

КАФЕДРА ХУДОЖНЬОГО МОДЕЛЮВАННЯ КОСТЮМА

(до 90-ої річниці Київського національного університету
технологій та дизайну)

Одним з найбільш важливих завдань в розвитку творчого потенціалу України є підготовка креативних фахівців, здатних формувати художню культуру та естетику смаків населення. Виконання цього завдання забезпечує підвищення естетичної якості та конкурентоздатності вітчизняної продукції, її відповідності перспективним тенденціям моди та високому рівню дизайнерської розробки проектів. Високий рівень фахової підготовки дизайнерів вимагає постійного вдосконалення навчальних планів та освітніх програм, які повинні відповідати світовому рівню підготовки спеціалістів творчого спрямування. Освітня діяльність в цьому напрямку повинна бути спрямована на виховання здібних, талановитих, креативних фахівців здатних самостійно працювати в динамічних, нестандартних ситуаціях сьогодення.

Сучасне бачення завдань освіти творчого спрямування потребує створення системи фахової підготовки, яка б охоплювала аспекти різних напрямків художньої та проектної культури. В Київському національному університеті технологій та дизайну існує розвинена структура технологічних, мистецьких, культурологічних, навчально-наукових підрозділів, які проводять вагомую роботу з підготовки студентів в різних сферах дизайну одягу: художнього моделювання костюма, дизайну взуття, ювелірних виробів, стилю, іміджу та видовищного костюма, дизайну брендової продукції. Ведеться активна творча та методична робота по відкриттю нових напрямків підготовки, що базуються на творчому доробку фахівців факультету дизайну та сучасних тенденціях фешн-дизайну.



Колектив кафедри художнього моделювання костюма, 1987 р.:

Перший ряд (зліва направо): лаб. О.Г. Латишева, доц. Л.М. Латишева, проф. Т.В. Ніколаєва, доц. В.М. Мудра, доц. Р.М. Халлієва, проф. О.С. Мамчич, доц. Л.О. Борисова. **Другий ряд** (зліва направо): доц. А.Г. Шаповал, зав. лаб. В.М. Микало, проф. Є.П. Гула, доц. М.В. Дорохіна

Історія підготовки перших спеціалістів в галузі дизайну розпочинається з 1987 року, коли в Київському технологічному інституті легкої промисловості (КНУТД), було відкрито підготовку фахівців творчого спрямування в напрямку «Художнє моделювання виробів легкої промисловості». Перший прийом на цю спеціальність був проведений у вересні 1987 року, по факультету технологій легкої промисловості (декан, доц. Л.А. Бакан), кафедрою конструювання швейних виробів (зав. кафедри, доц. Н.Д. Кузнецова). До складу перших викладачів, що були залучені до підготовки фахівців з художнього моделювання костюма увійшли високопрофесійні спеціалісти та творчі діячі: проф. Є.П. Гула, доц. В.М. Мудра, (відомі митці, члени Національної Спілки художників України), доц. Р.М. Халієва (мистецтвознавець); доц. Л.М. Латишева, проф. Т.В. Ніколаєва (дизайнери, члени Спілки дизайнерів України); а також відомі художники-модельєри: Н.М. Шехіреєва, О.В. Корешков, О.С. Мамчич, М.В. Дорохіна, Л.О. Борисова та інші.

Викладачами були відпрацьовані творчоорієнтовані методики викладання принципово нових для технологічного навчального закладу дисциплін, забезпечено матеріальну-технічну базу майбутньої кафедри. Серед перших студентів нової творчої спеціальності були відомі на сьогоднішній день видатні дизайнери – модельєри: Т. Земскова, О. Ворожбит, А. Лисиця, Р. Тажеддінова, О. Садова, К. Володін та інші. Перший випуск спеціалістів художників-модельєрів відбувся у 1992 році.

В 1992 році кафедра художнього моделювання костюма, була відокремлена в складі факультету технологій легкої промисловості. З 1992 по 1993 рік в.о. завідувача кафедри була призначена доц. О.С. Мамчич, а в 1994 році завідувачем кафедри художнього моделювання костюма було обрано професора Т.В. Ніколаєву, яка

очолює кафедру до теперішнього часу. До нового складу кафедри додалися професійні художники, графіки та модельєри, які працюють на кафедрі до цього часу: доценти А.Г. Шаповал, В.С. Смаженко, І.В. Давиденко, Г.В. Кокоріна, Н.І. Кудрявцева (всі є членами творчих Спілок художників та дизайнерів України).

Потреба в розширенні обсягу та напрямків підготовки фахівців з дизайну та художнього моделювання в різних сферах товарного виробництва зумовила подальший творчий ріст кафедри. В цей період працюючі в промисловості фахівці не мали достатньої орієнтації на створення перспективних колекцій одягу з урахуванням світових тенденцій моди та умов конкурентоспроможності, що потребувало розширення освітньої діяльності в цій галузі. До складу кафедри увійшли її випускники, що успішно працюють в творчій галузі: проф. Н.В. Чупріна, проф. О.В. Колосніченко, доц. Т.І. Ніколаєва, доц. А.І. Баранова, доц. І.Л. Гайова, доц. В.С. Батрак.

Кафедрою художнього моделювання костюма було розроблено оновлений перелік спеціалізацій та нові навчальні плани, відмінною особливістю яких була їх орієнтація на креативний характер діяльності спеціаліста. Навчальні програми передбачали посилення художньої підготовки, отримання знань в галузях мистецтвознавства, проектної графіки, арт-дизайну, конструювання та сучасних технологій. Особливості підготовки фахівців з урахуванням розвитку світового дизайну визначились в розробці цікавих та актуальних авторських курсів та дисциплін. Досвід підготовки фахівців, створення нових та вдосконалення традиційних курсів, підготовка навчальних посібників з урахуванням поглибленого аналізу всього досвіду надали можливість закласти основи школи дизайну одягу на Україні, саме в КНУТД.



Перший захист дипломних робіт студентів приймають: доц. А.Г. Шаповал, доц. Л.М. Латишева, зав. каф. ХМК, проф. Т.В. Ніколаєва, доц. В.М. Мудра, проф. О.С. Мамчич, 1992 р.



Завідувачка кафедри ХМК, професор Т.В. Ніколаєва у робочому кабінеті, 1994 р.



Колектив кафедри художнього моделювання костюма, 2020 р.:

Перший ряд (зліва направо): доц. Т.І. Ніколаєва, проф. Н.В. Чупріна, зав. каф. ХМК, проф. Т.В. Ніколаєва, проф. Т.Ф. Кротова, проф. О.В. Колосніченко. **Другий ряд** (зліва направо): доц. В.С. Батрак, ст. викл. О.Ю. Михайлюк, доц. А.Г. Шаповал, доц. І.Л. Гайова, доц. А.І. Баранова. **Третій ряд** (зліва направо): доц. В.С. Смаженко, доц. Г.В. Кокоріна, доц. І.В. Давиденко, доц. Н.І. Кудрявцева, доц. Т.А. Пашковська. **Четвертий ряд** (зліва направо): ст. лаб. О.В. Процько, зав. лаб. В.М. Микало, майст. виробн. навч. К.П. Володін, пров. фак. Е.А. Іскендерова, ст. лаб. Н.Є. Ніколаєвська

З 2000 році кафедра художнього моделювання костюма входить до складу факультету дизайну, який очолює провідний науковець, д.т.н., професор Колосніченко М.В. На факультеті відкрито нові напрямки підготовки фахівців в галузі дизайну, що значно посилило його творчий та науковий потенціал, поглибило розвиток нових напрямків арт- та фешн-дизайну.

Кафедра художнього моделювання костюма готує фахівців широкого спектру творчих напрямів, пов'язаних з діяльністю в сфері арт-дизайну: художнє моделювання костюма та трикотажних виробів, дизайн стилю, іміджу та видовищного костюма, дизайн стилю та зачісок, дизайн брендової продукції. Випускники кафедри складають основу індустрії моди України та дизайнерських кафедр багатьох закладів вищої освіти. Серед випускників кафедри такі широко відомі в світі моди та дизайну творчі особистості як Діана Дорожкіна, Тетяна Земскова, Олена Ворожбит, Айна Гассе, Анжела Лисиця, Ірина Каравай, Олена Буреніна, Діана Агаян, Олександр Каневський, народний художник України, майстер художньої вишивки Валерій Малиновський, топ стиліст кіно та телебачення Надія Кудрявцева (викладач кафедри) та інші.

Творчі розробки випускників кафедри художнього моделювання костюма формують сучасну вітчизняну школу дизайну одягу. В останні роки стали відомими не тільки на Україні, а й за кордоном молоді випускники кафедри Юрій Жуйков, Яна Червінська, Жан Грицфельдт, Марія Рева, Ярослава Хоменко, Валерія Шафігулліна, Дмитро Курята, Ядвіга Нетикша, Марія Норець, Анна Харченко, Мар'яна Муравицька.

Досвід роботи кафедри надав можливості визначення концептуальних основ в освіті дизайнерів: значення розвитку культури та творчої освіти в житті суспільства, орієнтування на безперервну художню та інформаційну складову,

взаємозв'язок традиційних засобів навчання та нових експериментальних пошуків, посилення ролі практичної підготовки та реальних зв'язків з організаціями індустрії моди. Надзвичайно актуальними є наукові розробки кафедри під керівництвом д.т.н. професора М.В. Колосніченко, професорів Т.Ф. Кротової, Т.В. Ніколаєвої, О.В. Колосніченко, Н.В. Чупріної.

В творчих розробках кафедри – питання прогнозування моди, стилю та принципів стилеутворення в сучасному арт-дизайні, оптимізація процесів проектування та вдосконалення образної структури костюма, формування авангардних пошуків в системі комплексного дизайн – проектування, принципи розвитку костюмографічної мови та теорії формоутворення костюма. Викладачі та аспіранти кафедри працюють над дослідженнями проблем мистецтвознавства, просторового формоутворення костюма, формування образно-знакової системи проектування, колекцій сучасного одягу на основі вивчення історичного та народного костюма. Цікавими є дослідження в галузі історичного та сучасного досвіду методології дизайну, проблем теорії проектної культури та естетики дизайнерської творчості.

Тематика еволюції фірмового стилю та рекламного графічного дизайну в костюмі включає дослідження, що визначають принципи змістоутворення рекламних образів в костюмі, графіку модних журналів, дизайн пакування та фірмових знаків. Виховання високого професіоналізму та творчої активності створює умови для експериментальних пошуків на всіх стадіях навчального процесу. Творчий та науковий авторитет викладачів кафедри, наявність достатньо розвиненої практичної та методичної бази, дають можливість досягнення значного, в порівнянні з іншими закладами освіти, щорічного конкурсу абітурієнтів, при достатньо високому рівні їх базової підготовки. Формування

оригінального творчого мислення здатне привести до високих результатів в майбутній фаховій підготовці. Прискорення процесів креативізацій сучасного суспільства, скеровує діяльність кафедри художнього моделювання костюма на розвиток досліджень в галузі мистецтвознавства, та теорії дизайну, розвитку новаторських форм художнього проектування, конкурсної та виставкової діяльності, яка активно проводиться під керівництвом викладачів кафедри.

Кафедрою ведуться дослідження з розробки проблем теорії та практики художнього проектування костюма, методологічної бази дизайнерської та мистецтвознавчої освіти. За цей час по кафедрі підготовлено 8 кандидатів наук, більшість з яких працюють на кафедрі та є провідними фахівцями закладів освіти України. Двоє викладачів кафедри захистили дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства (Н.В. Чупріна, О.В. Колосніченко).

За наукову та освітню діяльність в сфері підготовки фахівців з арт-дизайну костюма, кафедра отримала Сертифікат на право здійснення міжнародної освітнянської діяльності в галузі арт-дизайну від Міжнародної Академії університетів «Платон». Завідувачка кафедри художнього моделювання костюма професор Т.В. Ніколаєва нагороджена Почесними відзнаками Міністерства освіти і науки України, а також Почесним знаком «Відмінник освіти». Професори кафедри, доктори мистецтвознавства Н.В. Чупріна та О.В. Колосніченко є Лауреатами Стипендії Кабінету міністрів України. Професор О.В. Колосніченко є Лауреатом Премії Київської організації Національної Спілки художників України «Митець» ім. Платона Білецького.

Поглиблення змісту та тематики досліджень надало можливості вивести випускні роботи магістрів на високий науковий та творчий рівень, підвищити

актуальність та адресність студентських творчих пошуків. Одним з найважливіших напрямків в розвитку креативних засад творчості студентів стало проведення Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів: «Печерські каштани» та «Сузір'я каштан», участь у виставках та показах «Kyiv Fashion», «Ukrainian Fashion Week», «Погляд у майбутнє» тощо. За останні роки Гран-прі конкурсу «Погляд у майбутнє», що визначає найбільш креативних молодих дизайнерів України, отримали студенти кафедри М. Норець та А. Харченко, які представляла свої творчі колекції на Українських тижнях моди, в номінації «Нові імена». Студентка Муравицька М. стала однією з переможців Міжнародного конкурсу виробів з хутра REMIX EURASIA та отримала запрошення на творче стажування до Туреччини та Данії. Студентка Ю. Дяченко була нагороджена Гран-прі Міжнародного конкурсу колекцій весільних суконь «Bridel's Dream» Competition (Award Gino Cerruti London). Студентка Харченко А. стала лауреатом Міжнародного конкурсу молодих дизайнерів-стилістів в Китаї (м. Пекін). Організація конкурсів та виставок здійснює безпосередній вплив на рівень креативності підготовки студентів в сфері арт-дизайну костюма та стилю і надає можливості відкрити нові перспективи для творчої роботи, реалізувати дизайнерські проекти на практиці.

Кафедра художнього моделювання костюма здійснює активне міжнародне співробітництво з низкою країн Європи та Азії. На кафедрі підготовлено фахівців для таких країн як Китай, Іран, Болгарія, Грузія, Азербайджан, Казахстан, Білорусь, Молдова, Росія, країн Африки та Латинської Америки.

Активна виставкова та творча діяльність дозволяє забезпечити взаємодію творчої та практичної сфери модної індустрії, ознайомитись з новаторськими ідеями та пошуками в дизайні.



Творчі роботи студентів кафедри, представлені на Міжнародних конкурсах



**Наукові розробки кафедри на основі дослідження
народного та історичного костюмів**



Творчі роботи студентів кафедри, Лауреатів Міжнародних конкурсів «Печерські каштани», 2019 р., REMIX EURASIA, 2018 р.



**Студенти дизайнери КІТУЦ з доцентом Т.І. Ніколаєвою
(м. Цілу, Китай, 2019 р.)**



**Доценти Т.І. Ніколаєва,
А.П. Дубрівна зі
студентами КІТУЦ (м. Цілу,
Китай, 2019 р.)**



Виставка творчих робіт студентів в Музеї моди КНУТД, 2019 рік

Рівень підготовки студентів дає можливість їх участі в багатьох престижних не тільки в Україні, а й у різних країнах світу конкурсах молодих стилістів, в Білорусі, Грузії, Казахстані, Молдові, Польщі, Болгарії, Данії, Італії, Франції, Німеччини, Китаї, де вони отримують найвищі нагороди. Провідними експертами світу моди Київський національний університет технологій та дизайну було визначено одним з найбільш креативних дизайнерських освітніх закладів України з підготовки фахівців з арт та фешн-дизайну.

Вагомий вклад внесли творчі та методичні розробки кафедри художнього

модельювання костюма в розвиток міжнародного освітньо-наукового проекту з підготовки студентів спільно Університетом м. Цілу, Китай. За активну освітню міжнародну діяльність, доцент кафедри Т.І. Ніколаєва нагороджена орденом «Флагман освіти України».

Кількість творчих робіт, що експонуються на виставках, включаючи розробки в галузі графіки, реклами, дизайну костюма, зачісок та аксесуарів, з кожним роком збільшується та досягає більш високого рівня. Зразками комплексної наукової та творчої роботи кафедри стали розробки фірмового одягу для прикордонної та митної служби, залізничного транспорту України, державної фіскальної служби, комунальних служб та медичних установ м. Києва, костюмів для

представницької делегації та волонтерів Євро – 2012 (друга премія на Всеукраїнському конкурсі), історичного туристичного парку «Київська Русь», Національного оркестру народних інструментів України, багатьох творчих ансамблів, кінофільмів та театральних вистав. Кафедра постійно оновлює свої проектні творчі майстерні для розробки колекцій моделей, їх демонстрації, проведення майстер-класів та виставок. Надзвичайно важливим є відкриття в Університеті творчої дизайн-студії з реконструкції костюма та Музею моди, експозиції якого постійно оновлюються та представляються в багатьох музейних комплексах України та за кордоном.

