера безпосереднього впливу на науку не зробило. Перш за все в тому, що А. Шопенгауер залишив без подальшої розробки свою юнацьку працю. Безпосередньо після цієї праці він взявся за роботу над своїм головним твором, і втратив будь-який інтерес до науки про колір. Проте згодом Евальд Герінг повторив та використав його дослідження, а саме фізіологічну частину, для своєї теорії.

У 1850 році Г. Гельмгольц першим отримав експериментальне підтвердження теорії Т. Юнга. Він прийшов до висновку, що для зіставлення всіх відтінків необхідно і достатньо трьох джерел світла: в червоній, зеленій і синій частинах спектра. Сприйняття інших кольорів обумовлено взаємодією лише цих складових. Та ця теорія, яка носить назву Юнга-Гельмгольца, пояснює сприйняття кольору тільки на рівні колб сітківки і не може пояснити всі феномени відчуття кольору, такі як колірний контраст, колірна пам'ять, колірні послідовні образи, константність кольору тощо, а також деякі порушення колірної зору, наприклад, колірну агнозію. В своїй міркуваннях Гельмгольц виклав у "Підручник фізіологічної оптики", що вийшов між 1856 і 1867 роками, і який став всесвітньо визнаним через 60 років в англійському перекладі. У ньому Г. Гельмгольц представляє три ознаки, які до сих пір використовуються для характеристики кольору: тон, насиченість і яскравість. Він навів точний опис спектру, тобто встановив залежність між довжиною хвиль і колірними відчуттями та з'ясував, що зв'язок цей неоднозначний: тон кольору

залежить від сили світла та значно змінюється в граничних областях видимого спектру. В досліджах по змішуванню світлових хвиль Г. Гельмгольц фіксує той факт, що можна отримати суміші з різних джерел світла, і що при цьому людське око не здатне розрізнати складові компоненти. Око не розрізняє в білому кольорі складових його окремих однорідних світлових променів, як окремих кольорів.

Важливим є зауваження Г. Гельмгольца на те, що суміші різних світлових променів слідує зовсім іншим законам, ніж суміші різних барвників. Міцно закріпилися в науці введені ним поняття адитивного (додавального) і субтрактивного (віднімального) змішування кольорів [15].

Науковий інтерес Клерка Максвелла до теорії кольорів бере початок після ознайомлення з працями І. Ньютона і Т. Юнга. В експериментальній практиці Максвелл багато в чому незалежно повторив досліди Г. Гельмгольца, але його талант та винахідливість дозволили йому значно перевершити дослідження попередників. Д. Максвелл застосував у своїй практиці розроблену ним самим «колірну дзигу» (диск який був розділений на пофарбовані в різні кольори сектори), «колірний ящик» і оптичну систему, які дозволяли змішувати еталонні кольори. Подібні пристрої використовувалися і раніше, проте лише Д. Максвелл почав отримувати з їх допомогою кількісні результати і досить точно передбачати відтінки в результаті змішування еталонних кольорів.

У 1859 році Д. Максвелл, представив теорію кольорового зору, визнану «засновницею» кількісного виміру кольору (колориметрії). У цій роботі Д. Максвелл показує, що всі кольори виникають із суміші трьох спектральних кольорів – червоного (red – R), зеленого (green – G), і синього (blue – B). Для візуального

представлення кольорів Д. Максвелл, слідує за Т. Юнгом, використав трикутник, точки всередині якого означають результат змішування основних кольорів, розташованих у вершинах фігури. Він розташовав три основні кольори в кутах трикутника і таким чином представив першу двомірну систему візуального розподілу колірної спектру. Так, він продемонстрував, що змішування синього і жовтого кольорів дає НЕ зелений, як вважали Д. Брюстер і деякі інші вчені, а рожевий відтінок. На що Дж. Бенсон в «Керівництві по кольору» напише: «Нам не треба ніяких ретельних експериментів для доказу того, що якість кольору може змінюватися трьома, і тільки трьома, незалежними способами – сказати слідом за художниками, що колір може змінюватися за забарвленням, тону і відтінку. Кращий приклад колірної ряду, що змінюється за забарвленням, – сам спектр. Тон може бути визначений як ступінь чистоти кольору. Відтінок можна визначити, як більший або менший недолік яскравості» [13].

У 1860 році Д. Максвелл зробив доповідь про свої результати в області теорії кольорів, підкріпивши їх експериментальними демонстраціями за допомогою кольорового ящика, за що Лондонське королівське товариство нагородило його медаллю Румфорда. В травні 1861 року на лекції в Королівському інституті (Royal Institution) на тему «Про теорію трьох основних кольорів» Д. Максвелл [13] представив ще один переконливий доказ правильності своєї теорії – першу в світі кольорову фотографію, ідея якої виникла у нього ще в 1855 р., незважаючи на те, що існуючі на той час фотоматеріали не дозволяли отримати кольорову фотографію. Отримане Максвеллом зображення утворилося в результаті змішування зовсім інших кольорів – хвиль в синьому діапазоні і ближньому

ультрафіолеті. Але саме цей принцип стане основою отримання кольорової фотографії через багато років, коли будуть відкриті світлочутливі матеріали [13].

Заслуга Г. Грассмана в математичному поданні емпіричного спостереження, що сприйняття хроматичної складової кольору описується приблизно лінійним законом. Це правило було відкрито Г. Грассманом у 1853 році. В сучасному формулюванні відомі як три закони адитивного синтезу кольору. Так в книзі «Кольорознавство і основи колориметрії» В.П. Лютов їх формулює: *«Перший закон (тривимірності). Будь-який колір однозначно виражається трьома, якщо вони лінійно незалежні. Лінійна незалежність полягає в тому, що жоден з цих трьох кольорів можна отримати складанням двох інших. Другий закон (безперервності). При безперервному зміні випромінювання колір суміші також змінюється безперервно. Не існує такого кольору, до якого не можна було б підібрати нескінченно близький. Третій закон (аддитивності). Колір суміші випромінювань залежить тільки від їх кольору, а не від спектрального складу. Наслідком є адитивність колірних рівнянь: якщо кольори змішуються випромінювань описані колірними рівняннями, то колір суміші виражається сумою колірних рівнянь»* [6, с. 109-111].

У 1870 році німецький фізіолог Е. Герінг сформулював так звану оппонентну гіпотезу колірного зору, відому також як теорія зворотного процесу або теорія Е. Герінга. Дослідники засвідчують, що він: *«справся не тільки на існування п'яти психологічних відчуттів, а саме відчуття червоного, жовтого, зеленого, синього та білого кольорів, але також і на той факт, що вони по-видимому, діють в протилежних парах, одночасно доповнюючи і виключаючи один одного. Суть її полягає в тому, що деякі «різні»*

кольори утворюють при змішуванні проміжні кольори, наприклад, зелений і синій, жовтий і червоний. Інші пари проміжних кольорів утворити не можуть, зате дають нові кольори, наприклад, червоний і зелений. Червоно-зеленого кольору немає, є жовтий» [12].