Історія розвитку та творчої діяльності кафедри художнього моделювання костюма, наявність творчо орієнтованих

педагогів, науковців та креативної молоді, гармонійне сполучення методологічних та практичних пошуків, активна конкурсна та виставкова діяльність дають можливість розвитку високого рівня мистецької та практичної діяльності кафедри в сучасних умовах та на перспективу. В складі факультету дизайну кафедра художнього моделювання костюма внесла вагомий вклад у відзначенні КНУТД у 2020 році в переліку 100 найкращих дизайнерських шкіл світу (за версією журналу «GEO WORLD»). Творча освітня та наукова школи підготовки фахівців в галузі арт-дизайну та художнього моделювання костюма будуть розвиватись кафедрою художнього моделювання костюма і надалі, набуваючи на цьому шляху нових сучасних креативних рис, творчих надбань та міжнародного авторитету.

Колосніченко М.В., д.т.н., проф.,
декан факультету дизайну КНУТД
Ніколаєва Т.В., к.т.н., проф.,
завідувач кафедри художнього
моделювання костюма КНУТД

КАФЕДРА ЕРГОНОМІКИ І ПРОЕКТУВАННЯ ОДЯГУ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

(до 90-ої річниці Київського національного університету
технологій та дизайну)

Історія становлення та розвитку випускової кафедри ергономіки і проектування одягу відображає загальну історію Київського національного університету технологій та дизайну. Підготовка художників-тестильників та конструкторів одягу розпочалася разом із створенням Київського політехнічного інституту шкіряної промисловості, Київського художнього інституту, Київського (Харківського) текстильного інституту, що у 1944 році були об'єднані з назвою Київський технологічний інститут легкої промисловості.

У 1963 році на базі кафедри технології одягу створено кафедру проектування одягу, якою в різні часи завідували: к.т.н., доц. Г.Л. Трухан (1963–1971 рр.), к.т.н., доц. Л.О. Агошков (1974–1985 рр.), к.т.н., доц. Н.Д. Кузнєцова (1986–1996 рр.). У 1996 році кафедра проектування одягу увійшла до складу кафедри технології і конструювання швейних виробів, а у 2005 році відокремилась з назвою ергономіки і проектування одягу. Упродовж 2005–2014 років кафедрою завідувала д.т.н., проф., Лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки М.В. Колосніченко. За ці роки стабілізувався кадровий склад кафедри, намітилась чітка тенденція до її професійного та наукового зростання, що забезпечило ефективну роботу колективу. У 2014 році кафедру ЕПО, яка увійшла до складу факультету дизайну, очолила д.т.н., проф. Н.В. Остапенко, що стимулювало подальший її розвиток.

Кафедра має глибоку історію, при цьому збережені традиції попередніх поколінь

науково-педагогічних працівників в її сучасній діяльності, а накопичений досвід використовується в усіх напрямках діяльності. Вагомий внесок у розвиток освітянської діяльності кафедри та її керівництві в свій час зробили к.т.н., доц. Г.Л. Трухан, к.т.н., доц. Л.О. Агошков, к.т.н. доц. Н.Д. Кузнєцова.

Основоположником наукової школи «Створення конкурентоспроможного захисного спеціального одягу», традиції якої продовжує проф. М.В. Колосніченко, була к.т.н., проф. Л.І. Третьякова – талановитий учений, ініціативний організатор дослідницької діяльності, науковий керівник більш ніж 15 кандидатських дисертацій, розробник багатьох авторських лекційних курсів.

Значний вклад у розвиток наукової і освітньої складових кафедри у різні роки зробили к.т.н., проф. А.Т. Сушан; член Спілки художників СРСР, доц. Ю.М. Мітрохін; к.т.н., проф. О.А. Богушко; Почесний працівник університету, Винахідник СРСР, член Ради ветеранів КНУТД, к.т.н., доц. І.П. Остапчук; академік Академії інженерних наук України, Заслужений працівник промисловості України, Лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, к.т.н., проф. В.Д. Омельченко; к.т.н., проф. Л.І. Зубкова; к.т.н., доценти – О.О. Арцева, Г.Г. Білоусова, С.М. Глобенко, Г.Є. Литвиненко, Р.Г. Рахімов, Т.В. Цимбал; доценти Л.М. Гайдук, І.В. Васильєва; старші викладачі – О.В. Гладких, І.А. Кисленко, І.О. Козлова, Л.О. Масловська, С.М. Мишкіна,

М.М. Петрик, О.П. Сидоренко,
Т.Ю. Томашевська, О.Л. Трунова та інші.

На шляху становлення і розвитку кафедри нарощувався науково-педагогічний потенціал, збережений її досвід та традиції, що дозволило сформувати працьовитий науково-педагогічний колектив, ефективно організувати освітній процес відповідно до стандартів вищої освіти, наукову, інноваційну, міжнародну діяльність.

На сьогодні на кафедрі сформувався потужний викладацький колектив, серед яких 5 професорів, докторів наук, 7 доцентів, кандидатів наук, асистенти, докторанти, аспіранти. Підготовку здобувачів вищої освіти здійснюють висококваліфіковані викладачі з досвідом практичної роботи в науковій, промисловій, дизайнерській сферах діяльності. Базові дисципліни викладають науковці, члени Спілки дизайнерів України – доктори наук, професори М.В. Колосніченко, Н.В. Остапенко, К.Л. Пашкевич, професор В.О. Мусієнко, кандидати наук, доценти М.С. Винничук, Т.В. Луцкер, Т.М. Налбатова, Г.В. Омельченко, І.О. Приходько-Кононенко, А.І. Рубанка, Т.В. Струмінська, доцент І.В. Васильєва, асистенти Т.В. Авраменко, А.Ю. Антонюженко, А.М. Векліч, Д.В. Видолоб (голова Асоціації «Союз ювелірів України»), О.Д. Герасименко, Є.О. Головчанська, Г.М. Токар, Р.Я. Прокопчук, І.В. Фролов та інші.

Продовжуючи підготовку модельєрів-конструкторів одягу за освітньо-професійною програмою «Моделювання, конструювання та художнє оздоблення виробів легкої промисловості» бакалаврського і магістерського рівнів вищої освіти за спеціальністю 182 Технології легкої промисловості, з 2015 р. єдина в країні кафедра готує дизайнерів-ювелірів за спеціальністю

022 «Дизайн аксесуарів та ювелірних виробів». Відбуваються випуски бакалаврів та магістрів, які працюють за фахом. За підтримки ректора КНУТД, академіка І.М. Грищенка на базі кафедри створено унікальну навчально-дослідну лабораторію з дизайну ювелірних виробів із сучасним обладнанням. Кафедра залучає фахівців-практиків до підготовки спеціалістів з дизайну для проведення майстер-класів, семінарів, круглих столів. Провадженню на високому рівні освітньої діяльності сприяє практична підготовка бакалаврів і магістрів-ювелірів через проходження ними практики на провідних підприємствах України – ПАТ «Київський ювелірний завод», ТОВ «Ювелірний дім «Сова», ТОВ «Герольдмайстер» тощо. Також базами з практичної підготовки майбутніх модельєрів-конструкторів одягу є компанія «Рекламний текстиль», ПРАТ «Володарка», ТОВ «Укртекстиль» тощо. Кафедрою заключено договори про співпрацю з розробниками САПР для швейної промисловості: компанією «Сапрлегпром» (м. Одеса), ТОВ «Інформаційні комп'ютерні системи» (м. Харків), які забезпечують майбутніх модельєрів-конструкторів своїм програмним забезпеченням для проектування одягу та інших дизайн-об'єктів.

Знаковою постаттю на кафедрі є декан факультету дизайну, науковий керівник і консультант близько 20 захищених докторських і кандидатських дисертаційних робіт, д.т.н., проф. М.В. Колосніченко, якій у 2014 році присуджено Державну премію України в галузі науки і техніки за наукову роботу «Волокнисті матеріали та вироби легкої промисловості з прогнозованими бар'єрними медико-біологічними властивостями». Сучасному розвитку спеціальностей кафедри сприяє робота наукової школи

«Дизайн, ергономіка та технічна естетика», колектив якої очолює д.т.н., проф. М.В. Колосніченко.

На даний час науково-дослідна робота викладачів кафедри виконується за трьома напрямками: культурологія, естетика, конструктивно-функціональна проблематика дизайну у контексті етнокультури, екології та систем життєзабезпечення людини (наук. кер. д.т.н., проф. М.В. Колосніченко); дизайн-ергономічне проектування захисного одягу та виробів різного призначення (наук. кер. д.т.н., проф. Н.В. Остапенко); теоретичні основи дизайну одягу на основі тектонічного підходу (наук. кер. д.т.н., проф. К.Л. Пашкевич). Відповідно означеним науковим напрямкам кафедра має дві навчально-дослідні лабораторії – дизайн-проекування одягу з різних матеріалів з використанням сучасних інформаційних технологій та лабораторія з

проблем створення засобів індивідуального захисту, які обладнано комп'ютерною технікою, спеціалізованими установками з метою здійснення проектної і наукової діяльності. В лабораторіях проводять дослідження в рамках науково-дослідних робіт ДБ 16.04.68 «Проектування військового та корпоративного одягу на основі теоретичних засад ергономіки і дизайну» (2020–2022 рр.); 16.04.65 ДБ «Розробка дизайн-ергономічних рішень захисного, форменого одягу для військовослужбовців в умовах впливу різних видів небезпеки і оцінювання ризиків» (2019–2021 рр.), виконано та впроваджено науково-дослідну роботу 16.04.59 ДБ «Розробка раціональної структури асортименту ергономічного одягу військовослужбовців з прогнозованими властивостями із негорючих термостійких матеріалів» (2017–2018 рр.).



Викладацький склад кафедри ергономіки проектування одягу, 2020 р.: (зліва-направо)

ас. Г.М. Токар, доц. І.В. Васильєва, доц. М.С. Винничук, проф. К.Л. Пашкевич, декан факультету дизайну, проф. М.В. Колосніченко, доц. І.В. Приходько-Кононенко, проф. В.О. Мусієнко, завідувач кафедри ЕПО, проф. Н.В. Остапенко, ас. Т.В. Авраменко, доц. Т.В. Струмінська, ас. О.Д. Герасименко, ас. Є.О. Головчанська



**Участь кафедри ЕПО у міжнародній науково-практичній конференції
«Актуальні проблеми сучасного дизайну», 2018 р.**

Кафедра ергономіки і дизайну є випусковою з підготовки докторів філософії за спеціальністю 022 Дизайн. У роботі спеціалізованих вчених рад беруть участь д.т.н., проф. М.В. Колосніченко, д.т.н., проф. К.Л. Пашкевич, д.т.н., проф. Н.В. Остапенко. Вони ж є членами редколегії наукового фахового журналу «Art and Design», «Технічна естетика і дизайн» (КНУБА), експертами за фаховим напрямом секції «Технології будівництва, дизайн, архітектура» Експертної ради МОНУ. М.В. Колосніченко – член експертної ради з питань проведення експертизи дисертацій МОН України з технологій харчової, легкої та хімічної промисловості.

Останніми роками діяльності кафедри її науково-педагогічний склад поповнився 3 докторами та 19 кандидатами наук. В різні роки стипендію Кабінету Міністрів України для молодих вчених отримували науково-педагогічні працівники кафедри доц. М.С. Винничук, доц. А.І. Рубанка,

стипендію Президента України – ас. І.В. Фролов, ас. О.Д. Герасименко. З 2018 р. викладачі кафедри щорічно проходять міжнародне науково-педагогічне стажування в університетах Європейського Союзу в Словаччині, Чехії, Німеччині, Угорщині, Польщі тощо.

Про публікаційну активність колективу за останні роки свідчить науковий доробок більше 1200 праць наукової та навчально-методичної літератури різними мовами із дотриманням принципів і норм академічної доброчесності. Ефективність наукової роботи підтверджена збільшенням за останні роки кількості наукових публікацій та їх цитованості у журналах і матеріалах конференцій, що входять до наукометричних баз Scopus, Web of Science тощо.

За останні роки членами кафедри видано понад 50 монографій, підручників та навчальних посібників, серед яких найбільш вагомими є «Fashion Design in a Multicultural

Space» (Словаччина, 2020 р.); «Дизайн одягу в полікультурному просторі» (Україна, 2020 р.); «Мода і одяг. Основи проектування та виробництва одягу» (2018 р.); «Розробка колекцій одягу» (2018 р.); «Дизайн-проектування виробів спеціального призначення» (2016 р.); «Волокнисті матеріали та вироби легкої промисловості з прогнозованими бар'єрними медико-біологічними властивостями» (2014 р.); «Ергономіка і дизайн. Проектування сучасних видів одягу» (2014 р.); «Енциклопедія швейного виробництва» (2010 р.); «Комп'ютерне проектування одягу» (2010 р.) тощо.

Основні наукові і мистецькі надбання викладачів та аспірантів доповідались і здобули позитивну оцінку на міжнародних та всеукраїнських конференціях, семінарах, форумах, круглих столах. Так, лише за 2019 рік НПП кафедри взяли участь у 12 міжнародних конференціях за межами України – II Міжнародній конференції «Сучасні інноваційні та інформаційні технології у розвитку суспільства», II Міжнародній конференції «Інформаційні та інноваційні технології в XXI столітті» (Польща), Міжнародній конференції «European education in the context of sustainable development: advanced experience and global trends», Міжнародній науково-практичній конференції «Trends in education system in the changing European information society», 2nd International Scientific Conference «Economic and Social-Focused Issues of Modern World» (Словаччина), Technical Scientific Conference of Students, Master Students and PhD

Students (Молдова), 1st International Scientific Conference «Eastern european conference of management and economics» (Словенія), Международной научно-технической конференции «Инновационные технологии в текстильной и легкой промышленности» (Білорусь) тощо.

Викладачі і студенти кафедри беруть участь у багатьох виставках, творчих заходах, зокрема, на міжнародному фестивалі моди «KYIV FASHION», на міжнародній спеціалізованій виставці «Зброя та безпека», міжнародній виставці ювелірних прикрас «Ювелір Експо», спеціалізованій виставці «Уніформа як обличчя бізнесу» тощо.

Здійснюється міжнародне співробітництво в сфері освітньої та наукової діяльності з закладами вищої освіти та установами: Технічний університет Молдови, Ясський технічний університет ім. Георгія Асакі (Румунія), Чанчунський педагогічний університет (Китай), Вітебський державний технологічний університет (Білорусь), Кутаїський державний університет імені Акакія Церетелі (Грузія), Технічний університет Кошице (Словаччина), Державний педагогічний університет ім. І. Крянге (Молдова) та іншими провідними закладами світу. Київським національним університетом технологій та дизайну підписано проекти ERASMUS+ з Ясським технічним університетом ім. Георгія Асакі (Румунія) та Балтійською міжнародною академією (Латвія), у рамках яких передбачена студентська та викладацька мобільність.



Окремої уваги заслуговує науково-дослідна робота, інноваційна та творча діяльність студентів. Студентська спільнота кафедри бере участь у роботі наукових гуртків під керівництвом проф. М.В. Колосніченко, проф. К.Л. Пашкевич, доц. Т.В. Струмінської, доц. М.С. Винничук, доц. І.В. Васильєвої. Також бакалаври та магістри проводять дослідження з науково-дослідної роботи за держбюджетною та госпдоговірною тематикою. Традиційно щороку студенти кафедри залучаються до участі у Всеукраїнській студентській олімпіаді зі спеціальності «Конструювання та технології швейних виробів», у Всеукраїнському конкурсі студентських наукових робіт і виборюють призові місця. У 2019 р. успішно пройшли науково-дослідну та переддипломну практику магістри в Дангарінському державному університеті (Таджикистан), а виробничу практику п'ятий рік поспіль студенти проходять на швейній фабриці «Flaxrol» (Польща). Результати своєї творчої роботи студенти щорічно представляють на Міжнародному конкурсі молодих дизайнерів «Печерські каштани», Міжвузівському конкурсі одного образу та новорічно-різдвяного декору «Сузір'я «Каштан», Всеукраїнському конкурсі «Погляд у майбутнє», на конкурсі ескізів ювелірних виробів в рамках виставки «Ювелір Експо» тощо.

За багаторічну діяльність колектив кафедри підготував тисячі висококваліфікованих фахівців – бакалаврів і магістрів, які успішно працюють в Україні та за її межами на різних посадах і в найрізноманітніших сферах фешн-індустрії для підвищення престижу української легкої промисловості та дизайну в світі. Так, випускниками кафедри є відомі українські дизайнери брендів BOBKOVA (Христина Бобкова), SEREBROVA (Альона Сереброва), ALEXANDR GAPCHUK (Олександр Гапчук),

POUSTOVIT (Лілія Пустовіт) тощо. Кафедра підтримує зв'язки зі своїми випускниками, підприємства яких стають платформами для практичної підготовки студентів та подальшого працевлаштування випускників: бренди FROLOV (Іван Фролов), KACC (Богдан Касс), АНДРЕ ТАН (Андре Тан), DOMANOFF (Дмитро Доманов) тощо. Також роботодавці залучені до удосконалення освітніх програм відповідно до запитів ринку праці щодо професійних компетентностей випускників.

Зусилля науково-педагогічних працівників кафедри спрямовані на подолання багатьох викликів сучасності, зокрема збільшення конкуренції на ринку освітніх послуг в Україні й світі, швидку зміну вимог ринку праці щодо професійних компетентностей працівників закладів вищої освіти, зміну підходів до фінансування освіти й науки тощо.

Свою місію кафедра вбачає у формуванні всебічно розвинутої особистості, відданої своїй справі професіонала в науковій та творчій роботі у сфері дизайн-проектування сучасного високоестетичного, ергономічного одягу та унікальних ювелірних виробів, що роблять образ гармонійним і завершеним, з метою підвищення рівня та якості життя людей і прогресивного розвитку суспільства. Підсумовуючи вищесказане зазначимо, що багаторічна командна робота колективу кафедри ергономіки і проектування одягу є ефективною, кожен викладач – творча особистість і науковець, а весь колектив – працьовитий творчий осередок однодумців.

Остапенко Н.В., д.т.н., проф.,
завідувач кафедри ергономіки і
проектування одягу КНУТД
Пашкевич К.Л., д.т.н., проф.,
професор кафедри ергономіки і
проектування одягу КНУТД

УДК 7.012:766

DOI:10.30857/2617-0272.2020.3.1.

ГУЛА Є. П.

Київський національний університет технологій та дизайну

СУЧАСНИЙ ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН: СПЕЦИФІКА ІНТЕГРАЛЬНОЇ ПРИРОДИ ТВОРЧОСТІ

Мета роботи – дослідити риси та особливості визначення головних дефініційних характеристик поняття графічний дизайн, окреслення сфери застосувань різних видів графічного мистецтва як об'єкту дизайну.

Методологія. Застосовано загальнонаукові методи дослідження, аналітичний, типологічний, семантичний та порівняльний аналіз – для термінологічного визначення понятійного апарату графічного дизайну та окреслення його теоретично-мистецтвознавчого застосування.

Результати. На основі аналізу наукових джерел з сучасного зарубіжного та українського графічного дизайну, узагальнено аспекти трактувань поняття графічного дизайну, оцінені його історичні витоки в Україні. Актуалізоване питання диференціації графічного дизайну і багатьох напрямів графіки як різновиду художньої діяльності.

Наукова новизна полягає у визначенні тенденцій до переходу термінологічного апарату промислового дизайну в сферу графічного дизайну. Встановлено, що синтетичний творчий характер графічного дизайну передбачає креативну діяльність із використанням сучасних засобів передачі інформації у комплексі з традиціями графічного мистецтва України.

Практична значущість. Підсумовані сучасні наукові визначення графічного дизайну. Результати дослідження можуть бути використані у практиці викладання графічного дизайну, проектної графіки та інших графічних дисциплін.

Ключові слова: графічний дизайн; проектна графіка; художньо-декоративні засоби; проектування; візуально-пластична мова.

Вступ. Постановка завдання. Наразі графічний дизайн стикається із невизначеністю критеріїв оцінки власної професійної сфери. Це пов'язано, зокрема, із відсутністю загально ухвалені науковою спільнотою термінології. Вказане істотно ускладнює наукову взаємодію стосовно характеристик кінцевого продукту графічного дизайну, а також оформлення відповідних фахових досліджень. Таким чином, поширення дизайн-графіки та її значна варіабельність істотно актуалізувала розробку відповідного наукового інструментарію.

Створення понятійного апарату графічного мистецтва упродовж минулого століття проходило досить нерівномірно. У цьому контексті найбільш результативним було наукове осягнення мистецтва графіки й плакату, які отримали і до сих пір зберігають

статус автономних жанрів образотворчого мистецтва. Водночас стосовно графічного дизайну такий понятійний апарат ще має бути сформований і всебічно проаналізований.

Говорячи про зв'язок даної проблеми із важливими завданнями ряду наукових дисциплін, слід вказати, що співвідношення українського графічного мистецтва й дизайну знаходиться на стику мистецтвознавства й ряду наук про дизайн – історії, теорії, геометрії графічного дизайну, а також теорії кольору тощо. Водночас пограничний стан графічного дизайну (між художнім конструюванням і мистецтвом) зумовлює принципове для розуміння цього різновиду дизайну питання наукової стандартизації художньої оцінки, що до сих пір не має чітко визначених критеріїв.

Метою роботи є визначення головних дефініційних характеристик наукового терміну графічний дизайн, окреслення сфери застосувань різних видів графічного мистецтва як об'єкту дизайну.

Аналіз попередніх досліджень.

Серед вітчизняних науковців, які фахово вивчали проблематику графічного дизайну протягом останніх десятиліть, слід назвати імена О. Ганоцької [1], О. Гладун [2, 3], В. Даниленка [5], М. Куленка [7], В. Косіва [20], Н. Сбітнєвої [15], Н. Титаренко [16], В. Лесняка [9], В. Победіна [13], О. Хмельовського [19], М. Яковлєва [11]. Закордонні дослідники графічного дизайну всебічно представлені в роботах К. Ньюарк [12], Е. Туемлоу [17], П. Філь та Ш. Філь [18] та інших науковців. З-поміж іноземних авторів доцільно окремо охарактеризувати працю К. Ньюарка «Що таке графічний дизайн?», в якій пропонуються визначення графічного дизайну і його компонентів, а також всебічно вивчаються механізми, чинники, інструменти та принципи роботи фахівця у сфері графічного дизайну в його невідривному зв'язку з іншими видами мистецтва.

Разом із тим, враховуючи те, що сфера графічного дизайну знаходиться у практичному русі і практично кожного дня у нашій країні з'являються нові приклади ефективного і високохудожнього поєднання дизайну й графічного мистецтва, є потреба у подальших наукових розвідках із вказаної тематики (з урахуванням передового вітчизняного та іноземного досвіду).

Наразі у багатьох літературних джерелах здійснена спроба розкриття базових понять дизайну, а також висвітлення його історичного становлення й методик роботи у проектно-художній сфері. Водночас що стосується графічного дизайну, то наявні розвідки вивчають лише його окремі елементи, в основному навчально-методичного чи популярного характеру, які не мають наукового навантаження. У цьому контексті сформувалася практика, за якої

наукові праці істотно відстають від динаміки реального розвитку графічного дизайну, що формує значний дефіцит фахових досліджень теоретико-методологічних і термінологічних засад у зазначеній сфері знань.

Серед джерел дослідження варто згадати у першу чергу Державний стандарт України, який пропонує таку дефініцію «графічного дизайну» – це «дизайнерське проектування, спрямоване на візуалізацію інформації, а також створювання графічних знакових систем для предметно-просторового середовища та графічних елементів для промислових виробів» [6, с. 7].

Основні результати. Зародження графічного дизайну як окремого напрямку художнього проектування пов'язано з його поступовим виділенням із прикладної графіки. Вказане виокремлення відбувалося не за короткий термін, а поступово, у кілька проміжних етапів. Хронологічно цей перехід припадає орієнтовно на період із 20-х по 60-ті роки минулого століття. Зв'язки між двома окресленими напрямками є досить сильними і на сьогодні, станом на початок 2020-х років, тим більше, що на нинішньому етапі їх зміцнює рух і тяжіння до «крафтовості» («рукотворності») [16, с. 42], який буде більш детально розглянутий у другій половині даної статті.

Становлення графічного дизайну (в його сучасному розумінні) розпочалося в Україні у другій половині ХХ століття. Зокрема, у Києві діяла графічна школа, кадри для якої готував Київський державний художній інститут [14, с. 132]. Вказана школа була одним із найбільш потужних та самобутніх осередків графічного мистецтва нашої країни, який характеризувався не лише глибокими традиціями, але й великим творчим потенціалом.

У цей час київські графіки – як молоді митці, так і зрілі майстри – для втілення власних творчих задумів активно вдавалися

до техніки плоского друку. Попри значний ідеологічний тиск радянської системи, художники-графіки завжди бачили потенціал для висловлення власного бачення трендів, що відбувалися у соціумі. У подальшому, після 1991 року через мистецтво графіки художники й дизайнери намагалися передати світогляд особистості та духовну атмосферу суспільства загалом. Митці ставали більш розкутими у своїй творчості і більш активно прагнули до самореалізації.

У такий спосіб в українській культурі ствердився графічний дизайн як особлива сфера художньо-проектної діяльності, завданням якої являється візуалізація інформаційного середовища через засоби інформаційно-комунікаційних технологій і поліграфії, а також формування графічних компонентів для оточуючого середовища предметів. Оцінка якості графічного дизайну відбувається у рамках оцінювання співвідношення тексту й зображення (у межах композиційної площини), морфології візуального об'єкту, текстури, фактури, об'єму, рельєфу, простору. Якість дизайну також безпосередньо залежить від оригінальності прийомів подання інформації й точного і цілеспрямованого знаходження «аргументів корисності».

Закономірним є питання диференціації графічного дизайну і багатьох напрямів графіки як різновиду художньої діяльності. В основі зазначених відмінностей знаходиться проектний характер графічного дизайну, а також його функціонально-естетична націленість на сучасну комунікативну сферу й активне відтворення у ній візуальних структур. Синтетичний творчий характер графічного дизайну передбачає креативну діяльність із використання сучасних засобів передачі інформації у комплексі із традиціями графічного мистецтва України.

Звертаючись до окремих сучасних наукових визначень графічного дизайну, слід навести такі з них:

– В. Лесняк: графічний дизайн є візуальним комунікатором. Цю функцію він виконує у ході проектування багатьох систем і об'єктів (до них зокрема належать візуальні комплекси, знаки, елементи фірмового стилю, графіки машин, приладів, макети журналів, рекламні оголошення, плакати, упаковки, телевізійна й кінографіка). Згаданий перелік може бути розширений відповідно до технологічних інновацій людства. У рамках графічного дизайну має бути вирішене завдання із проектування візуальних комунікацій та їх художньої мови [9, с. 3];

– О. Гладун: графічний дизайн має дуалістичну природу, сформовану одночасно компонентами графіки й дизайну. За рахунок цього відбувається сполучення чинників формотворення й образотворення. Через принцип формотворення інформація дизайну сприймає комфортно, логічно й точно. Паралельно із цим відповідно до засад образотворчості графічний дизайн має емоційно але водночас дієво передавати глядачу ті візуальні відомості, які він має отримати у результаті оцінки кінцевого продукту проектною діяльністю. З огляду на зазначене, візуально-пластична мова графічного дизайну є сукупністю й системою думок, висловлювань, ідей, духовних установок, що здійснюють як інформування, так і формування певного світогляду [3, с. 42–46].

– Н. Титаренко: у повній мірі можливою є ідентифікація графічного дизайну із продуктом прикладної графіки. Поява професії «графічний дизайнер» як і перелік видів робіт, що перебувають в його компетенції, бере свої витoki з I установчого конгресу Міжнародної ради асоціацій з графічного дизайну (Цюрих, 1964 рік). Вказаний перелік містить у собі жанри, що завжди належали до сфери компетенції прикладної графіки. Тому терміни «прикладна графіка» й «графічний дизайн» можуть бути стилістично і

функціонально спорідненими і означати графіку, яке має функціональне (супровідне, службове) призначення.

Водночас між зазначеними поняттями існують і відмінності. Зокрема, сутність прикладної графіки полягає у тому, що вона представляє собою індивідуальну художню творчість естетично-мистецького характеру, притаманну певній історичній добі. Зі свого боку, графічний дизайн більшою мірою пов'язаний із професійними навичками автора, його зображувальною мовою, яка заснована на теорії інформації, семіотиці, а також комунікативних прийомах і структурних відношеннях між елементами, що формують художньо-естетичний знак [16, с. 39];

– Н. Сбітнева: сучасний графічний дизайн має складну природу, що передбачає як активне використання новітніх технологій, так і певний відхід від них у бік «hand made»-трендів. Переобтяженість комерційних творів дизайну компонентами комп'ютерних технологій – шарами, відблесками, тінями, контурами, градієнтами, шрифтами (вказана тенденція мала місце упродовж 1990-х і навіть подекуди в 2000-ті роки), наразі поступилася вектору розвитку, що передбачав задіяння підкреслено рукотворних форм. Це може бути пов'язано із прагненням сучасних майстрів дизайну до оригінальності і неповторності (а комп'ютерні графічні ефекти, як відомо, супроводжуються стандартизацією й шаблонним підходом). Можна стверджувати, що етап сьогодення передбачає більш зважене використання палітри засобів, а також дотримання канонів мінімалізму стриманості та використання засобів естампу, живописних й мальованих компонентів. Тобто усе більшою мірою домінує високопрофесійний і адресний підхід [15, с. 65].

Спостерігається тенденція до переходу термінологічного апарату промислового дизайну в сферу графічного дизайну [16,

с. 42]. Насамперед, це стосується таких базових понять як конструкція (тобто функціональний тип структури) і композиція (тобто художньо-образний тип структури). Більше того, таку тенденцію до еклектики термінів можна простежити і на прикладі графічного дизайну й професійного образотворчого мистецтва (це такі поняття як простір, рельєф, фактура, обсяг тощо). Відбувається проникнення до сфери графічного дизайну визначень із психологічної галузі (парадоксальність, конфліктність, скандальність засобів вираження ідеї).

Підсумовуючи ці та інші дефініції й концептуальні визначення графічного дизайну, слід виокремити їх спільні риси:

– оскільки графічний дизайн має інтегральну природу творчості, то чіткі межі формулювання його сутності відсутні, а критерії його оцінки й трансформації базових понять доволі невизначені. У багатьох випадках термін «графічний дизайн» супроводжується розумінням усієї графіки, незалежно від того яким є її функціональне призначення і коли й для чого вона була виконана;

– засоби виразності графічного дизайну не можна сприймати у відриві від вербальної інформації, яка у кінцевому продукті дизайну набуває рис емоційного вираження;

– графічний дизайн і прикладна графіка об'єднані усталеним набором робочих зображувальних інструментів, зокрема це може бути символіка, шрифти й орнаментика. Водночас очевидними є і відмінності між ними: зокрема у випадку прикладної графіки прикметник «прикладна» означає «нестанкова», а у випадку із дизайном слово «графічний» передає те, що графічний компонент є по-суті другорядним відносно дизайнерської справи;

– візуально-пластична мова графічного дизайну представляє собою складну й специфічну систему, де

взаємозалежними є поняття знаковості (образотворчості) й структурності (формотворчості);

– оскільки розвиток графічного дизайну відбувається водночас і паралельно з численними напрямками мистецтва, образні засоби дизайну мають відповідати художній мові мистецтва.

Графічний дизайн, тобто дизайн-графіка, передбачає об'єднання мистецтва й проектування, де гармонійно сполучається образна візуалізація ідеї й подання інформації через раціонально-конструкторський підхід. Саме тому графічний дизайн займає синтетичне положення з-поміж інших пластичних мистецтв і його «граничний» статус між художнім мистецтвом і конструюванням виражається вельми рельєфно порівняно з іншими формами і видами дизайнерської практики. Вказане досягається через постійне використання традиційних прийомів зображення, що є мистецьки обґрунтованим і доцільним [16, с. 39].

Оскільки графічний дизайн є вельми запитаним по всьому світі, його прикладний інструментарій передбачає залучення найбільш модерних технічних засобів, а теоретико-методологічний – останніх досягнень мистецтва стилізації форми, кольорознавства й композиції (з урахуванням високого рівня професіоналізму автора).

Отже, графічний дизайн, виникнувши під час апогею науково-технічної й промислової революцій, нині є невід'ємною складовою проектною культури нинішнього століття. Здобутки та інноваційні рішення графічного дизайну присутні у всіх сферах роботи й побуту сучасної людини, а також її стилю життя [10, с. 5]. Подекуди продукти, створені майстрами графічного дизайну, істотно «випереджають епоху», знаходячись попереду сучасних художніх трендів мистецтва. Власне сама робота графічного дизайнера нині знаходиться на межі розв'язання задач серійного виробництва і створення художніх творів – у рекламі,

поліграфічній індустрії, Інтернет-просторі (веб-дизайні).