Замість того, щоб постулювати про три типи реакцій колбочок сітківки ока, як в теорії Юнга-Гельмгольца, Е. Герінг постулює наявність трьох типів протилежних пар процесів реакції на чорний і білий, жовтий і синій, червоний і зелений кольори. Ці реакції відбуваються на пострецепторних стадіях дії зорового механізму. Теорія Е. Герінга висуває на перший план психологічні аспекти колірного зору. Коли три пари реакцій відбуваються в напрямку дисиміляції, виникають теплі відчуття білого, жовтого і червоного кольорів; коли вони протікають асимілятивно, їх супроводжують холодні відчуття чорного, синього і блакитного кольорів. Використання чотирьох кольорів при синтезі кольору дає більше можливостей, ніж використання трьох [12].

В 1888 році Джузеппе Пеано ввів поняття «колірного простору» як систему рівнянь векторного простору для формального опису трибарвної колірної системи. Термін «колірний простір» виник як припущення, що основні кольори (червоний, зелений і синій) можна вважати базисом векторного простору, у якому різні кольори, що сприймаються людиною, представлені променями, що виходять із одного джерела [9]. Хоча Д. Пеано сформував математичну модель лише RGB(червоний, зелений і синій) – простору, за таким же принципом були математично інтерпретовані й інші колірні моделі. Практично всі технічні засоби, які використовують колір, функціонують завдяки принципу інтерпретації колірного простору.

Висновки. Дослідження генезису систем ідентифікації кольору засвідчує, що вивченням кольору займалися багато видатних вчених та філософів, які намагалися зрозуміти природу кольору, пояснити його властивості та формували унікальні систему ідентифікації, за допомогою якої намагалися інтерпретувати цей унікальний феномен. Виявилось, що колір як об'єкт дослідження складний і являє собою джерело багатьох парадоксів мислення. Незважаючи на це, у період XVII-XIX ст. були сформовані різні концепції систем ідентифікації кольору: серед яких найбільш розвиненим виявився візуальний

Література

1. Colorsystem. Colour order systems in art and science. URL: <http://www.colorsystm.com> (дата звернення: 01.11.2018).

2. Buster Devid. New analysis of solar light, indicating three primary colours etc. Edinb. Transact, том XII, 1834 р.

3. Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне. Пер. с англ. М.: Мир, 1982. 184 с.

4. Введение в цветоведение и цветовые системы. URL: <http://mikhailkevich.narod.ru/kyrs/Cvetovedenie/main6.html>. (дата звернення: 01.11.2018).

5. В Южной Африке найдена древнейшая мастерская по производству красок. URL: http://elementy.ru/novosti_nauki/431693 (дата звернення: 01.09.2018).

6. Цветоведение и основы колориметрии: учебник и практикум для СПО / В.П. Лотов, П.А. Четверкин, Г.Ю. Головастикова. М.: Издательство Юрайт. 2018. 222 с.

7. Назаров Н. Артюр Рембо: «Я винайшов колір голосних!» (звуко-символічний аспект сонета «Голосівки»). Український журнал іноземної літератури «Всесвіт». №9-10. 2007. С. 149-154.

8. Оствальд В. Цветоведение. Перевод З.О. Мильмана, под редакцией и с предисловием С.В. Кравкова. Москва. ПРОМИЗДАТ.1926. 220 с.

9. Рац А.П. Основы цветоведения и колористики. Цвет в живописи, архитектуре и дизайне: курс лекций. М. МГСУ, 2014. 128 с.

напрямок, пов'язаний з дослідженням оптичних властивостей світла, матеріалів та барвників (І. Ньютон, І. Бреннен, Р. Валлер, Ж. Ле-Блон, Ж. Готьє-Дагот, Ш. Дюфей, Т. Майер, М. Харріс, Й. Ламбер, Ф. Рунге, Д. Брюстер, К. Максвелл та ін.); фізіологічний – пов'язаний з дослідженнями органів зору (Т. Юнг, М. Ломоносов, Г. Гельмгольц, Е. Герінг та ін.); феноменологічний – пов'язаний з психологією людського сприйняття (Й. Гете, А. Шопенгауера та ін.); абстрактний – пов'язаний з математичною формалізацією колірних просторів (К. Максвелл, Г. Грассман, Д. Пеано та ін.).

10. Семенова М.А. Цветообраз как структура и синтезирующая категория акварельной живописи и других видов искусств. Педагогика искусства. 2010. №2. URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine>.

11. Суворцев В. А., Родин К. А. Людвиг Витгенштейн о логике цветовых понятий. ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. Вып. 4 (18). С. 222-234.

12. Теория Геринг. URL: http://cyclowiki.org/wiki/Теория_Геринг (дата звернення: 10.09.2018).

13. Франкфурт У. И. Джемс Клерк Максвелл: статьи и речи. Ответственный редактор Л. С. Фрейман. Издательство «Наука» Москва 1968. 423 с.

14. Цветовой круг. Круги Ньютона, Гёте, Оствальда и Иттена. URL: <https://natural-colours.livejournal.com/4361.html> (дата звернення: 10.11.2018 р.).

15. Юсдюнкель Э. Природа цвета и цвета природы. URL: <https://natural-colours.livejournal.com> (дата звернення: 10.11.2018 р.).

References

1. Colorsystem. Colour order systems in art and science. URL: <http://www.colorsystm.com> (Last accessed: 01.11.2018).

2. Buster, D. (1834) New analysis of solar light, indicating three primary colours etc. Edinb. Transact, XII.

3. Ahoston, Zh. (1982) *Teoriya tsveta y ee pryomeneniye v yskusstve y dizaine* [Color theory and its application in art and design] Zhorzh Ahoston. Per. s anhl.-M.: Myr., 184. [in Russian].
4. *Vvedenie v tsvetovedenie i tsvetovyye sistemy* [Introduction to color science and color systems]. URL: <http://mikhailkevich.narod.ru/kyrs/Cvetovedenie/main6.html>. (Last accessed: 01.11.2018) [in Russian].
5. *V Yuzhnoi Afryke naidena drevneishaia masterskaia po proyzvodstvu krasok* [Ancient Paint-Processing Workshop was found in South Africa]. URL: http://elementy.ru/novosti_nauki/431693/V_Yuzhnoy_Afrike_naydena_drevneyshaya_master_skaya_po_proizvodstvu_krasok/t125949/Antropologiya (Last accessed: 01.09.2018) [in Russian].
6. Lotov, V.P., Chetverkyn, A., Holovastykov, H.Yu. (2018) *Tsvetovedenie i osnovyi kolorimetrii: uchebnik i praktikum dlya SPO* [Color science and the basics of colorimetry: a textbook and workshop for SPO]. M.: Yzdatelstvo Yurait. 222. [in Russian].
7. Nazarov, N. (2007) *Artiur Rembo: «la vynaishov kolir holosnykh!»* (zvukosymvolichnyi aspekt soneta «Holosivky») [Arthur Rambo: "I invented the color of the vowels!" (The symbolic aspect of the sonnet "Voices")]. *Ukrainskyi zhurnal inozemnoi literatury «Vsesvit»*. 9-10. 149-154 [in Ukrainian].
8. Ostvald, V. (1926) *Tsvetovedeniye* [Color science]. Aktsyonernoe „PROMIZDAT“. Moskva. 220. [in Russian].
9. Rats, A.P. (2014) *Osnovy tsvetovedeniya i koloristiki. Tsvet v zhivopisi, arhitekture i dizayne: kurs lektsyi* [Fundamentals of color. Color in painting, architecture and design: a lecture course]. M. MHSU. 128. [in Russian].
10. Semenova, M.A. (2010). *Tsvetoobraz kak struktura i sinteziruyuschaya kategoriya akvarelnoy zhivopisi i drugih vidov iskusstv.* [Color as a structure and synthesizing category of watercolor painting and other arts]. *Pedahohyka yskusstva. Setevoy elektronnyy nauchnyy zhurnal Uchrezhden federalnyim gosudarstvennyim byudzhethnyim nauchnym uchrezhdeniem «Institut hudozhestvennogo obrazovaniya i kulturologii Rossiyskoy akademii obrazovaniya»*. 2. URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/>. [in Russian].
11. Surovtsev, V. A., Rodyn K. A. (2018). *Liudvyh Vythenshtein o lohyke tsvetovikh poniatyi* [Ludwig Wittgenstein on the Logic of Color Concepts]. *PRAIENMA. Problemy vyzualnoi semyotyky*. [Journal of Visual Semiotics]. 4 (18). 222-234 [in Ukrainian].
12. *Teoriya Herynh* [Theory of Goering]. URL: http://cyclowiki.org/wiki/Teoriya_Herynh (Last accessed: 10.09.2018) [in Russian].
13. Frankfurt, U. Y. (1968). *Dzhems Klerk Maksvell: staty y rechy* [James Clerk Maxwell: articles and speeches]. *Otvettvennyy redaktor L. S. Freiman. Yzdatelstvo «Nauka»*. Moskva. 423. [in Russian].
14. *Tsvetovoi kruh. Kruhy Niutona, Hëte, Ostvalda y Yttena* [Color circle. Circles of Newton, Goethe, Ostwald and Itten]. URL: <https://natural-colours.livejournal.com/4361.html> (Last accessed:10.11.2018) [in Russian].
15. Yusdiunkel, Eleonora. *Pryroda tsveta y tsveta pryrody* [The nature of color and the color of nature]. URL: <https://natural-colours.livejournal.com> (Last accessed:10.11.2018) [in Russian].

GENESIS AND FEATURES OF THE FORMATION OF COLOR IDENTIFICATION BASIC MODELS

YAREMCHUK O.M.¹, KULYK A.V.²

¹*Borys Grinchenko Kyiv University*

²*Kyiv National University of Culture and Arts*

Purpose. The determination of the formation features of basic models of color and identification

mathematical basis for models of color identification. H. Helmholtz was the first to obtain experimental confirmation of T. Young's theory and came to the conclusion that for the comparison of all shades, three light sources were needed and sufficient: in the red, green and blue parts of the spectrum. The perception of other colors is

of color in the initial stages (the 18th – 19th centuries) of scientific research of the problem.

Methodology of the research is based on historical and cultural method. The source base is the artistic, scientific and technical literature of the studied period and also artefacts.

Results. This publication reveals a generalized approach to theoretical developments on color perception and identification, and covers the initial period of color research and the formation of basic models of color (the 18th – 19th centuries). So in the middle of the 17th century I. Newton founded a seven-color ordering model, placing them to a closed color circle. At about the same time, other attempts at color systemization were proposed, such as color identification in the form of tables of existing paints, the work of I. Brennen and R. Waller. Subsequently, Jacob Christoph Le Blon concluded that in order to get results, you could use only three colors, namely red, yellow and blue. Based on this work, M. Harris presented his color circle, J. Lambert – a triangular color pyramid, and Ph. Runge built a color sphere using the principle of the globe. Goethe, contrary to Newton's physical doctrine of colors, conceived another system, it was based on the phenomenological perception of color. According to Goethe and his followers, the colors come from the struggle of "light" and "darkness". A. Schopenhauer took the step that J. Goethe lacked in his thinking: A. Schopenhauer formed a doctrine of color in terms of psychology, noting the enormous role that our brain plays in color perception, and proposing his model of identification by the principle of intensity / extensiveness/quality. for the formal description of the tri-color system of color, forming a mathe-

conditioned by the interaction of these constituents. In his work, J. Maxwell proved that all colors come from a mixture of three spectral colors: red, green, and blue. Based on his research, he introduced the first two-dimensional color spectrum visualization system. H. Grassmann's merit is the mathematical representation of the three spectral colors. E. Hering's theory highlights the psychological aspects of color vision: warm sensations occur for white, yellow, and red colors, while cold sensations occur for black, dark blue, and light blue. G. Peano introduced the concept of "color space" as a system of vector space equations.

Scientific novelty. The development of color identification models in the middle of the 17th – the beginning of the 19th century first considered as a separate period of formation and development of the basis of modern color theory. On the basis of revelation of the features of color identification models, the stages of development of basic models of color identification within the studied period were determined and characterized.

Practical significance. The characterization of one of the periods of color theory development is the contribution to the formation of a holistic picture of the theoretical foundations of design and art. The understanding of the formation features of basic models of color identification is of practical importance for conceptualizing the theoretical basis of modern design and scientific issues related to color research.

Keywords: *color, color theory, color models, coloring, color studies, color identification, design.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

Яремчук Олег Михайлович, старший викладач кафедри реклами та зв'язків з громадськістю, Інституту журналістики Київського університету ім. Бориса Грінченка, ORCID 0000-0002-5935-7288, **e-mail:** o.yaremchuk@kubg.edu.ua

Кулик Андрій Віталійович, старший викладач кафедри дизайну і технологій, Київського національного університету культури і мистецтв, ORCID 0000-0002-9722-5585, **e-mail:** antikandrey7@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Яремчук О.М., Кулик А.В. Генезис та особливості формування базових моделей ідентифікації кольору. *Art and design*. 2019. №3. Р. 113-124.