На думку В. Даниленка, пріоритетним завданням українського графічного мистецтва й дизайну є пошук прийомів і технологій творчості, які могли б сприяти презентації традиційного мистецтва нашої країни закордоном. Це сприятиме творчому переосмисленню етнографічного матеріалу в «людиновідповідний, ліричний, дотепний, часом жартівливий та й у цілому художньо насичений дизайн» [4, с. 130]. Саме національний колорит може вважатися перспективним трендом європейського графічного дизайну в епоху футуристичних технологій XXI століття.

Важливою тенденцією графічного дизайну в сучасний період є ренесанс ручного зображення літер і написів. Крім власне малювання також можуть використовуватися технології ручного вирізання й ліплення. Фактично це може вважатися відходом від моди на тотальну комп'ютеризацію графічного дизайну (поширену в 1990–2000-ті роки) і поверненням «до джерел». Активно використовують технології ручної роботи в дизайні і українські майстри, котрі розробляють шрифтові плакати й логотипи [15, с. 66].

Засоби ручного малювання дозволяють певною мірою «зняти» перенасиченість візуального простору сучасними технологіями і комп'ютерними ефектами. Крафтовість надає графічному дизайну рис нешаблонності та емоційності, вона є прикметною рисою не масової культури, а елітарного мистецтва.

Висновки. Графіка займає вагому роль у культурному житті людини, формуючи її виховне й естетичне середовище, а також високохудожні умови для повсякдення й святкування, відпочинку і дозвілля. Сьогодні графіка розглядається як важлива художня цінність, що виконує численні функції: рекламно-презентаційну, духовно-естетичну, соціально-пізнавальну,

адаптивно-комунікаційну. Із графікою безпосередньо пов'язаний графічний дизайн, історична еволюція якого включає тривалий шлях – від ескізів на папері до складних комп'ютерних технологій, що наприкінці минулого століття суттєво розширили обрій для реалізації креативного потенціалу фахівця в сфері дизайну. Наразі сучасні розробки із графічного проектування передбачають комплексне сполучення як ІТ «ноу-хау», так і традиційних художніх прийомів та засобів, до яких належать і здобутки українського графічного мистецтва.

Поєднання здобутків графічного мистецтва й дизайну дозволяє створити професійний та унікальний і самобутній художній продукт. При цьому активно використовуються технологічні досягнення комп'ютерної обробки та якісної типографіки. Здійснюючи оперття на традиційні та інноваційні форми і досягнення української графіки, сучасні дизайнери створюють художньо досконалі і водночас високофункціональні розробки. Таким чином, з одного боку, дизайн сприяє осучасненню української графіки, а з іншого – графіка надає дизайну виразності й національної орієнтовності. За сучасних умов графічний дизайн об'єднує усі компоненти візуального середовища (друкована продукція, реклама, дизайн ЗМІ, веб-дизайн, корпоративний стиль, ілюстрації, 3Д- й фотографіка, мультиплікація, телевізійні заставки). Відповідно до естетичних, функціональних і соціокультурних завдань, графічний дизайн представляє собою особливий вид соціально-інформаційної та художньо-

образотворчої діяльності. При цьому в сучасному графічному дизайні активно поєднуються як художні засоби впливу на глядача, так і сучасні інформаційні технології комп'ютерної графіки.

Наразі комп'ютерна графіка представляє собою не лише різновид проектної графіки, але й у повній мірі використовується дизайнером в якості механізму, що забезпечує його повноцінну роботу. Це сприяє вирішенню усього комплексу завдань дизайнера – починаючи зі створення й розвитку ідеї концепції продукту, завершуючи його кінцевою візуалізацією й розробкою відповідної документації. Крім того, досягнення комп'ютерної графіки можуть бути використані для створення віртуальних моделей продуктів – для цього залучаються спеціальні програми, які дозволяють забезпечити створення прототипів продуктів і суттєво скоротити час для технологічної підготовки їх випуску. Говорячи про перспективні напрями для подальшого дослідження тематики взаємопроникнення українського графічного мистецтва й дизайну, слід виокремити такі з них: оцінка іноземного, зокрема східноєвропейського, досвіду використання елементів графічного мистецтва у різних видах і стилях дизайну; виявлення можливостей принесення компонентів народної (етнографічної) творчості у дизайн і графічне мистецтво в Україні та закордоном; аналіз перспектив використання графічного мистецтва і дизайну в сфері урбаністики, зокрема у ході проектування нових районів міст нашої країни.

Література

1. Ганоцкая О. В. Дизайнерское образование в Украине в условиях современных реформ. *Графічний дизайн: історія, сучасність та перспективи розвитку*. Всеукраїнська науково-практична конференція, Харків, 17 жовтня 2012 р. Харків: ХДАДМ, 2012. 80 с.

2. Гладун О. Глобалізаційний і національний вектори розвитку графічного дизайну України. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: 36. наук. пр. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. Вип. 7. С. 45–49. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/16835>.

3. Гладун О. До проблеми візуальної мови графічного дизайну України. *Вісник ХДАДМ*. № 5. 2009. С. 42–46. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2009_5_8.

4. Даниленко В. Майбутнє європейського дизайну: Чехія, Польща, Україна. Харків: Колорит, 2007. 197 с.

5. Даниленко В. Я. Дизайн. Харків: ХДАДМ, 2003. 320 с.

6. Дизайн і ергономіка. Терміни та визначення. Видання офіційне. Київ: Держстандарт України, 1999. 33 с.

7. Куленко М. Я. Основи графічного дизайну. Київ: Кондор, 2006. 492 с.

8. Лаврентьева Е. Текст и контекст в графическом дизайне. Москва: МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2008. 323 с.

9. Лесняк В. И. Графический дизайн. Основы профессии. Киев: Біос Дизайн Букс, 2009. 416 с.

10. Михайлов С., Кулеева Л. Основы дизайна. Казань: Новое Знание, 1999. 240 с.

11. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття / Заг. ред. М. І. Яковлева. Київ: Фенікс, 2012. 256 с.

12. Ньюарк К. Что такое графический дизайн? / пер. с англ. Москва: АСТ: Астрель, 2005. 255 с.

13. Победин В. А. Знаки в графическом дизайне. Харьков: Веста "Ранок", 2001. 96 с.

14. Попович К. Літографія в творчості київських художників-графіків 1960-х років. *Українська академія мистецтва*. 2014. Вип. 23. С. 132–143. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uam_2014_23_15.

15. Сбітнева Н. Ф. Тенденції розвитку сучасного графічного дизайну: повернення до рукотворності. *Вісник ХДАДМ*. 2015. № 4. С. 60–66. URL: <https://www.visnik.org/pdf/v2015-04-09-sbitneva.pdf>

16. Титаренко Н. В. Проблематика наукового дослідження графічного дизайну в Україні. *Вісник ХДАДМ*. 2014. № 2. С. 38–42. URL: <https://visnik.org/pdf/v2014-02-09-tytarenko.pdf>.

17. Туэмлоу Э. Графический дизайн: фирменный стиль, новейшие технологии и креативные идеи / пер. с англ. Москва: ООО «Издательство Астрель», 2006. 256 с.

18. Филь Ш., Филь П. Графический дизайн XXI века / пер. с англ. Москва : Астрель, 2008. 191 с.

19. Хмельовський О. М. Графічний дизайн. Луцьк: Терен, 2008. 160 с.

20. Косів В. М. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років: символи, образи, стилістика. *Монографія*. К.: Родовід, 2019. 480 с.

References

1. Hanotskaia, O.V. (2012) Dyainerskoe obrazovanye v Ukrayne v usloviakh sovremennykh reform. [Design education in Ukraine in the context of modern reforms]. *Hrafichnyi dyzain: istoriia, suchasnist ta perspektyvy rozvytku – Graphic design: history, modernity and prospects of development*. Vseukrainska naukovo-praktychna konferentsiia, Kharkiv, 17 zhovtnia 2012 roku. Kharkiv: KhDADM, 80 p. [in Ukrainian].

2. Hladun, O. (2007) Hlobalizatsiinyi i natsionalnyi vektory rozvytku hrafichnoho dyzainu Ukrainy. [Globalization and national vectors of graphic design development in Ukraine]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii: Zb. nauk. pr. – Ukrainian Art History: Materials, Research, Reviews: A Collection of Sciences*. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 7. 45–49. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/16835> [in Ukrainian].

3. Hladun, O. (2009) Do problemy vizualnoi movy hrafichnoho dyzainu Ukrainy. [To the problem of visual language of graphic design of Ukraine]. *Visnyk KhDADM*. 5. 42–46. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2009_5_8 [in Ukrainian].

4. Danylenko, V. (2007) Maibutnie yevropeiskoho dyzainu: Chekhii, Polshcha, Ukraina. [The future of European design: Czech Republic, Poland, Ukraine]. Kharkiv: Koloryt, 197 p. [in Ukrainian].

5. Danylenko, V.Ya. (2003) Dyain [Design]. Kharkiv: KhDADM, 320 p. [in Ukrainian].

6. Dyain i erhomika. Terminy ta vyznachennia [Design and ergonomics. Terms and definitions]. Vydannia ofitsiine. Kyiv: Derzhstandart Ukrainy, 1999. 33 p. [in Ukrainian].

7. Kulenko, M.Ya. (2006) Osnovy hrafichnoho dyzainu. Kyiv: Kondor, 492 p. [in Russian].

8. Lavrenteva, E. (2008) Tekst y kontekst v hraficheskoy dyzaine. [Text and context in graphic design]. Moskva: MHKhPU im. S.H. Strohanova, 323 p. [in Russian].

9. Lesniak, V.Y. (2009) Graficheskij dizajn. Osnovy professii [Graphic design. Basics of the

profession]. Kyev: Bios Dyzzain Buks, 416 p. [in Russian].

10. Mykhailov, S., Kuleeva, L. (1999) Osnovy dizayna. [Basics of design] Kazan: Novoe Znanye, 240 p. [in Russian].

11. Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu KhKh stolittia. (2012) [Essays on the history of Ukrainian design of the twentieth century]. / Zah. red. M.I. Yakovlieva. Kyiv: Feniks, 256 p. [in Ukrainian].

12. Niurk, K. (2005) Chto takoe hrafychesky dyzain? [What is graphic design?] / per. s anhl. Moskva: AST: Astrel, 255 p. [in Russian].

13. Pobedyn, V.A. (2001) Znaky v hrafycheskom dyzaine. [Signs in graphic design]. Kharkov: Vesta "Ranok", 96 p. [in Russian].

14. Popovych, K. (2014) Litohrafiia v tvorchosti kyivskykh khudozhnykiv-hrafikiv 1960-kh rokiv. [Lithography in the works of Kyiv graphic artists of the 1960s.]. Ukrainska akademiia mystetstva. 23. 132–143. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uam_2014_23_15 [in Ukrainian].

15. Sbitnieva, N.F. (2015) Tendentsii rozvytku suchasnoho hrafichnoho dyzainu: povernennia do rukotvornosti [Trends in the development of modern graphic design: a return to handicrafts].

Visnyk KhDADM. 4. 60–66. URL: <https://www.visnik.org/pdf/v2015-04-09-sbitneva.pdf> [in Ukrainian].

16. Tytarenko, N.V. (2014) Problematyka naukovoho doslidzhennia hrafichnoho dyzainu v Ukraini. [Проблематика наукового дослідження графічного дизайну в Україні]. Visnyk KhDADM. 2. 38–42. URL: <https://visnik.org/pdf/v2014-02-09-tytarenko.pdf> [in Ukrainian].

17. Tuemlou, E. (2006) Graficheskij dizajn: firmennyj stil', novejshe tekhnologii i kreativnye idei. [Graphic design: corporate identity, the latest technology and creative ideas]. per. s angl. Moskva: OOO «Izdatel'stvo Astrel'», 256 p. [in Russian].

18. Fil', Sh., Fil', P. (2008) Graficheskij dizajn XXI veka. [21st century graphic design]. per. s angl. Moskva: Astrel', 191 p. [in Russian].

19. Khmelovskiy, O.M. (2008) Hrafichniy dyzain. [Graphic design]. Luts'k: Teren, 160 p. [in Ukrainian].

20. Kosiv, V.M. Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini 1945–1989 rokiv: symvoly, obrazy, stylistyka [Ukrainian identity in graphic design 1945–1989: symbols, images, stylistics]. Monohrafiia. K.: Rodovid, 2019. 480 p. [in Ukrainian].

MODERN GRAPHIC DESIGN: SPECIFICS OF THE INTEGRAL NATURE OF CREATIVITY

GULA Ye. P.

Kyiv National University of Technologies and Design

Purpose. To study the features and peculiarities of defining the main definitions of the concept of graphic design, to define the scope of application of various types of graphic art as a design object.

Methodology. General scientific research methods, analytical, typological, semantic and comparative analysis – for the terminological definition of the conceptual apparatus of graphic design and the definition of its theoretical and art applications.

Results. Based on the analysis of scientific sources on modern foreign and Ukrainian graphic design, generalized aspects of

СОВРЕМЕННЫЙ ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН: СПЕЦИФИКА ИНТЕГРАЛЬНОЙ ПРИРОДЫ ТВОРЧЕСТВА

ГУЛА Е. П.

Киевский национальный университет технологий и дизайна

Цель работы – исследовать черты и особенности определения основных характеристик понятия графический дизайн, определение сферы применений различных видов графического искусства как объекта дизайна.

Методология. Применены общенаучные методы исследования, аналитический, типологический, семантический и сравнительный анализ – для терминологического определения понятийного аппарата графического дизайна и определение его теоретико-искусствоведческого применения.

Результаты. На основе анализа научных

interpretation of the concept of graphic design, evaluated its historical origins in Ukraine. The issue of differentiation of graphic design and many areas of graphic design as a type of artistic activity has been updated.

The scientific novelty consists in identifying trends in the transition of the terminological apparatus of industrial design to the sphere of graphic design. It has been established that the synthetic creative nature of graphic design provides for creative activity on the use of modern means of information transfer in combination with the traditions of graphic art of Ukraine.

Practical significance. Modern scientific definitions of graphic design have been summarised. It has been determined that the synthetic creative nature of graphic design provides for creative activity on the use of modern means of information transmission in combination with the traditions of graphic art of Ukraine. The results can be used in teaching graphic design, project graphics and other graphic disciplines.

Key words: *graphic design; designer; design graphics; graphic art; arts and crafts; design; visual and plastic language; criteria; crafting.*

источников по современному зарубежному и украинскому графическому дизайну, обобщенно аспекты трактовок понятия графического дизайна, оценены его исторические истоки в Украине. Актуализирован вопрос дифференциации графического дизайна и многих направлений графики как разновидности художественной деятельности.

Научная новизна заключается в определении тенденций к переходу терминологического аппарата промышленного дизайна в сферу графического дизайна. Установлено, что синтетический творческий характер графического дизайна предусматривает креативную деятельность по использованию современных средств передачи информации в комплексе с традициями графического искусства Украины.

Практическая значимость. Суммированы современные научные определения графического дизайна. Результаты могут быть использованы в практике преподавания графического дизайна, проектной графики и других графических дисциплин.

Ключевые слова: *графический дизайн; проектная графика; художественно-декоративные средства; проектирование; визуально-пластический язык.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРА

[https://doi.org/
10.30857/2617-
0272.2020.3.1](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.3.1)

Гула Євген Петрович, професор, Член національної спілки художників України, завідувач кафедри рисунку та живопису, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-3559-2179, **e-mail:** evgenush.gula@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Гула Є. П. Сучасний графічний дизайн: специфіка інтегральної природи творчості. *Art and design*. 2020. №3. Р. 25–33.

Citation APA: Gula, Ye. P. (2020) Modern graphic design: specifics of the integral nature of creativity. *Art and design*. 3. 25–33.

УДК 7.012.06

DOI:10.30857/2617-0272.2020.3.2.

KOLISNYK O.V.¹, OCHERETNA L.V.², YAKOVLEV M.I.³,
KOLOSNIHENKO O.V.¹, PASHKEVICH K.L.¹, KRETOVA O.M.¹¹Kyiv National University of Technologies and Design²Technical University of Liberec, Czech Republic³National Academy of Arts of Ukraine**TENDENCIES AND ART TECHNIQUES IN CONTEMPORARY
COMIC BOOK GRAPHIC DESIGN**

Purpose. Exploring of the distinctive features of modern comics, their artistic and compositional solutions, types, main trends in American, European and Asian culture. Definition of the original formation of modern Ukrainian comics.

Methodology. The basis of the research methodology includes integrated use of historical and comparative methods, system analysis, synthesis, generalization.

Results. Basing on the analysis of modern comic book content, the history of comics and its perception by the audience as a modern media text are revealed, characteristics of individual elements in comics are systematized. The specifics of the artistic and compositional system of modern comics, the nature of figurative and stylistic techniques, graphic features of American, European, Asian, Ukrainian comics are determined. Patterns which are inherent in comics as visual narratives of different socio-cultural parts of the world, as well as aspects that shape modern Ukrainian comics, are considered.

Scientific novelty. Characteristics of comics as an object of graphic design are determined: features of artistic and compositional design solutions in different regions of the world are systematized; leading trends in the development of specific types of comics in the United States, Europe, Asia and Ukraine are revealed.

Practical significance. Based on art analysis of comic book types and by identifying trends in their development within modern art the specifics of the further development of comics are determined and ideas for future creative projects are presented, features that have both artistic and commercial value are indicated.

Key words: comics, frames, composition, graphic design.

Introduction. The relevance of this study is due to the growing informative richness and versatility of such a social phenomenon as comic art. Modern socio-cultural and ideological transformations have formed the rapid development of new forms of creativity, spreading both collective and individual forms of self-expression. One of the integral phenomena of this era are comics, hand-drawn stories, graphic novels-narratives, all of which combine an important amount of information and the maximum ease of its transmission through drawings. In the cultures of countries where comics are the common art form, for example, in Japan or in France, they have their own national names. Thus, in French-speaking countries, comics are called *bande dessinée* (from the French hand-drawn tape), Japanese comics called manga [1, 2].

Postmodernism maximally popularized this kind of mass graphic art in various spheres of life by large replication. Currently, comics are created in vast quantities, they are studied, analyzed, therefore improving the characters and plots. Their motifs can be found everywhere: from works of art to interior design and outdoor advertising [3]. However, the problem of comics perception as a part of graphic arts still causes serious discussions among both ordinary readers and professionals. In Ukraine, despite its growing popularity and versatility, this art form is considered to have a simple level of aestheticism and many see it as a purely children's genre.

Setting objectives. Given the mass distribution of comics, the demand for them in the world and the rapid increase of interest in them in Ukraine as well as the lack of scientific

research on this topic it is expedient to analyze the development of this phenomenon, to consider the origins of comics, its first authors and reasons of the occurrence. It is necessary to analyze patterns and structure of comics and to determine what functions and content each stylistic and compositional decision carries.

Analysis of previous researches. In scientific research, comics are a relatively new field. Recently, the study of comics in various aspects engaged such foreign and local researchers as R. Brenner [2], N. Cohn [4], T. Groensteen [5], J.-B. Renard [6], S. McCloud [7], A.I. Denysova [8], G.V. Onkovych [9] and others. Comics are still considered something new; they are insufficiently reflected and in most scientific works are considered from the standpoint of linguistics, literature or media genre. Thus, V.I. Gres [10], G.V. Onkovych and others consider aspects of the combination of literature and fine arts in the comics as media art, they analyze different comics definitions as a phenomenon of modern culture, genre features, the specifics of the interaction of verbal and pictographic comics elements and also study comics as a full-fledged linguistic text structure [3, 8]. A.I. Denisova, S.I. Petrova, Z.B. Stepanova and others consider in their works the development of comics in the specific countries – United States, Japan, Russia and others, where the history of the comic origin in these regions is studied and the factors contributing to the popularity of this art form are considered [8, 1].

Eco U. considers comics from the standpoint of educational narrative ("The Myth of Superman"). The Italian philosopher believes that creating comics about this superhero is a way to spread certain ideas of morality and patterns of behavior that are important for society [11].

The first thorough and comprehensive study of the phenomenon of comics appeared in the work *Comics and Sequential Art* (1985) by W. Eisner, which reveals a holistic theory of comics [12]. It is worth noting that the author in his work defines comics not as

chronologically lined up one after another illustrations, but as artistically constructed sequences, practically calling comics the art of telling stories.

It is also worth noting the book *Understanding Comics: The Invisible Art* by Scott McCloud, successor and ideological follower of W. Eisner [7]. It contains theoretical information on the comics creation and at the same time supported by examples from the history of their creation. McCloud notes that comics should be seen as a special system that combines the maximum amounts of visual aids and is based on the direct participation of the reader in its understanding.

Results of the research. Opening the topic of our study, we note that from early times illustrations were used to create a coherent narrative, examples of which are Egyptian hieroglyphs, Greek frescoes, medieval tapestries etc. The appearance of the first works reminiscent of modern comics was closely linked with the political and social life of society. Those were William Hogarth's caricatures dating by the XVIII century, a series of drawings united by a common thought.

Seeking to expose the shortcomings of modern society, W. Hogarth created entire cycles of paintings and engravings, united by a common story, examples are his "Career of a prostitute" (fig. 1), "Career of a spendthrift" and "Fashionable marriage" cycles. Previously, mostly religious texts were accompanied by illustrations but after W. Hogarth's pieces, works containing satire and humor began to appear more often [13].

With the spread of newspapers and magazines and also because of the ease of information transfer via comic, people started using them in newspapers as campaigns to attract immigrants who did not speak English well. According to the publishers, such illustrations were also a clear way to comment on the surrounding reality which is why large publications increasingly began to publish graphic visual accompaniment for the texts.

In this regard, artists began to work on formats and create entire cycles of illustrations, united by a common plot, and since the second half of the XIX century, similar cycles started forming their own heroes and minor characters, which appeared in publications on a regular basis [9].

The next important stage in the development of the comic art was the work of Rodolf Tepffer, who became famous for his work named "The Adventures of Mr. Obadai Oldbak", which was published in 1833 and later translated into various languages. R. Tepffer created short stories in several panels and placed text under them. He chose such format because of the simultaneous love of both literature and drawing [7]. Also, a contribution into the comics history was made by William Bush, whose popular series "Max and Moritz" with black and white illustrations supported by a poetic description brought him world fame (fig. 2) [1].

Another important stage in the comics formation is considered to be the wide use of "clouds" as the way to show the characters' words and thoughts introduced by the American Richard F. Outcolt in the late nineteenth century. Because of this, his series "Hogan's Alley", "The Yellow Kid" and "Buster Brown" are considered the first traditional comics [13].

Speaking of the comics history, it is worth considering the Asian comics as well. The first Japanese comic was a combination of four humorous stories which dated by XII century and were written by Buddhist monk Toba. These stories were about animals depicting people and monks violating the statute.

Today the current form of manga (Japanese comics) combines the ancient traditions of Japanese graphic art, tendencies of illustrated novels of earlier times and the influences of modern American and European comics. Manga began to take shape as a

separate art form during World War II, when it was used for propaganda purposes and published on a good paper with the use of the state budget financing. Osamu Tezuka's manga "Shin Takarajima" (1947) was the first one to use graphic techniques that are still used nowadays for creating manga and modern comics (fig. 3) [2].

Manga is recognized both as a form of fine art and as a literary phenomenon, the popularity of which covers almost all age groups in modern Japanese society. In addition to the original manga, there is also an amateur, mostly fan made manga called doujinshi, that is often issued in smaller editions primarily for the authors' money.

In the United States, comics have now evolved into a huge phenomenon, in France and Japan, as we noted above, they are considered a separate full-fledged genre of art. Despite the fact that comics are still not fully recognized among other art genres in many countries, they are still a quite popular media among the target audience and are increasingly attracting the attention of experts in various fields of scientific activity. Among all the comics characteristics the most important are the combination of visual and verbal components, the emphasis on action rather than description and the presence of gaps or omissions in the structure of the narrative, which reader can fill with their own meaning during the acquaintance.

It is possible to deduce some patterns considering comics of different parts of the world. US comics are characterized by multi-genre, their plots can be fantastic, dramatic, detective, comedic, satirical etc., as well as a combination of them in different proportions. Most American comics have well thought-out universes and the plots often touch such complex psychological themes as transhumanism, the justification of violence in the fight against evil etc.



Fig. 1. Three images by W. Hogarth [14]

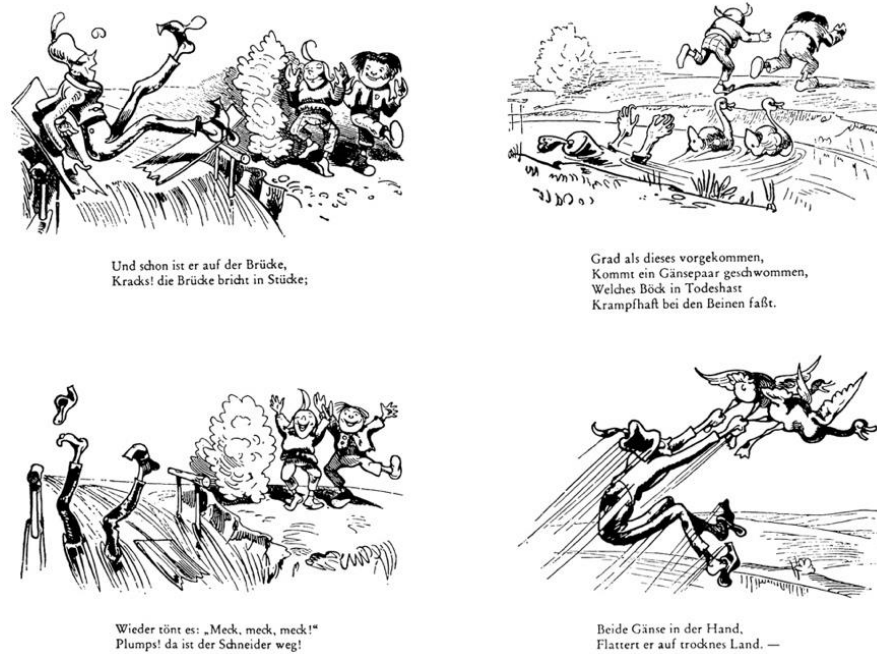


Fig. 2. Two pages from “Max and Moritz” comic by W. Bush [15]



Fig. 3. The cover and a couple of pages from “Shin Takarajima” by Osamu Tezuka [16]



Fig. 4. Examples of the (a) second, (b) third and (c) fourth transitions between frames [7, P. 70-71]



Fig. 5. Examples of (a) western and (b) eastern comics with combined location of frames from the book by S. McCloud [17, P. 9; 18, P. 35]



Fig. 6. "Chub: Star fable about the Cossack Chubenko" – a graphic novel by Alexander Komyakhov about the Cossack Chubenko. The comic combines Ukraine's past, present and alternative fantasy world [19]



Fig. 7. "Daogopak" is a comic-blockbuster about the adventures of Cossacks Kharakternyky from the Knight Mages order and Masters of Martial Arts of the Zaporizhzhya Sich [20]

The heroes in American comics presented mostly as the embodiment of unconscious archetypes and not so much as independent individuals. Most often, the development of their characters is quite schematic and aimed mostly at expressing a specific type, for example, a warrior or a trickster (in a sense, it's a comic ambivalent analogue of a cultural hero) [5].

European comics on the other hand are designed for an older and narrower audience, in general such comics look more solid, they are published in the form of hardcover books, mostly called graphic novels and very often have a completed plot. Given the cultural peculiarities European comics did not adopt the images and conflicts of a superhero and a supervillain which are inherent in American counterparts. Graphic novels still have a predominantly entertaining aspect. In contrast to the American comics the general pathos of the characters' behavior in European comics is also noticeably reduced, moreover a caricatures of certain characters are sometimes used to express the comic nature of some moments [5].

Japanese comics are the most different from their Western counterparts. First of all, they are characterized by the recognition of the general public, because manga in Japan is one of the main types of popular art, along with cinema and literature. It is in great demand, so there are many works that are aimed at a wide variety of audiences – from young children to the elderly. Manga has much bigger genre diversity than the Western comics, for example there are psychological thrillers, adventures, horrors, detectives, school dramas, love stories of all kinds etc. Also, in Japan censorship practically does not apply to this type of art, which gives to its authors complete freedom of choice from all the themes and plots [21].

The domestic comics market is currently experiencing a huge growth, more and more local book publishers are paying attention to comics and at the same time new comic-

oriented publications are appearing. The target audience of the Ukrainian comics market that is really interested in and follows the novelties are people from 23 to 35 years old [22]. Among the works currently published in Ukraine, the vast majority are adult literature. The plots of Ukrainian comics are often patriotic, although now superheroes and fiction are gaining popularity due to the influence of the American media space. The number of humorous and children's comics is also increasing.

There is a tendency to simplify visual images in comics. Comic artists usually reflect the outer world by means of traditional realism, while the inner world is often represented in a simpler manner. This is primarily due to the fact that the simpler the style is, the easier it is for the reader to identify with the image. In this case the style is not loaded with small details and is easier to perceive and rethink it for themselves. The simplicity of the image is also of great importance because it allows the reader's imagination to "paint" something of its own, adjusting the character to themselves even more [5].

A more realistic and detailed approach to the image is possible when author needs to picture a certain image already laid down by the plot, the beauty of an object or vice versa. In many comics, there is a tendency to drawing background in great detail while the characters are drawn rather simplified for a greater contrast, which allows to form a certain way of their perception by the target audience. This is due to the need to create an atmosphere of participation of the viewer in the important accents of the comic as a narrative.

An essential component of the comic structure, as we have already noted, is the mandatory space for the manifestation of the individual viewer's creativity, due to the properties of the human psyche and therefore necessary for any target audience. The motivating basis of such an important element of the comics media text and a place for

spectator creativity is conjecture. Presence of only a single element of the object, only a moment of the whole event or only a part of the full image is already a sufficient amount of information for a person who perceives partial elements of the proposed graphics as a complete narrative. In everyday life this factor of the human psyche is almost invisible, but for the construction of comics – it is the main tool that helps reader to understand the sequence of frames and fill the white spaces between them. Frames divide comic's time and space into a series of successive moments, while the conjecture helps the reader to combine these moments and build a certain continuous story [21].

It is expedient to divide the transitions between frames into six generalized categories (fig. 4). The first category is transition from moment to moment, accordingly the action takes place almost frame by frame. The second category – from action to action, in which there is a certain change in the activities of the subject of the story. The third one is the transition from object to object within a single scene or idea. Next type of transitions are the ones from place to place which are logical transitions that help move the story to the right time or space. The fifth transition, that is from detail to detail, is necessary for the "describing" of the environment, it to some extent mimics the view of the reader, which is considering aspects of the place, idea or mood. The last category is incoherent transitions, where there is no logical sequence of frames [21].

European and American comics are dominated by transitions of actions, objects and places in different proportions, but with the greatest use of the action to action transition. This is due to the fact that such transitions help to clearly and easily tell the story, transferring the "action" to different places from time to time. Although in Asian comics generally prevails the same distribution, there is also a significant share of transitions from detail to detail, which are not

so popular in Western analogues. The reason for this is somewhat different mentality of Eastern people, that often practice meditative, inner contemplation of the environment, supporting this tradition with their culture and art.

The basis of the comic composition is a system of frames. Each image in a sequence of several such images that create a comic story is considered a comic frame. If only one frame contains all the information it became a narrative and can be called a single-frame comic. Mostly such comics can be found in newspapers where they are considered a little bonus joke. Frames in a full-fledged comic are distributed on the pages of the book and through them the image and the plot line are presented.

The size of the frame depends on the importance of the scene it depicts. Dramatic and tense scenes are usually presented in larger frames than scenes where a character, for example, is thinking about something. As we mentioned earlier, spaces between the frames in comics have a certain meaning, as they create the effect of conjecture for the reader. Because of this their role is quite important in the process of creating a composition of frames.

Composition of frames affects the images interaction with each other by controlling their number, shape, size and arrangement on the page. This, in turn, gives illustrations a more meaningful load than if they were looked at individually. Competent composition ensures smooth transitions between frames that do not confuse reader in the story, making it easier to perceive.

Composition in comics is usually planned and generally speaking is often arranged in one of two ways: in rows or in columns. In the first method, frames are read horizontally, in American and European countries from left to right, in Asian comics, mostly the opposite, which is due to their writing, in which the columns of hieroglyphs are written this way. In the second type, frames are distributed

vertically and perceived by the reader from top to bottom. Due to the fact that in the Western world it is more common to read horizontally rather than vertically, second method is more common in Asian comics. It is also possible to combine these two methods, where the frames are arranged both horizontally and vertically in different proportions (fig. 5). Frames may also not match horizontal nor vertical division and be diagonal on the page. There are also compositional exceptions, for example, frame can be completely surrounded by another image, the edge of one frame can be placed on top of another without a spacing, some elements of one frame can go beyond the border and even overlap with other frames. It is also worth noting big frames on the entire page and the frames that occupy the entire double page.