Citation APA: Yaremchuk, O. M., Kulyk, A. V. (2019) Genesis and features of the formation of color identification basic models. *Art and design*. 3. 113-124.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.12>

УДК 7.012:001.891

НИКОЛАЄВА Т. В., ДАВИДЕНКО І. В., БАРАНОВА А. І., КРОТОВА Т. Ф.
Київський національний університет технологій та дизайнуDOI:10.30857/2617-
0272.2019.3.13.**ІННОВАЦІЇ ПРАКТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ З ДИЗАЙНУ
ОДЯГУ НА ОСНОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОРМОУТВОРЕННЯ
ІСТОРИЧНОГО КОСТЮМА**

Мета. Визначення складових практичного аспекту розвитку дизайн-освіти з метою формування фахових компетентностей в процесі навчання, що сприятиме розвитку творчого спрямування у вирішенні проектних завдань. Дослідження інноваційного підходу орієнтованого на розвиток практичних навичок як одного із стратегічних напрямків вдосконалення та модернізації фахової творчої освіти на засадах історично-культурної спадщини.

Методологія. Використано літературно-аналітичний, історіографічний, аналітично-асоціативний, проблемно-проектний та системно-структурний аналіз формування завдань практичної підготовки дизайнерів одягу на основі дослідження формоутворення історичного костюма ХХ століття; системний аналіз та класифікація оригінальних засобів побудови форми одягу, проєктованого відомими кутюр'є ХХ століття; структуризація оптимальних засобів проєктування форм сучасного костюма з метою використання в практичній підготовці фахівців.

Результати. Впровадження інноваційних засобів формоутворення сучасного костюма в практичній підготовці дизайнерів одягу на основі дослідження принципів формоутворення історичного одягу відомих кутюр'є ХХ століття та втілення оригінальних художньо-конструктивних засобів в процесах реконструкції та проєктування перспективних колекцій костюма сприятиме розвитку творчих здібностей майбутніх фахівців та значному підвищенню рівня фахової творчої освіти.

Наукова новизна. Проведено аналіз інноваційних засобів формоутворення костюма на основі дослідження художньо-композиційних особливостей проектної діяльності відомих кутюр'є ХХ століття з метою включення завдань з реконструкції форм костюма в програми практичної підготовки майбутніх дизайнерів одягу.

Практична значущість. Результати проведених досліджень використано в розробці програм проведення практичної підготовки майбутніх фахівців в галузі дизайну одягу, організації та структуриванні завдань практик та створенні перспективних колекцій одягу для презентації на міжнародних та всеукраїнських конкурсах молодих дизайнерів-стилістів.

Ключові слова: професійні компетенції, практична підготовка, реконструкція, проектні завдання, структура, інноваційне формоутворення.

Вступ. Аналіз попередніх досліджень. В сучасних умовах світової глобалізації головним завданням фахівців в галузі дизайну є проєктування оптимального предметного середовища, яке відповідає високому рівню накопичених в ході історичного розвитку культурних цінностей, що формують естетичний запит суспільства. Зазначене виступає ключовим орієнтиром в освітньому процесі майбутніх дизайнерів, який підпорядковується меті розвитку у них професійних компетентностей, здібностей

до творчих пошуків у вирішенні фахових практичних завдань, генерування нестандартних ідей [4; 15].

Орієнтація освітніх програм на практичні результати навчання сприяє розширенню професійного визнання та мобільності фахівця, відповідності рівня підготовки зазначеній кваліфікації. Практична реалізація компетентнісного підходу скерована в напрямку мобільного освітнього та культурного розвитку у сфері дизайну. Одночасно з розвитком креативних підходів у майбутніх фахівців,

сучасна дизайн-освіта передбачає також застосування системного підходу до оволодіння ними теоретичних знань та практичних навичок, що є багатоаспектною проблемою, дослідження якої відображено в ряді наукових розробок [2; 6; 13]. Матеріали статті присвячені проблемі розбудови інноваційних підходів до підготовки фахівців з дизайну одягу на основі дослідження формоутворення історичного костюма та розвитку креативних творчих здібностей в практичній діяльності.

Постановка завдання. Професійна підготовка дизайнерів передбачає їх готовність до виконання творчих завдань у проектній діяльності. Відтак, до професійних компетентностей дизайнера відноситься можливість поєднувати практичну фахову майстерність з теоретичним осмисленням творчих ідей, вмінням аналізувати отримані знання та застосувати їх для вирішення нових практичних завдань.

Одним зі стратегічних напрямків розвитку та модернізації дизайнерської освіти є підхід орієнтований на розвиток творчої особистості, яка б мала чітке уявлення про функціональність та естетичність проєктованих виробів [5; 8; 15]. Утім, без засвоєння теоретичних знань про засоби і методи визначення потреб споживачів, психологію сприйняття, художні і конструкторські засоби формоутворення, неможливо ефективно розв'язати дизайнерські завдання у практичній площині. За таких умов актуальним є апробація моделей дизайн-освіти, які б найбільше відповідали окресленим вимогам до підготовки фахівців.

В рамках даної статті окреслено позитивний досвід щодо використання в процесі підготовки фахівців з дизайну одягу методів проєктів для розв'язання практичних завдань з реконструкції історичного костюма.

Результати дослідження. Одним зі шляхів фахової підготовки дизайнерів є застосування проєктного навчання. Метод проєктів почали використовувати ще у 20-х роках ХХ століття під назвою «метод проблем» [12]. Сутність методу полягає в стимулюванні інтересу до практичного визначення завдань, оволодіння сумою необхідних знань та умінь. Сьогодні метод проєктів все більше поширюється в системах освіти, що детерміновано поєднанням різних методів засвоєння знань, у т.ч. самостійно, а також демонстрації вміння використовувати їх для вирішення практичних завдань.

Основними вимогами до використання інноваційних методів практичної проєктної діяльності у підготовці фахівців в галузі дизайну є наступні:

1) наявність інтегрованих знань для формування науково-дослідного підходу в розв'язанні поставлених проблем;

2) вміння визначати практичну значущість очікуваних результатів та структурувати змістовну частину проєкту, відповідно до поставлених завдань;

3) використання інноваційних дослідницьких методів у формоутворенні нових об'єктів.

Фахова підготовка майбутніх дизайнерів одягу передбачає знання закономірностей композиції, принципів формоутворення, проєктної графіки, конструювання і, разом з цим, знання та аналіз ринку споживання, психології сприйняття, вибір відповідних зображувальних засобів, найбільш ефективного вирішення поставлених завдань.