An important role in creating the page composition are playing speech bubbles, which are depicted in the form of a cloud coming out of the character's mouth, or from their head in the case of depicting thoughts. Author's words are usually located above or below the action frames. Bubble with the character's words is often broken into several smaller ones so that it does not take up much space on the page or to mark a pause in their speech. Sometimes bubbles are connected to each other between the different frames of the page to show that the character's speech continues while their action takes place. Composition of bubbles in Western comics is built from the upper left edge to the lower right so that the reader can easily perceive the conversation. At the same time, the vast majority of Asian comics place the characters' words from the upper right to the lower left which is due to the writing traditions of Asian people, as we noted earlier.

In summary, we can say that Ukrainian comics are characterized by an approximation in layout and subject matter to European counterparts. Due to the low prevalence of Ukrainian comics, authors are less willing to experiment and therefore rely on the

experience of the West. Also, due to the flourishing popularity of superhero films, Ukrainian comics started trying to adopt the superhero theme which is inherent in American comics, combining it with the charm of national culture (fig. 6). The national specificity of Ukrainian graphic prose provides an appeal to Ukrainian themes and images, the source of which is the era of the Cossacks (fig. 7). In Ukrainian worldview, the Cossacks are the main prototype of the national superhero. In this regard, it is expedient to talk about comics as a mythological narrative that gives society a role model, accumulates patriotism, actualizing national pride. Creating a series of comics about Ukrainian Superheroes is currently quite relevant.

Conclusions. Comics, which were just humorous magazines originally, have become a real cultural phenomenon and a universal genre over the last 100 years, extending in its use in various areas of social life. Comic uniquely combines graphics and narrative, acting as a set of motivating signs, images and symbols which generate meaning, therefore creating information patterns that the viewer interprets according to their own worldview guidelines.

Recently, there has been an incredible rethinking of comics in the media space as a way of communication in the information society. Nowadays, in addition to humorous literature in the form of comics, there are works on various topics such as medicine, history, education, politics, etc. Today, the importance of comics as an art form is almost unquestioned as in Western culture as in Japan. More and more scientists and practitioners are trying to understand its phenomenon and to realize the design potential of this type of graphic art. At the same time comics remain one of the favorite forms of postmodernist mass entertainment culture of different age groups.

Based on this study, the significant factors inherent in comics from different parts of the world and aspects that form purely

American, European or Asian comics are systematized. Also, international elements that are inherent in the comic book graphics in all regions are highlighted. This analysis allowed

to identify the main global trends and aspects in this field of design which should be used by Ukrainian authors in the process of creating local comics.

Література

1. Петрова С. И., Степанова З. Б. Японский комикс как тип текста (категория информативности). *Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова*. 2005. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/yaponskiy-komiks-kak-tip-teksta-kategoriya-informativnosti> (дата звернення: 29.11.2019).
2. Brenner R. E. Understanding Manga and Anime. 2007. 356 p.
3. Комиксы в интерьере: героический дизайн и поп-арт. URL: <http://awall.com.ua/blog/dizayn-i-obustroystvo/komiksi-v-interere> (дата звернення: 29.11.2019).
4. Cohn N. The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images. London: Bloomsbury. 2013. 256 p.
5. Groensteen T. The System of Comics. University Press of Mississippi. 2007. 188 p.
6. Renard J.-B. La Bande dessinée. Paris: Seghers, 1978. 267 p.
7. МакКлауд С. Зрозуміти комікси. Невидиме мистецтво / пер. з англ. Ярослава Стріха. Київ, 2019. 224 с.
8. Денисова А. И. Американский комикс: факторы развития и феномен популярности. *Аналитика культурологии*. 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskiy-komiks-factory-razvitiya-i-fenomen-pop%20ulyarnosti> (дата звернення: 29.11.2019).
9. Онкович Г. В., Онкович А. Д. Комикс как средство медиаобразования. *Медиаобразование*. 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/komiks-kak-sredstvo-mediaobrazovaniya> (дата звернення: 29.11.2019).
10. Гресь В. И. Комикс как жанр визуальной литературы. *Жанрово-стилевые искания в художественной литературе*. 2019. С. 114–115. URL: <http://asu.edu.ru/images/File/Zhanrovo-stilevie-iskaniya.pdf#page=114> (дата звернення: 29.11.2019).
11. Еко У. Міф про Супермена. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів: Літопис, 2004. С. 158–182.
12. Eisner Will. Theory of Comics & Sequential Art. Poorhouse Press, 1985. 165 p.
13. Cohn N. The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images. London: Bloomsbury. 2013. 256 p.
14. Сайт «Вікіпедія» URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Карьера_проститутки (дата звернення: 02.05.2020).
15. Сайт «Britannica» URL: <https://www.britannica.com/topic/Max-und-Moritz> (дата звернення: 02.05.2020).
16. Сайт «Tezuka In English» URL: http://tezukainenglish.com/wp/?page_id=734 (дата звернення: 02.05.2020).
17. Canales J. D., Guarnido J. Blacksad: y 5 т. Т. 1. Somewhere within the shadows. Europe Comics, 2016, 48 с. URL: <http://www.europecomics.com/album/1-somewhere-within-the-shadows/> (дата звернення: 02.05.2020).
18. ONE. Mob Psycho 100: chapter 97. Shogakukan, 2012. URL: <https://www.mangareader.net/mob-psycho-100/97/23> (дата звернення: 02.05.2020).
19. Сайт «НОВОСТИ ГОРОДА И РЕГИОНА» URL: <https://gorod.dp.ua/news/82674> (дата звернення: 02.05.2020).
20. Сайт «Cosmic» URL: https://cosmic.com.ua/ua/daogopak_kniga_1_antalyska_gastrol/ (дата звернення: 02.05.2020).
21. Petersen R. S. Comics, Manga, and Graphic Novels: A History of Graphic Narratives ABC CLIO, 2011. 274 p.
22. Кордоба Б. Український ринок коміксів лише розпочав свій шлях. URL: <https://vezha.net.ua/interview/ukrayinskij-rinok-komiksiv-lishe-rozpochav-svij-shlyax-bogdan-kordoba/> (дата звернення: 02.05.2020).
23. Барт Р. Риторика образа. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва, 1994. С. 297–318. URL: <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94a.htm> (дата звернення: 16.06.2020).
24. Брати Капранови. Мальовнича історія Незалежності України. Київ: Видавництво: Зелений пес. 2013, 80 с.

References

1. Petrova, S.Y., Stepanova Z.B. (2005) Yaponskiy komyks kak typ teksta (katehoriya ynformatyvnyosti) [Japanese comics as a text type (category of informativeness)]. Vestnyk Severo-Vostochnoho federal'nogo unyversyteta ym. M.K. Ammosova. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/yaponskiy-komiks-kak-tip-teksta-kategoriya-informativnosti> [in Russian].
2. Brenner, R.E. Understanding Manga and Anime. 2007. 356 p. [in English].
3. Komyksy v ynter'ere: heroicheskiy dizayn y pop-art [Comics in interior: heroic design and pop-art]. URL: <http://awall.com.ua/blog/dizayn-i-obustroystvo/komiksi-v-interere/> [in Russian].
4. Cohn, N. (2013) The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images. London: Bloomsbury. [in English].
5. Groensteen, T. (2007) The System of Comics. University Press of Mississippi. [in English].
6. Renard, J.-B. (1978) La Bande dessinée. Paris : Seghers, 1978. [in French].
7. MakKlaud, S. (2019) Zrozumity komiksy. Nevydyme mystetstvo [Understanding Comics: The Invisible Art]. per. z anhl. Yaroslava Strikha. Kyiv [in Ukrainian].
8. Denysova, A.Y. (2011) Amerykanskiy komyks: factory razvytiya y fenomen populiarnosti [American comic: development factors and phenomenon of popularity]. Analytika kul'turolohyi. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskiy-komiks-factory-razvitiya-i-fenomen-pop%20ulyarnosti> [in Russian].
9. Onkovych, H.V., Onkovych A.D. (2016) Komyks kak sredstvo medyaobrazovaniya [Comic as a tool of media education]. Medyaobrazovanye. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/komiks-kak-sredstvo-mediaobrazovaniya> [in Russian].
10. Hres', V.Y. (2019) Komyks kak zhanr vyzual'noj lyteratury [Comic as a genre of visual literature]. Zhanrovo-stylevye yskaniya v khudozhestvennoj lyterature. URL: <http://asu.edu.ru/images/File/Zhanrovo-stilevie-iskaniya.pdf#page=114> [in Russian].
11. Eko, U. (2004) Mif pro Supermena. Rol' chytacha. Doslidzhennia z semiotyky tekstiv [The Myth of Superman. The role of reader. Research on the semiotics of texts]. Lviv : Litopys. [in Ukrainian].
12. Eisner, W. (1985) Theory of Comics & Sequential Art. Poorhouse Press. [in English].
13. Cohn, N. (2013) The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images. London: Bloomsbury [in English].
14. Website «Wikipedia» URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Карьера_проститутки [in Russian].
15. Website «Britannica» URL: <https://www.britannica.com/topic/Max-und-Moritz> [in English].
16. Website «Tezuka In English» URL: http://tezukainenglish.com/wp/?page_id=734 [in English].
17. Canales, J.D., Guarnido J. (2016) Blacksad: in 5 t. T. 1. Somewhere within the shadows. Europe Comics. URL: <http://www.europecomics.com/album/1-somewhere-within-the-shadows/> [in English].
18. ONE. (2012) Mob Psycho 100: chapter 97. Shogakukan. URL: <https://www.mangareader.net/mob-psycho-100/97/23> (дата звернення: 02.05.2020) [in English].
19. Website «NOVOSTY HORODA Y REHYONA» ["CITY AND REGION NEWS"]. URL: <https://gorod.dp.ua/news/82674> [in Russian].
20. Website «Cosmic» URL: <https://cosmic.com.ua/ua/daogopak kniga 1 antalyaska gastrol/> [in Ukrainian].
21. Petersen, R. S. (2011) Comics, Manga, and Graphic Novels: A History of Graphic Narratives. ABC CLIO. [in English].
22. Kordoba, B. Ukrain's'kyj rynek komiksiv lyshe rozpochav svij shliakh [The Ukrainian comics market has just begun its journey]. URL: <https://vezha.net.ua/interview/ukrayinskij-rinok-komiksiv-lishe-rozpochav-svij-shlyax-bogdan-kordoba/> [in Ukrainian].
23. Bart, R. (1994) Rytoryka obraza. Yzbrannyye raboty: Semyotyka. Poetyka [Rhetoric of the Image. Selected works: Semiotics. Poetics]. Moskva. [in Russian].
24. Braty Kapranovy. (2013) Mal'ovnycha istoriia Nezalezhnosti Ukrainy [Picturesque history of Ukraine's independence]. Kyiv: Zelenyj pes. [in Ukrainian].

ТЕНДЕНЦІЇ І ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ В СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ КОМІКСІВ

КОЛІСНИК О.В.¹, ОЧЕРЕТНА Л.В.²,
ЯКОВЛЄВ М.І.³, КОЛОСНИЧЕНКО О.В.¹,
ПАШКЕВИЧ К.Л.¹, КРЕТОВА О.М.¹

¹Київський національний університет технологій та дизайну

²Технічний університет м. Ліберець, Чеська Республіка

³Національна академія мистецтв України

Мета дослідження виявити характерні особливості сучасних коміксів, їх художньо-композиційні рішення, типи, тенденції в американській, європейській, азійській культурі. Визначити особливості формування сучасного українського коміксу.

Методологія. В основу методики дослідження покладено комплексне використання історичного, компаративного методів, системний аналіз, синтез, узагальнення.

Результати. На основі аналізу сучасного контенту коміксів, розкрита історія коміксів, їх сприйняття масовою аудиторією як сучасного медіатексту, систематизовані характеристики окремих елементів коміксів. Визначено специфіку художньо-композиційної системи сучасних коміксів, характер образно-стилістичних технік, особливостей графіки американських, європейських, азійських, українських коміксів. Розглянуті закономірності, що притаманні коміксам, як візуальним нарративам, різних соціокультурних частин світу, а також аспекти, що формують сучасний український комікс.

Наукова новизна. Визначено характеристики коміксу як об'єкту графічного дизайну: систематизовано риси художньо-композиційних дизайнерських рішень у різних світових регіонах; виявлено провідні тенденції розвитку конкретних типів коміксів в

ТЕНДЕНЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ В СОВРЕМЕННОМ ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ КОМИКСОВ

КОЛЕСНИК А.В.¹, ОЧЕРЕТНАЯ Л.В.²,
ЯКОВЛЄВ М.І.³, КОЛОСНИЧЕНКО Е.В.¹,
ПАШКЕВИЧ К.Л.¹, КРЕТОВА А.М.¹

¹Киевский национальный университет технологий и дизайна

²Технический университет г. Либерец, Чешская Республика

³Национальная академия искусств Украины

Цель исследования определить характерные особенности современных комиксов, их художественно-композиционные решения, типы, тенденции в американской, европейской, азиатской культуре. Определить своеобразие формирования современного украинского комикса.

Методология. В основу методики исследования положено комплексное использование исторического, сравнительного методов, системный анализ, синтез, обобщение.

Результаты. На основе анализа современного контента комиксов, раскрыта история комиксов, их восприятие массовой аудиторией как современного медиатекста, систематизированы характеристики отдельных элементов комиксов. Определена специфика художественно-композиционной системы современных комиксов, характер образно-стилистических техник, особенностей графики американских, европейских, азиатских, украинская комиксов. Рассмотрены закономерности, присущие комиксам, как визуальным нарративам, различных социокультурных частей мира, а также аспекты, формирующие современный украинский комикс.

Научная новизна. Определены характеристики комикса как объекта графического дизайна: систематизированы черты художественно-композиционных дизайнерских решений в различных мировых регионах; выявлены ведущие тенденции развития конкретных типов комиксов в США, Европе, Азии и в Украине.

США, Європі, Азії та в Україні.

Практична значущість. На основі мистецтвознавчого аналізу типів коміксів, виявлення тенденцій їх розвитку у межах сучасного графічного дизайну, визначено специфіку подальшого розвитку коміксів та представлено ідеї рішень майбутніх творчих проєктів, зазначено риси, які мають як художню, так і комерційну цінність.

Ключові слова: комікс, кадри, композиція, графічний дизайн.

Практическая значимость. На основе искусствоведческого анализа типов комиксов, выявления тенденций их развития в пределах современного графического дизайна, определена специфика дальнейшего развития комиксов и представлены идеи решений будущих творческих проєктов, указано черты, которые имеют как художественную, так и коммерческую ценность.

Ключевые слова: комикс, кадры, композиция, графический дизайн.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Колісник Олександра Володимирівна, д-р філос. наук, професор, професор кафедри рисунку та живопису, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-2236-3681, **e-mail:** kolisnyk.ov@knu.edu.ua

Очеретна Лариса Валентинівна, PhD, асистент професора кафедри оцінки властивостей текстильних матеріалів, Технічний університет м. Ліберець, Чеська Республіка, ORCID 0000-0003-4296-410X, Scopus 35775524000, **e-mail:** larysa.ocheretna@tul.cz

Яковлев Микола Іванович, д-р техн. наук, професор, віце-президент, Національна академія мистецтв України, ORCID 0000-0002-3977-0374, **e-mail:** gychamu@gmail.com

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

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

Кретова Олександра Михайлівна, магістр, кафедра рисунку та живопису, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-5578-3071, **e-mail:** sashisomething@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Kolisnyk O.V., Ocheretna L.V., Yakovlev M.I., Kolosnichenko O.V., Pashkevich K.L., Kretova O.M. Tendencies and art techniques in contemporary comic book graphic design. Art and design. 2020. №3. С. 34-45.

Citation APA: Kolisnyk, O.V., Ocheretna, L.V., Yakovlev, M.I., Kolosnichenko, O.V., Pashkevich, K.L., Kretova, O.M. (2020) Tendencies and art techniques in contemporary comic book graphic design. *Art and design*. 3. 34-45.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.3.2>

УДК 728.012.8

DOI:10.30857/2617-0272.2020.3.3.