Розв'язання дизайнерських проблем передбачає використання різноманітних методів та засобів, інтегрування знань та умінь різних сфер науки, техніки, технологій, культурологічної та творчої сфери, а також самостійності в прийнятті рішень та

відповідальності. Проектне навчання найбільш повно відтворює професійну діяльність дизайнера та сприяє формуванню професійних компетентностей. Сучасний характер діяльності дизайнера стає складнішим та вимагає нового підходу до організації процесу проектування, в якому сполучаються аналіз соціальних завдань та передпроектної ситуації, прогнозування попиту та споживання, а також творча проектна складова з виходом на реальне формотворення об'єктів дизайну [4; 7].

Для ефективної підготовки фахівців до інноваційної проектно-діяльності необхідним стає: інтегративний підхід до розвитку наукового та творчого потенціалу на широкій міждисциплінарній основі; науковий підхід, який передбачає дослідницький характер проектування, розвиток креативності та інноваційних підходів; практико-орієнтований, інноваційний підхід, який передбачає розвиток фахових якостей та засвоєння повного циклу проектно-діяльності з точки зору сучасних вимог [1].

В рамках практико-орієнтованого підходу є доцільним комплексне навчання особливостям фахової діяльності, за допомогою інноваційних проектних технологій, які дозволяють застосувати та вдосконалити отримані знання, вміння та навички на практиці, а також засвоєння основ інноваційної діяльності в сучасному дизайн-проекуванні, навчання комунікаційним засадам роботи.

Формування творчого потенціалу та здібностей майбутнього фахівця повинно відбуватись в рамках орієнтації навчальної діяльності на практичну підготовку. Фахова діяльність є творчою, якщо вона не здійснюється за загально прийнятим зразком, і особливо актуальним це є у творчості дизайнера одягу. У кожного майбутнього фахівця необхідно розвивати

самостійність мислення, творчі здібності, креативність ідей.

Для цього є необхідним вивчення історично-культурної спадщини, використання сучасних проектних технологій та інноваційних засобів вирішення дослідницьких завдань. За допомогою таких заходів дизайнери створюють нові оригінальні види одягу, нові засоби формотворення, що можуть стати творчими винаходами [11].

Різні методи розвитку творчого потенціалу майбутніх фахівців можуть бути реалізовані в індивідуальній або груповій роботі при виконанні реальних проектів. Студенти-дизайнери виконують дизайн-проекти під час виробничих практик та курсового проектування.

Завдання, що ставляться перед студентами, є реальними, їх виконання обмежене конкретними умовами та строками виконання, з вирішенням реальних сучасних задач проектування. Виставкова та конкурсна діяльність, що також входить до практичної підготовки, дає можливість майбутнім фахівцям проявити свою творчу індивідуальність та презентувати фахові знання [3]. Об'єкти проектно-діяльності виконуються з використанням традиційних та сучасних технологій, аутентичних та новаторських матеріалів, принципово нових засобів формотворення.

Досвід виставкової та конкурсної діяльності, який дозволяє включати в експозицію реальні проекти з розробки перспективних моделей одягу, дає позитивні результати у вдосконаленні оцінки робіт студентів та дає можливість експонування їх в реальній сфері, що несе певні культурно-естетичні символи інноваційного розвитку сучасних напрямів дизайну.

На рис. 1 представлено обрані моделі студентських проектів з відтворення костюму ХХ століття, які були

продемонстровані на Міжнародному конкурсі молодих дизайнерів «Печерські каштани».

В процесі виконання дизайн-проекту здійснюється фахове творче співробітництво між викладачами та студентами, а також між групами студентів, спрямоване на формування здатності ставити цілі, планувати свою діяльність, розподіляти функції та відповідальність (якщо проектне завдання виконується групою студентів), критично мислити, досягати відповідних результатів.

Проектний підхід було втілено в ході залучення студентів 3 та 4 курсів до процесу реконструкції історичного костюма, який в методологічному плані засвоєння теоретичних знань на практиці та розвитку творчих підходів до розв'язання конкретних завдань передбачає виконання таких етапів:

- Аналіз конкретного історичного періоду соціально-економічних умов, панування певних стильових напрямків та модних течій.

- Дослідження творчості кутюр'є, що включає біографічні відомості, етапи професійного становлення та кар'єри. Визначення особливостей художньої спадщини дизайнера, аналіз різних колекцій та окремих моделей. Виділення характерних рис, притаманних автору.

- Вибір костюма або образу, що є найяскравішою візитівкою відомого дизайнера, або такого, що здійснив значний вплив на модне середовище, чи став відомим завдяки кінообразу.

- Виявлення асортиментних особливостей моделі, збір та представлення необхідної текстової та візуальної (ілюстрації, фото, креслення, колажі, копії, графічні роботи тощо) інформації в достатній кількості.

- Композиційний аналіз обраного історичного костюма, який включає

визначення елементів гармонізації форм моделі, як то силует, пропорції, членування, кольорову гаму, фактуру та пластичні якості матеріалу.

- Конструктивний аналіз обраної моделі базується на визначенні особливостей формоутворення одягу певного історичного періоду та виокремленні оригінальних засобів проектування, що притаманні творчості конкретного дизайнера.

- Виконання конструктивної розробки моделі, оформлення технічного опису моделі; виготовлення макета для перевірки відповідності моделі обраному першоджерелу.

- Вивчення конфекційних можливостей для відтворення історичного костюма, асортимент основних та прикладних матеріалів, фурнітури, з яких була виконана модель, та підбір аналогічних сучасних матеріалів для виконання виробу.

- Виконання реконструйованого виробу в основному матеріалі з дотриманням вимог сучасних технологій виготовлення та застосуванням усіх традиційних прикладних матеріалів й фурнітури, представлення схеми технологічної послідовності виконання виробу та обробки технологічних вузлів моделі.

- Оформлення та презентація розробленого в ході виробничої практики проекту, що обов'язково включає звіт, готовий виріб, лекала, фотографії готового виробу, технічний опис та конфекційну карту.

Деякі етапи роботи над виконанням проектного завдання, як то вибір дизайнерського образу (рис. 2, а), виконання макету (рис. 2, б, в) та примірки реконструйованого вбрання (рис. 2, г), проілюстровано на прикладі відтворення костюму Юбера Живанші для Одрі Хепберн з фільму «Сніданок у Тіффані».



Рис. 1. Презентація проектів студентів з реконструкції костюма XX століття



Рис. 2. Основні етапи роботи з відтворення костюма на основі моделі Юбера Живанші



Рис. 3. Експозиція практичних розробок студентів з реконструкції моделей відомих кутюр'є



Рис. 4. Ескізи моделей, створені на основі робіт дизайнерів 50-х років XX ст. (автор студ. Т. Скоробагатько)



Рис. 5. Колекція одягу за мотивами творчості Будинку моди Шанель (студентська робота)

В результаті майбутній дизайнер повинен продемонструвати вміння зібрати, проаналізувати та систематизувати отримані дані, запропонувати конкретне дизайнерське рішення, яке буде матеріалізоване у створення історичного костюма та його презентацію (рис. 3).