КИСІЛЬ С.С., АБИЗОВ В.А., АГЛІУЛЛІН Р.М.

Київський національний університет технологій та дизайну

**СТРУКТУРА МОДЕЛІ СУЧАСНОГО ВНУТРІШНЬОГО
СЕРЕДОВИЩА ЦИВІЛЬНИХ БУДІВЕЛЬ**

Метою роботи є встановлення і розробка структури моделі дослідження сучасного внутрішнього середовища цивільних будівель у відповідності до ієрархічних рівнів формування її складових елементів.

Методологія. Дослідження базується на системному та середовищному підходах, які дозволяють розглядати інтер'єрний простір цивільних будівель як ієрархічно підпорядковану цілісність. Використано методи порівняльного, типологічного аналізів та експериментального проектування.

Результати. Проведено аналіз сучасного внутрішнього середовища цивільних будівель на основі системного і середовищного підходів. Розроблено структурну модель інтер'єрного простору будівель зазначеної типології з метою подальшого визначення можливих змін даної системи, передбачення її подальшого стану, тенденцій та перспектив розвитку. Враховано широке коло проектних і художніх завдань, поставлених у процесі вирішення комплексного формування внутрішнього середовища цивільних будівель, і визначено його безпосередній зв'язок із функціональними, соціально-економічними, технічними, технологічними та екологічними питаннями. Представлено формування моделі внутрішнього середовища цивільних будівель у вигляді трьох напрямів: архітектурному – побудові функціонально-планувальної структури; дизайнерському – предметному наповненню внутрішнього середовища та художньо-естетичному – синтезі мистецтв, тощо.

Наукова новизна. Запропонована структура моделі сучасного внутрішнього середовища цивільних будівель у відповідності до виявлених ієрархічних рівнів формування складових частин.

Практична значущість. Розроблена структура моделі сучасного інтер'єру цивільних будівель буде корисною для практики дизайн-проектування, реконструкції, модернізації інтер'єрного простору та сприятиме забезпеченню художньо-естетичної виразності внутрішнього середовища цивільних будівель.

Ключові слова: цивільні будівлі; інтер'єр; дизайн; система; структура моделі.

Вступ. З точки зору системного підходу дизайн сучасного внутрішнього середовища цивільних будівель розглядається як цілісна, відкрита, динамічна система із взаємопов'язаними внутрішніми та зовнішніми складовими, процесами, з діючими принципами узгодженості, самоорганізації, взаємовпливу – задоволення матеріальних, функціональних, соціальних потреб, економічної ефективності, екологічності, забезпечення художньої єдності, інноваційності проектних пропозицій, тощо. При розгляді ВСЦБ як системи, доцільним стає поділ її на ієрархічні рівні. Запропонований поділ сприяє досить чіткому визначенню кола явищ, пов'язаних із розробкою дизайну інтер'єрного простору,

що має важливе методологічне значення. У свою чергу, побудова структури моделі інтер'єрів цивільних будівель і оперування нею, стане актуальною у подальшому визначенні характеру поведінки системи, передбаченні її майбутнього стану, тенденцій і перспектив розвитку.

Аналіз попередніх досліджень. На сучасному етапі у загальнотеоретичному осмисленні проблеми, слід виділити роботи присвячені системному аналізу і моделюванню різних підсистем у сферах предметно-просторового дизайну та дизайну інтер'єру цивільних будівель загалом, таких зарубіжних учених системних проблем, як: Б. Г. Бархіна, О. І. Генісаретського, В. Л. Глазичева [1], А. В. Іконні-

кова, М. А. Коськова [2], Г. Б. Мінервіна [3], О. Г. Раппапорта, А. В. Степанова, В. Т. Шимко [4] та ін. З даного питання основою стали дослідження українських дослідників: В. А. Абизова [5], О. Я. Боднара, О. В. Бойчука, В. Я. Даниленка, І. О. Кузнецової [6], О. О. Сафронової [7], М. І. Яковлєва та ін. Роботи цих та інших авторів заклали суттєву базу для проведення подальших досліджень у сфері сучасного дизайну інтер'єрів цивільних будівель.

Постановка завдання. Дефініція, розробка та пошук шляхів можливого розвитку у майбутньому структури моделі дослідження сучасного внутрішнього середовища цивільних будівель на системному і середовищному рівнях. Метою даної статті є комплексна розробка структури моделі сучасного внутрішнього середовища цивільних будівель і розгляд особливостей його дизайну (функціонально-та предметно-просторових, художньо-естетичних) у відповідності до ієрархічних рівнів формування складових частин.

Результати дослідження. У процесі комплексного формування моделі сучасного дизайну внутрішнього середовища цивільних будівель як системи, доцільно підрозділити її на складові елементи. До найвищого рівня відносяться підсистеми: функціонально-просторова (функціональні, планувальні і конструктивні взаємозв'язки, що формують внутрішній простір будівельної оболонки. Тобто – поверхні, що обмежують його між підлогою, стінами, стелею, конструктивними елементами, тощо); предметно-просторова (меблювання, обладнання і устаткування); художньо-естетична організація інтер'єру (художні вироби і твори, колористичні та світлові характеристики, що створюють психологічну атмосферу запроектованого об'єкту) (рис. 1).

Нижчим ієрархічним рівнем стає поділ підсистем: функціонально-просторової – на функціонально-планувальну і конструктивно-матеріальну; предметно-просторової – на меблювання, устаткування та

обладнання; художньо-естетичної – на колористичні, світлові характеристики, художні вироби і художні твори.

Запропонована модель сучасного внутрішнього середовища цивільних будівель надає чітке розуміння взаємопов'язаних його складових частин – підсистем, задіяних у процесі дизайн-проекування. Кожна із встановлених підсистем формує ієрархічний ряд власних взаємозалежних структурних елементів. Подальша їх класифікація має відкритий характер, що дозволяє враховувати багатогранність і багатоаспектність інформації, ступінь її взаємодії з іншими елементами та угрупованнями при вирішенні конкретних завдань комплексного формування сучасних інтер'єрів цивільних будівель.

Функціонально-просторова підсистема розкриває основні функціональні процеси, архітектурно-планувальні, конструктивні особливості побудови цивільних будівель і споруд та поділяється на підсистеми: функціонально-планувальну і конструктивно-матеріальну (див. рис. 1).

Функціонально-планувальна підсистема відображає функціональне призначення внутрішнього середовища цивільних будівель, його типологічно-планувальні, просторові властивості і ділиться на блоки – «функція» і «архітектурно-розпланувальна структура». У блоці «функція» виділяються за ознаками функціональної типології інтер'єри цивільних будівель – житлових, громадських та багатофункціональних комплексів. А сам блок «функція» у залежності від функціонального призначення цивільних будівель поділяється на підблоки – «житлова», «громадська», «змішана». Далі ці об'єкти набувають детальнішої типологічної класифікації. А саме, багатоквартирні та індивідуальні житлові будинки діляться на: багатоквартирні – секційні, коридорні, галерейні та ін.; індивідуальні – окремо розташовані, блоковані, спарені та ін.

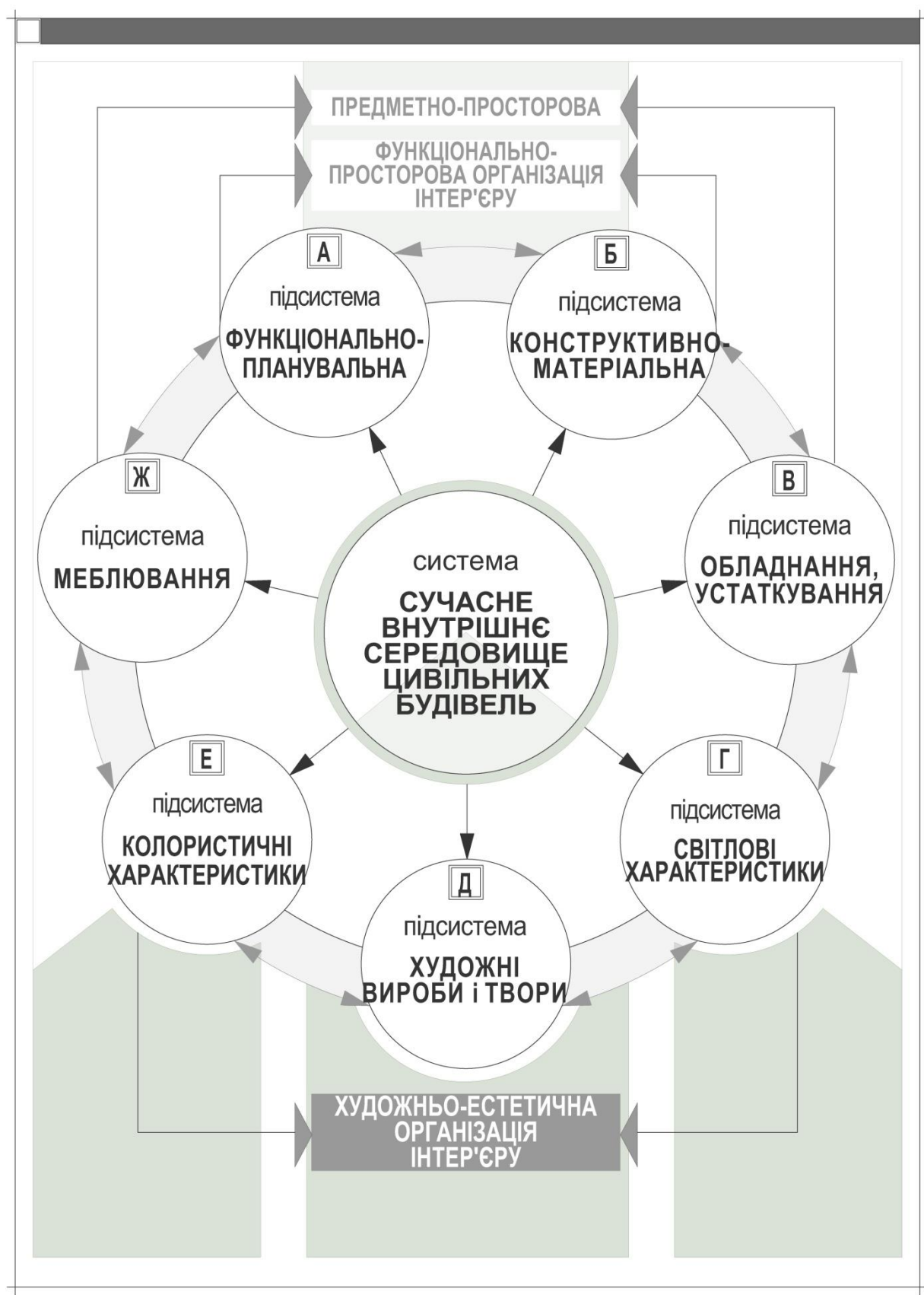


Рис. 1. Модель сучасного внутрішнього середовища цивільних будівель

Типологія громадських будинків включає: заклади дошкільної освіти і заклади освіти, охорони здоров'я і відпочинку, фізкультурно-оздоровчі, спортивні, культурно-видовищні, дозвіллі, культові, підприємств торгівлі і харчування, підприємств побутового обслуговування, закладів соціального захисту населення, науково-дослідних установ, проектних і громадських організацій, управлінь, транспорту (для безпосереднього обслуговування населення), комунального господарства (окрім виробничих, складських та транспортних будинків і споруд), багатофункціональні будинки та комплекси, що включають приміщення різного призначення [5, С. 34].

Блок «архітектурно-розпланувальна структура» включає до свого складу такі структури, як: дрібночарункову, великопрогонну (зальну), змішану, які в свою чергу, можуть також розподілятися за різновидами.

Функціонально-планувальна має свою реалізацію у конструктивно-матеріальній підсистемі. На формування як художнього образу, так і просторового рішення дизайну інтер'єру впливає безпосередньо конструктивна складова будівлі, так звана – «оболонка», у внутрішньому середовищі якої і відбувається розвиток простору.

Конструктивно-матеріальна підсистема відображає основні конструктивні особливості побудови, являє сукупність взаємопов'язаних вертикальних і горизонтальних конструктивних елементів, об'єднаних у єдину систему і специфіку різновидів будівельних матеріалів, з яких виготовлено конструкції. Вона включає до свого складу такі блоки як: несучі та ненесучі конструкції. Останні поділяються на підблоки – огорожувальні і розділяючі (розчленяючі) конструкції [5, С. 35].

Конструктивно-матеріальна підсистема, що є складовою внутрішнього середовища цивільних будівель не може розглядатися самотійно. Її вибір

визначається типологією цивільних будівель, містобудівними умовами, архітектурним задумом, тобто функціонально-планувальними, конструктивними рішеннями – елементами функціонально-просторової підсистеми. Кожна конструктивно-матеріальна підсистема охоплює специфіку різновидів будівельних і оздоблювальних матеріалів, з яких вона може бути реалізована і таких, що мають вплив на оздоблення і оформлення внутрішнього середовища цивільних будівель. Зазначена підсистема охоплює блоки: природні (натуральні) і штучні матеріали. Природні – використовуються для одержання будівельних матеріалів шляхом нескладної обробки. Цим матеріалам надають необхідну форму, а виробам із них – раціональні розміри, без зміни їх внутрішнього хімічного складу [8].

Штучні будівельні матеріали, що знаходяться у тісному взаємозв'язку між собою, поділяють за головною ознакою їх затвердіння на: безвипалювальні, наприклад, глиняні блоки – пустотілий саман, монолітний глинобетон, тощо; автоклавні матеріали, наприклад, бетони, азбестоцемент і силікатна цегла; випалювальні матеріали – кераміка (цегла, черепиця, керамічна плитка, тощо), шлаки, кам'яні розплави [9].

Різноманітними і багатограними є варіанти оформлення інтер'єрних просторів. При цьому до уваги береться не широкий вибір матеріалів, а величезна кількість відтінків, нові гами, палітри кольорів і фактури. Застосування нових матеріалів і технологій дає поштовх у подальшому формуванні нових стилів [8; 10].

Предметно-просторова підсистема є однією зі складових дизайнерського проектування, відображає конкретні елементи внутрішнього середовища цивільних будівель і включає такі підсистеми нижчого ієрархічного рівня, як: меблювання та обладнання і устаткування. Підсистема меблювання ділиться на підрівні:

експлуатація, функція, конструкція, технологія, компонування, види матеріалів і характер виробництва.

На підрівні експлуатація меблів цивільних будівель за експлуатаційними ознаками підрозділяють для приміщень: житлових (побутових) і адміністративно-громадських, з урахуванням характеру діяльності і специфіки функціональних процесів у них. Побутові меблі для житлових приміщень класифікують у залежності від їх функціонального призначення і складу сім'ї. Для адміністративно-громадських приміщень розрізняють види меблів: дошкільні (дитячих садків, ясел), навчальні (шкіл, училищ, технікумів, ЗВО), медичні (лікарень, поліклінік, медичних установ), лабораторні (лабораторій, у тому числі навчальних і медичних), підприємств торгівлі, громадського харчування (їдалень, ресторанів, кафе), побутового обслуговування та ін.

На підрівні «функція» меблів цивільних будівель за функціональними ознаками розрізняють для: сидіння, лежання, меблі-підставки, меблі-сховища та ін.

Розглядаючи характер зв'язків основних конструктивних елементів між собою і виробів у цілому, підрівень конструкція, технологія за конструктивно-технологічними ознаками включає до свого складу меблі: стаціонарні (нерозбірні і розбірні), складальні (у тому числі надувні структури) та трансформативні.

У залежності від компонувальних прийомів організації в структурі інтер'єрів розрізняють меблі: пересувного типу (окремі вироби або секції, гарнітури, набори) та вмонтованого типу (вмонтовані шафи і шафові перегородки).

На підрівні «види матеріалів» меблів цивільних будівель поділяють на блоки: деревина, пластмаси, метали, композити, наноматеріали та поєднання матеріалів.

Підрівень *характер виробництва* включає до свого складу блоки: експериментальне (зразки меблів випускаються для художньо-конструктивної

оцінки і випробувань), серійне (зразки меблів випускаються партіями) та масове (зразки меблів випускаються у великій кількості і протягом тривалого часу).

Загалом, номенклатура меблів внутрішнього середовища цивільних будівель визначається: плануванням приміщення, його функціональним призначенням, складом робочих і побутових процесів, кількістю і професіональним складом людей, що одночасно перебувають у просторі, тощо.

Підрівень обладнання і устаткування – це комплекс технічних пристроїв, що забезпечують сприятливі, комфортні умови побуту, трудової діяльності, технологічного процесу в приміщеннях цивільного призначення.