Наступним елементом процесу практичного формування фахових компетентностей майбутніх дизайнерів є визначення того, аби напрацьовані під час виконання проекту реконструкції історичного костюма засоби формоутворення та здобуті знання з історії моди, творчих прийомів відомих кутюр'є, тощо, застосовувались ними в ході подальших розробок перспективних колекцій сучасного модного одягу.

Головною метою практичної підготовки майбутніх фахівців є закріплення і вдосконалення набутих в процесі навчання теоретичних і науково-дослідних навичок та умінь використовувати їх на практиці, зокрема при виконанні запропонованого конкретного дизайн-проекту з реконструкції історичного костюма та проектуванні сучасного одягу, що сприяє розвитку самостійної діяльності студентів при створенні нових актуальних колекцій на основі відповідних творчих джерел. Приклад розробки ескізного проекту сучасного жіночого костюма на основі дослідження творчості дизайнерів одягу 50-х років XX століття представлено на рис. 4.

Для виконання поставленої мети студенти вирішують наступні завдання в процесі практичної підготовки:

- здобуття практичних навичок аналізу фахової та наукової літератури, візуальних витоків, журналів мод та інше;

- здобуття навичок самостійної роботи з композиційного формоутворення та моделювання форм костюма, шляхом поглиблення та розширення теоретичних та

практичних знань, вивчення історично-культурної спадщини;

- ознайомлення з організацією сучасних виробництв одягу; оформленням проектної документації; визначення технології та матеріалів для виробництва одягу;

- набуття практичних вмінь і навичок самостійної діяльності в напрямку вдосконалення майбутньої професії; опанування навичками практичної діяльності дизайнера одягу;

- застосування зібраних під час практики матеріалів для практичного виконання проектів та для участі в різноманітних конкурсах.

Під час виконання поставлених проектних завдань студенти вчатьса самостійно приймати рішення і застосовувати свої творчі здібності та знання в створенні проектного продукту і його презентації, визначають шляхи досягнення цілей проектного завдання, отримують досвід розподілу етапів завдань, що найбільш відповідає індивідуальним особливостям.

Неодмінною умовою проектного методу практичної підготовки є наявність обґрунтування задач, етапів проектування та засобів реалізації проекту [12]. Хід практичної підготовки студентів, що виконують наукові дослідження в рамках дизайн-проекту, допомагає проявити якості необхідні майбутньому фахівцю: комунікативність, критичне та системне мислення, умінь працювати з інформацією, ставити та розв'язувати проектні проблеми за допомогою сучасних дослідницьких методів.

Виконання студентами практичних проектних завдань в дизайні та реконструкції одягу дає можливість розширення та закріплення практичних і теоретичних навичок з самостійної наукової, дослідницької та проектної роботи, забезпечує вдосконалення

підготовки до самостійної діяльності в напрямку своєї майбутньої професії. При виконанні дизайн-проекту з реконструкції історичного костюма, студент використовує сучасні методики наукового аналізу, формоутворення одягу, навички проектування та моделювання [10]. Набутий досвід втілення практичних завдань може бути використаний при формоутворенні перспективних моделей костюма з аналізом сучасних, актуальних тенденцій моди (рис. 5), а також в подальшому навчанні студентів за рівнем вищої освіти «Магістр» спеціальності «Дизайн» та у підготовці дипломної роботи магістра.

Висновки. Визначено основні вимоги до використання інноваційних методів практичної проектної діяльності, що включають наявність інтегративного підходу до розв'язання проблем на

міждисциплінарній основі, структурування змісту проекту, визначення очікуваних практичних результатів та застосування дослідницьких методів формоутворення. Проаналізовано доцільність використання проектно-орієнтованого підходу в комплексному навчанні фаховій діяльності, що дає можливість підвищення якості підготовки фахівців з дизайну одягу. З метою вдосконалення практичної проектної підготовки майбутніх фахівців в галузі дизайну одягу, кафедрою художнього моделювання костюма розроблено програми виробничих практик, що базуються на творчому інноваційному підході до виконання оригінальних дизайн-проектів з реконструкції форм історичного костюма та використання історико-культурного досвіду в формоутворенні сучасного одягу й перспективних колекцій моделей.

Література

1. Абашина А. Д., Бондарева Т. В. Интегративный подход в формировании личностно-профессиональной компетентности будущих специалистов социальной сферы. *Вестник Московского университета. Серия 20. Педагогическое образование*, 2009. №1, С. 93-101.

2. Антонович Є. А. Дослідження синтезу дизайну і технологій у системі неперервної дизайн-освіти. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство». Тернопіль, 2011. С. 208-215.

3. Баранова А. І., Ніколаєва Т. В. Научно-методичні проблеми практичної підготовки студентів спеціальності "Дизайн". *Вісник КНУТД*. 2015. № 3 (87). С. 102-109.

4. Грищенко І. М., Колосніченко М. В., Ніколаєва Т. В. Науково-практичні засади формування фахових компетентностей дизайнерів костюма (до 30-річчя відкриття спеціальності «Дизайн» та 25-річчя кафедри

художнього моделювання костюма). *Art and Design*. 2018. № 2 (02). С. 9-17.

5. Драч І. І. Компетентнісно орієнтовані завдання як важливий чинник формування професійної компетентності майбутніх фахівців. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2015. №44. С.127-134.

6. Колосніченко М. В., Донченко С. В., Омельченко Г. В. Компетентнісний підхід до дизайн-освіти майбутніх модельєрів-конструкторів одягу. *Дизайн-освіта майбутніх фахівців на сучасному етапі освітньої практики: матеріали Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф.* (18-19 березня 2015). Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. С. 33-39.

7. Кравчук К. І., Ніколаєва Т. І. Розробка комплексного дизайн-проекту колекції одягу на основі аналізу напрямків розвитку дизайну початку ХХ століття. *Легка промисловість*. 2017. № 2. С. 28-33.

8. Креденець Н. Д. Культурологічний контекст формування професійної компетентності спеціалістів легкої промисловості. *Етнодизайн: європейський*

вектор розвитку і національний контекст. зб. наук. праць. Полтава. 2015. С. 266-277.

9. Кудрявцева Н. И., Кокорина Г. В. Актуализация профессиональных компетенций дизайнеров одежды в контексте проблем современных зрелищных искусств. Технологии та дизайн. 2013. № 3 (8). URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/1537> (дата звернення: 15.09.2019).

10. Ніколаєва Т. В., Давиденко І. В., Ляпало І. В. Дослідження форми, структури та колориту костюма 50-х років ХХ століття з метою розробки колекції жіночого одягу. *Art and Design*. 2018. № 2 (02). С. 59-65.

11. Ніколаєва Т. І., Баранова А. І., Ніколаєва Т. В. Аналіз тектонічної структури історичного костюма як складова самостійної дослідницької роботи студентів. *Вісник КНУТД*. 2013. № 2 (70). С. 229-233.

12. Полат Е. С., Бухаркина М. Ю. Современные педагогические и информационные технологии в системе образования. М.: Издательский центр «Академия», 2010. 368 с.

13. Чирчик С. В. Поняття "компетенція", "компетентність", "професійна компетентність" в науці як ціннісні орієнтири дизайн-освіти. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2010. № 54. С. 82-85.

14. Tisch M., Hertle C., Abele E., Metternich J. & Tenberg R. Learning factory design: a competency-oriented approach integrating three design levels. *International Journal of Computer Integrated Manufacturing*. 2016. Т. 29. № 12. P. 1355-1375.

15. Wesselink R., Biemans H., Gulikers J., Mulder M. Models and principles for designing competence-based curricula, teaching, learning and assessment. *Competence-based Vocational and Professional Education*. Springer, Cham, 2017. С. 533-553.

References

1. Abashyna, A. D., Bondareva, T. V. (2009). Yntehratyvnyj podkhod v formirovaniy lychnostno-professyonal'noj kompetentnosti buduschykh spetsialystov sotsial'noj sfery [Integrative approach in the formation of personal and professional competence of future specialists in the social sphere]. *Vestnyk Moskovskoho unyversyteta. Seryia 20. Pedagogicheskoe*

obrazovanie – Bulletin of Moscow University. Series 20. Pedagogical education, Vol. 1, 93-101 [in Russian].

2. Antonovych, Ye. A. (2011). Doslidzhennia syntezy dyzajnu i tekhnolohij u systemi neperervnoi dyzajn-osvity. [Investigation of the synthesis of design and technology in the system of continuous design education]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsional'noho pedahohichnoho unyversytetu im. Volodymyra Hnatiuka. Seriya «Mystetstvoznavstvo»*. Ternopil' [in Ukrainian].

3. Baranova, A. I., Nikolaieva, T. V. (2015). Naukovo-metodychni problemy praktychnoi pidhotovky studentiv spetsial'nosti "Dyzajn" [Scientific and methodological problems of practical training of students of specialty "Design"] *Visnyk KNUVD. Bulletin KNUVD. Series "Economic Sciences"*, Vol. 3 (87). 102-109 [in Ukrainian].

4. Hryshenko, I. M., Kolosnichenko, M. V., Nikolaieva, T. V. (2018). Naukovo-praktychni zasady formuvannia fakhovykh kompetentnostej dyzajneriv kostiума (do 30-richchia vidkryttia spetsial'nosti «Dyzajn» ta 25-richchia kafedry khudozhn'oho modeliuвання kostiума) [Scientific and practical bases of the development of professional competencies of the fashion designers (to the 30th anniversary of the opening of the specialty "Design" and the 25th anniversary of the Department of Artistic Designing of Costume)] *Art and Design*, Vol. 2 (02). 9-17 [in Ukrainian].

5. Drach, I. I. (2015). Kompetentnisno oriientovani zavdannia iak vazhlyvyj chynnyk formuvannia profesijnoi kompetentnosti majbutnikh fakhivtsiv [Competently oriented tasks as an important factor in shaping the professional competence of future specialists] *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyschij i zahal'noosvitnij shkolakh – Pedagogy of creative personality formation in higher and secondary schools*, 44. 127-134 [in Ukrainian].

6. Kolosnichenko, M. V., Donchenko, S. V., Omel'chenko, H. V. (2015). Kompetentnisnyj pidkhid do dyzajn-osvity majbutnikh model'ieriv-konstruktoriv odiahu [Competent approach to design education of future fashion designers] *Design-education of future specialists at the present stage of educational practice: Vseukrains'ka naukovo-praktychna internet-*

konferentsiia (18-19 bereznia 2015). 33-39 [in Ukrainian].

7. Kravchuk, K. I., Nikolaieva, T. I. (2017). Rozrobka kompleksnoho dyzajn-proektu kolektsii odiahu na osnovi analizu napriamkiv rozvytku dyzajnu pochatku XX stolittia [Development of a complex design project of a collection of clothes on the basis of the analysis of directions of development of design of the beginning of XX century] *Lehka promyslovist' – Light industry*, 2. 28-33 [in Ukrainian].

8. Kredenets, N. D. (2015). Kul'turolohichnyj kontekst formuvannia profesijnoi kompetentnosti spetsialistiv lehkoj promyslovosti [The cultural context of the professional competence of light industry professionals] *Etnodyzajn: ievropejs'kyj vektor rozvytku i natsional'nyj kontekst – Ethnodesign: European development vector and national context*, Poltava. 266-277 [in Ukrainian].

9. Kudriavtseva, N. Y., Kokoryna, H. V. (2013). Aktualyzatsiia professyonal'nykh kompetensiy dyzajnerov odezhdy v kontekste problem sovremennykh zrel'schnykh yskusstv [Updating the professional competencies of clothing designers in the context of the problems of contemporary spectacular arts] *Tekhnologii ta dyzajn – Technology and design*, 3 (8). URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/1537> (Last accessed:15.09.2019) [in Russian].

10. Nikolaieva, T. V., Davydenko, I. V., Liapkalo, I. O. (2018). Doslidzhennia formy, struktury ta kolorytu kostiuma 50-kh rokiv XX stolittia z metoiu rozrobky kolektsii zhinochoho odiahu [Investigation of the form, structure and color of the costume of the 1950s with the aim of developing a women's clothing collection]. *Art and Design*, 2 (02). 59-65 [in Ukrainian].

11. Nikolaieva, T. I., Baranova, A. I., Nikolaieva, T. V. (2013). Analiz tektonichnoi struktury istorychnoho kostiuma, iak skladova samostijnoi doslidnyts'koi roboty studentiv [Analysis of tectonic structure of historical costume as a component of students' independent research work] *Visnyk KNUTD – KNUTD Bulletin*, 2 (70). 229-233 [in Ukrainian].

12. Polat, E. S., Bukharkyna, M. Yu. (2010). Sovremennye pedahohycheskye y ynformatsyonnye tekhnolohyy v systeme obrazovanyia [Modern pedagogical and information technologies in the education system: a training manual] M. Publishing Center "Academy". [in Russian].

13. Chyrchuk, S. V. (2010). Poniattia "kompetentsiia", "kompetentnist", "profesijna kompetentnist" v nauci iak tsinnisni oriientyry dyzajn-osvity [Concepts of "competence", "competence", "professional competence" in science as values of design education] *Visnyk Zhytomyrs'koho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka – Bulletin of the Ivan Franko Zhytomyr State University*, 54. 82-85 [in Ukrainian].

14. Tisch, M., Hertle, C., Abele, E., Metternich, J., & Tenberg, R. (2016). Learning factory design: a competency-oriented approach integrating three design levels. *International Journal of Computer Integrated Manufacturing*, 29(12), 1355-1375 [in English].

15. Wesselink, R., Biemans, H., Gulikers, J., & Mulder, M. (2017). Models and principles for designing competence-based curricula, teaching, learning and assessment. *Competence-based Vocational and Professional Education*, Springer, Cham. 533-553 [in English].

INNOVATION OF PRACTICAL TRAINING FOR CLOTHING DESIGNERS ON THE BASIS OF RESEARCH OF FORMING HISTORICAL COSTUME

NIKOLAIEVA T. V., DAVYDENKO I. V., BARANOVA A. I., KROTOVA T.F.

Kyiv National University of Technologies and Design

Purpose. Determination of the components of practical aspect of the development of design education in order to form the professional competences in the learning process, which

ИННОВАЦИИ ПРАКТИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ ДИЗАЙНА ОДЕЖДЫ НА ОСНОВЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО КОСТЮМА

НИКОЛАЕВА Т.В., ДАВИДЕНКО И.В.,

БАРАНОВА А.И., КРОТОВА Т.Ф.

Киевский национальный университет технологий и дизайна

Цель. Определение составляющих практического аспекта развития дизайн-образования с целью формирования профессиональных компетенций в

will contribute to the development of the creative direction in the solution of design problems, and due to an innovative approach, focused on practical skills development as one of strategic directions of development and modernization of professional creative education in the basis of historical and cultural heritage.

Methodology. The literary, analytical, historiographic, analytical-associative, problem-design and system-structural analysis of the formation of the tasks of practical training for clothing designers based on the study of the shaping of historical costume of the XX century has been used; system analysis and classification of original means of constructing a form of clothing designed by famous couturiers of the 20th century; structuring of optimal design tools for the forms of a modern suit, with a view to using it in practical training of specialists.

Results. The introduction of innovative means of formation of the modern costume in the practical training of clothing designers, based on the study of the principles of shaping of the historical clothing by famous couturiers of the XX century and implementation of original artistic and structural tools in the reconstruction and design of promising collections of costume, will contribute to the development of creative abilities of future specialists and a significant increase in the level of professional and creative education.

Scientific novelty. The analysis of the innovative means of costume shaping based on the study of the artistic and compositional features of the design activity well-known fashion designers of the twentieth century, in order to include the tasks of reconstruction of costume forms in a program of practical training for future clothing designers.

Practical significance. The results of the research are used in the development of programs for practical training of future specialists in the field of clothing design, organization and structuring of the practices task and the creation of promising collections for presentation at international and national competitions for young stylist designers.

Keywords: *professional competence, practical*

процессе обучения, что будет способствовать развитию творческого направления в решении проектных задач. Исследование инновационного подхода ориентированного на развитие практических навыков как одного из стратегических направлений совершенствования и модернизации профессиональной творческой образования на основе историко-культурного наследия.

Методология. Использованы литературно-аналитический, историографический, аналитически-ассоциативный, проблемно-проектный и системно-структурный анализ формирования задач практической подготовки дизайнеров одежды на основе исследования формообразования исторического костюма XX века; системный анализ и классификация оригинальных средств построения формы одежды, спроектированной известными кутюрье XX века; структуризация оптимальных средств проектирования форм современного костюма.

Результаты. Внедрение инновационных средств формообразования современного костюма в практической подготовке дизайнеров одежды на основе исследования принципов формообразования исторической одежды известных кутюрье XX века и воплощение оригинальных художественно-конструктивных средств в процессах реконструкции и проектирования перспективных коллекций костюма будет способствовать развитию творческих способностей будущих специалистов и значительному повышению уровня профессионального творческого образования.

Научная новизна. Проведен анализ инновационных средств формообразования костюма на основе исследования художественно-композиционных особенностей проектной деятельности известных кутюрье XX века с целью включения задач по реконструкции форм костюма в программы практической подготовки будущих дизайнеров одежды.

Практическая значимость. Результаты проведенных исследований использованы в разработке программ проведения практической подготовки будущих специалистов в области дизайна одежды, организации и структурировании задач практик, и создании перспективных коллекций одежды для презентации на международных и всеукраинских конкурсах

training, reconstruction, design objectives, structure, innovative shaping.

молодых дизайнеров-стилистов.

Ключевые слова: профессиональные компетенции, практическая подготовка, реконструкция, проектные задачи, структура, инновационное формообразования.

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

Ніколаєва Тетяна Вадимівна, канд. техн. наук, професор, завідувач кафедри художнього моделювання костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-2236-3681, **e-mail:** nikolaevatd@gmail.com

Давиденко Ірина Володимирівна, доцент кафедри художнього моделювання костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 00000002-6355-900X, **e-mail:** irinedavidenko@gmail.com

Баранова Алла Ігорівна, доцент кафедри художнього моделювання костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-1813-574X, **e-mail:** allabaranova10@gmail.com

Кротова Тетяна Федорівна, докт. мистецтвознавства, доцент, професор кафедри художнього моделювання костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-6367-0317, **e-mail:** krotova_t@ukr.net

Цитування за ДСТУ: Ніколаєва Т. В., Давиденко І. В., Баранова А. І., Кротова Т. Ф. Інновації практичної підготовки фахівців з дизайну одягу на основі дослідження формоутворення історичного костюма. *Art and Design*. 2019, №3, С. 125-135.

Citation APA: Nikolaeva, T. V., Davydenko, I. V., Baranova, A. I., Krotova T. F. (2019). Innovation of practical training for clothing designers on the basis of research of forming historical costume. *Art and Design*. 3. 125-135.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.13>

Шановні колеги!

Запрошуємо Вас взяти участь в Міжнародній науково-практичній конференції «**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ**» присвяченій 90-річчю Київського національного університету технологій та дизайну

Дата проведення: 23 квітня 2020 р.

Місце проведення: Київський національний університет технологій та дизайну (м. Київ, вул. Немировича-Данченка, 2, корпус 1, поверх 4, Зала Вченої ради)

**+38 (096) 142 11 35; +38 (044) 256 21 84 Пашкевич Калина Лівіанівна
+38 (097) 338 33 18 Кротова Тетяна Федорівна**

e-mail: design_conf@knutd.edu.ua
<https://www.facebook.com/fdknutd/events>

Детальна інформація на сайті: <http://designconference.knutd.edu.ua>