Характеризується функціональним призначенням простору, що надає якісний склад обладнання і його необхідну кількість. Відповідно до функціональної організації внутрішнього середовища цивільних будівель, із урахуванням здатності формування візуальних характеристик, можливо виділити такі основні види інженерного обладнання: інженерно-технічне – пов'язане з підтримкою необхідних санітарно-гігієнічних параметрів середовища (температура, повітрообмін, освітлення, кондиціювання повітря, постачання гарячої, холодної води тощо); виробничо-технологічне обладнання – бере участь у здійсненні основних функціональних процесів у внутрішньому середовищі цивільних будівель (виховання, навчання, лікування, торгівля, харчування, тощо) і є необхідним для їх безпосередньої реалізації; комунікаційне обладнання – ліфти, підйомники, ескалатори, транспортні механізми і т. п., інформаційні пристрої і системи – надання як візуальної комунікації, інформації (стенди, вказівники, схеми, теле-, відеоінсталяції, тощо), так і різні засоби та системи зв'язку – телефонний, безпроводний на основі Wi-Fi (телефони, інтернет-термінали тощо) [11].

Художньо-естетична підсистема відображає стилістично визначену, цілісну побудову внутрішнього середовища цивільних будівель, усі елементи якого пов'язані між собою, підпорядковуються композиційному центру і знаходяться у гармонійній єдності. Художньо-естетична підсистема включає наступні підрівні: колористичні характеристики, світлові характеристики, художні вироби і художні твори.

Підрівень «колористичні характеристики» поділяється на блоки: хроматичні та ахроматичні кольори. У свою чергу, блок «хроматичні кольори» ділиться на підблоки – теплі і холодні. Кольором виділяється або, навпаки, гаситься смислове значення окремих елементів, деталей в інтер'єрі. Наприклад, м'якими світлими тонами створюється нейтральна, спокійна обстановка, що є фоном для виділення важливих у певному функціональному процесі елементів. Це, перш за все, відноситься до трансформованого обладнання або вказівних знаків, тощо.

Підрівень світлові характеристики поділяється на блоки: природне та штучне освітлення. У свою чергу, природне освітлення розподіляється на підблоки – бічне і верхнє освітлення, а також – пряме і відбите. Відбите природне освітлення може бути створене за допомогою спеціальних відображаючих площин, підсвітів. Штучне освітлення вимагає спеціально сконструйованих джерел світла: вбудовані освітлювальні прилади, стелі, що світяться і

відзеркалюються, відбите світло від освітлених елементів, деталей інтер'єру та конструкцій стін, тощо.

Блок художні вироби поділяється на функціональні, декоративні і змішані елементи. До нього відносяться художні твори, наприклад, монументального, декоративного, сучасного мистецтва тощо, що можуть бути використані безпосередньо як «центр композиції» у процесі створення дизайн-концепції інтер'єрів [12].

Висновки. Запропоновано структуру моделі внутрішнього середовища цивільних будівель дозволить забезпечувати перспективи його розвитку та подальше вдосконалення у майбутньому, а також враховувати широке коло архітектурних, дизайнерських і мистецьких завдань, що стоять у процесі вирішення комплексного формування інтер'єрного простору. Дослідження формування внутрішнього середовища цивільних будівель має проводитись у трьох основних напрямках: архітектурному – побудові функціонально-планувальної структури; дизайнерському – предметному наповненні внутрішнього середовища та художньо-естетичному – синтезі мистецтв та природних елементів. А побудова структурної моделі комплексного формування внутрішнього середовища цивільних будівель дасть можливість прогнозувати і передбачати її можливі зміни у майбутньому, стан, тенденції та перспективи розвитку.

Література

1. Глазычев В. Л. Дизайн как он есть: изд 2-е, доп. Москва: Европа, 2006. 320 с.
2. Коськов М. А. Предметный мир как система: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: спец. ВАК РФ 24.00.01 «Теория и история культуры» Санкт-Петербург: Государственный университет, 2001. 44 с.
3. Минервин Г. Б. Основные задачи и принципы художественного проектирования. Дизайн архитектурной среды: учеб. пос. Москва: Архитектура-С, 2004. 96 с.

4. Шимко В. Т. Комплексное формирование архитектурной среды. Книга 1: Основы теории. Москва: МАРХИ, Изд-во СПЦ-принт, 2000. 108 с.
5. Абизов В. А. Теория развития архитектурно-будівельних систем: монографія. Київ: КНУКіМ, 2009. 240 с.
6. Кузнецова І. О. Моделювання візуального сприйняття об'єктів дизайну, декоративно-прикладного і образотворчого мистецтва: дис. ... д-ра техн. наук: спец. 05.01.03 «Технічна естетика (мистецтвознавство)». Київ: КНУБА, 2006. 415 с.

7. Сафронова О. О. Системний підхід до організації рекламно-інформаційного простору архітектурного середовища. Вісник КНУТД. 2010. Т. 3, № 5. С. 181–186.

8. Кривенко П. В., Пушкарьова К. К., Барановський В. Б., Кочевих М. О., Гасан Ю. Г., Константинівський Б. Я., Ракша В. О. Будівельне матеріалознавство: підручник. Київ: Ліра-К, 2015. 624 с.

9. Minke G. Building with earth: design and technology of a sustainable architecture. Kassel, Germany: Birkhauser, 2013. 208 p.

10. Рыбьев И. А. Строительное материаловедение: учеб. пос. для строит. спец. вузов. 2-е изд., испр. Москва: Высшая школа, 2004. 701 с.

11. Кравченко В. С., Саблій Л. А., Давидчук В. І., Кравченко Н. В. Інженерне обладнання будівель. Київ: Видавничий дім «Професіонал», 2008. 480 с.

12. Чернявський В. Г. Архітектурно-художні основи формування внутрішнього середовища громадських будівель: автореф. дис. д-ра арх. наук: спец. 18.00.02 «Архітектура будівель та споруд». Київ: КНУБА, 2017. 35 с.

References

1. Hlasychev, V. L. (2006). *Dyzain kak on est* [Design as it is]: yzd 2-e, dop. Moscow: Evropa [in Russian].

2. Kos'kov, M. A. (2001). *Predmetnyj myr kak systema* [The subject world as a system]. Extended abstract of candidate's thesis. St. Petersburg: St. Petersburg State University [in Russian].

3. Mynervyn, H. B. (2004). *Osnovnye zadachy y pryntsy py khudozhestvennoho proektyrovaniya*. *Dyzajn arkhytekturnoj sredy* [The main tasks and principles of artistic design. Design of Architectural Environment]. Moscow: Arkhytektura-S [in Russian].

4. Shymko, V. T. (2000). *Kompleksnoe formirovaniye arkhytekturnoj sredy*. *Knyha 1, «Osnovy teoryy»* [Integrated formation of the

architectural environment. Book 1: Fundamentals of Theory]. Moscow: MARKhY, Yzd-voSPTs-prynt.

5. Abyzov, V. A. (2009). *Teoriia rozvytku arkhitekturno-budivel'nykh system* [Theory of Architecture-&-Construction Systems Development]: monograph. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].

6. Kuznetsova, I. O. (2006). *Modeliuvannia vizual'noho spryjniattia ob'ektiv dyzajnu, dekorativno-prykladnoho i obrazotvorchoho mystetstva* [Modeling of visual perception of objects of design, decorative-applied and fine arts]. Doctor's thesis. Kyiv: KNUBA [in Ukrainian].

7. Safronova, O. O. (2010). *Systemnyj pidkhid do orhanizatsii reklamno-informatsijnoho prostoru arkhitekturnoho seredovyscha* [A systematic approach to the organization of advertising and information space of the architectural environment] *Bulletin of KNUTD*, T. 3, № 5, P. 181–186 [in Ukrainian].

8. Kryvenko, P. V., Pushkar'ova, K. K., Baranovs'kyj, V. B., Kochevykh, M. O., Hasan, Yu. H., Konstantynivs'kyj, B. Ya., Raksha, V. O. (2015). *Budivel'ne materialoznavstvo: pidruchnyk* [Building materials science: a textbook]. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].

10. Ryb'ev, Y. A. (2004). *Stroytel'noe materialovedeniye: ucheb. pos. dlia stroyt. spets. Vuzov* [Building materials science: a textbook for construction specialties of universities]. Moscow: Vysshaia shkola [in Russian].

11. Kravchenko, V. S., Sablij, L. A., Davydchuk, V. I., Kravchenko, N. V. (2008). *Inzhenerne obladnannia budivel'* [Engineering equipment of buildings]. Kyiv: Vydavnychyj dim «Profesional» [in Ukrainian].

12. Cherniavs'kyj, V. H. (2017). *Arkhytekturno-khudozhni osnovy formuvannia vnutrishn'oho seredovyscha hromads'kykh budivel'* [Architectural and artistic foundations of the formation of the internal environment of public buildings]. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv: KNUBA [in Ukrainian].

MODEL'S STRUCTURE OF THE MODERN INTERNAL ENVIRONMENT OF CIVIL BUILDINGS

KYSIL S., ABYZOV V., AHLIULLIN R.

Kyiv National University of Technologies and Design

Purpose. Establishment and development the model's structure of the modern internal environment research of civil buildings in accordance with the formation hierarchical levels of its constituent elements.

Methodology. The study is based on systemic and environmental approaches that allow us to consider the interior space of civil buildings as a hierarchically subordinate integrity. Methods of comparative, typological analysis and experimental design are also used.

Results. The modern internal environment analysis of civil buildings on the basis of systemic and environmental research approaches. The interior space's structural model of the civil buildings has been developed in order to further identify possible changes in this system, to predict its future state, trends and development prospects. A wide range of design and artistic tasks that are in the process of solving the complex formation of civil buildings the internal environment are taken into account and its direct connection with functional, socio-economic, technical, technological and environmental issues is determined. The presented model of the civil buildings internal environment in the form of three areas: architectural – construction of a functional planning structure; design – subject content of the internal environment and artistic and aesthetic – the synthesis of arts and the use of natural elements.

Scientific novelty. The structure of the model of the modern internal environment of civil buildings in accordance with the revealed hierarchical

СТРУКТУРА МОДЕЛИ СОВРЕМЕННОЙ ВНУТРЕННЕЙ СРЕДЫ ГРАЖДАНСКИХ ЗДАНИЙ

КИСИЛЬ С.С., АБЫЗОВ В.А., АГЛИУЛЛИН Р.М.

Киевский национальный университет технологий и дизайна

Цель. Установление и разработка структуры модели исследования современной внутренней среды гражданских зданий в соответствии с иерархическими уровнями формирования ее составных элементов.

Методология. Исследование базируется на системном и средовом подходах, которые позволяют рассматривать интерьерное пространство гражданских зданий, как иерархически подчиненную целостность. Используются также методы сравнительного, типологического анализов и экспериментального проектирования.

Результаты. Проведен анализ современной внутренней среды гражданских зданий на основе системного и средового подходов исследования. Разработана структурная модель интерьерного пространства зданий указанной типологии, с целью дальнейшего определения возможных изменений характера поведения системы, предсказания дальнейшего состояния, тенденций и перспектив развития. Учтен широкий круг проектных и художественных задач, поставленных в процессе решения комплексного формирования внутренней среды гражданских зданий и определена его непосредственная связь с функциональными, социально-экономическими, техническими, технологическими и экологическими вопросами. Представлена модель внутренней среды гражданских зданий в виде трех направлений: архитектурном – построение функционально-планировочной структуры; дизайнерском – предметном наполнении внутренней среды и художественно-эстетическом – синтезе искусств и использовании природных элементов.

Научная новизна. Предложенная структура модели современной внутренней среды гражданских зданий в соответствии с выявленными иерархическими уровнями

levels of formation of their constituent parts is offered.

Practical significance. The developed structure of the model of the modern interior of civil buildings will be useful for the practice of design, reconstruction, modernization of the interior space and will contribute to ensuring the artistic and aesthetic expressiveness of the internal environment of civil buildings.

Key words: *civil buildings; interior; design; system; model structure.*

формирования их составных частей.

Практическая значимость. Разработанная структура модели современного интерьера гражданских зданий будет полезной для практики дизайн-проектирования, реконструкции, модернизации интерьерного пространства и будет способствовать обеспечению художественно-эстетической выразительности внутренней среды гражданских зданий.

Ключевые слова: *гражданские здания; интерьер; дизайн; система; структура модели.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

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@knu.edu.ua

Абизов Вадим Адільєвич, д-р арх., професор кафедри дизайну інтер'єру і меблів, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-5494-8230, **e-mail:** vaddimm77@gmail.com

Агліуллін Руслан Марсельєвич, аспірант, асистент кафедри дизайну інтер'єру і меблів, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-5923-2840, **e-mail:** marsdesign@gmail.com

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.3.3>

Цитування за ДСТУ: Кисіль С.С., Абизов В.А., Агліуллін Р.М. Структура моделі сучасного внутрішнього середовища цивільних будівель. *Art and design*. 2020. №3. Р. 46-54.

Citation APA: Kysil, S.S., Abyzov, V.A., Ahliullin, R.M. (2020) Model's structure of the modern internal environment of civil buildings. *Art and design*. 3. 46-54.

УДК 75.036.2(510)

КОВАЛЬОВА М. М., ЦЮ ЧЖУАНЮЙ

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

DOI:10.30857/2617-0272.2020.3.4.

ІМПРЕСІОНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В КИТАЙСЬКОМУ ОЛІЙНОМУ ЖИВОПИСУ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета статті – виявити імпресіоністичні тенденції в образотворчому мистецтві Китаю, що визначили своєрідність розвитку китайського олійного живопису ХХ століття.

Методологія. У дослідженні використовуються історико-культурологічний, компаративний, іконографічний та іконологічний методи.

Результати. У статті розглядаються маловивчені аспекти розвитку китайського малярства першої половини ХХ ст. Ретроспективний аналіз живописного мистецтва дає можливість простежити місце традицій і новацій у формуванні олійного живопису Китаю, що переважає на даному історичному етапі розвитку національної художньої школи. Прагнення китайських митців до збереження філософського підґрунтя і теоретичних настанов класичного живопису тушшю та водночас зацікавленість імпресіонізмом стали своєрідною рисою олійного мистецтва Китаю. Основні тенденції, які домінували на початку століття, зберігаються і донині, визначивши розвиток китайського олійного малярства в цілому. Окреслено, що декоративність і тематичний репертуар класичного китайського мистецтва тушшю були перенесені в живопис олією, про що свідчить поживалена виставкова діяльність. В дослідженні визначено, що у першій половині ХХ століття в країні набув поширення імпресіоністичний напрям, що сформувався внаслідок вивчення китайськими майстрами творчості японських і французьких майстрів. Методи навчання і стильові пошуки китайських художників досліджуваного періоду стали основою сучасного мистецтва Китаю. З'ясовано, що новітні тенденції в китайському олійному мистецтві першої половини ХХ століття є художнім переосмисленням, ремінісценціями подібного явища у західноєвропейському живописі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Поширення імпресіонізму сприяло найбільшому розвитку натюрмортного і пейзажного жанрів, а також вивело на новий щабель плернерні практики. Чимало китайських митців поширювали імпресіоністичні ідеї не тільки в художній творчості, а й в мистецтвознавстві та педагогічній діяльності.

Наукова новизна полягає у систематизації й аналізі фактологічного матеріалу з означеної проблеми, визначенні ролі імпресіоністичного напрямку в розвитку китайського олійного живопису.

Практична значущість. Результати можуть бути використані в подальших дослідженнях історії і теорії східного мистецтва ХХ століття.

Ключові слова: Імпресіонізм; Японія; Китай; олійне мистецтво; традиції; новації; педагогічна і творча діяльність.

Вступ. Актуальність роботи зумовлена значними змінами в традиційній культурі Китаю в першій половині ХХ століття. Художні пошуки китайських художників в цей період перебувають під впливом європейського мистецтва, зокрема, імпресіонізму. В олійному живописі Китаю розвиток імпресіоністичних тенденцій був підготовлений цілою низкою історичних та соціальних передумов. Створення нових мистецьких навчальних закладів, реформування художньої освітньої системи, популяризація західноєвропейського

мистецтва актуалізували творчі шукання художників. Більшість митців першої половини ХХ століття звертались до стилістичних і технічних особливостей імпресіонізму, що набув популярності на теренах країни внаслідок співзвучності філософського підґрунтя і способів вираження стилю із багатовіковою національною культурою Китаю.

Аналіз попередніх досліджень.

Постановка завдання. У вітчизняних і зарубіжних дослідженнях накопичено великий теоретичний матеріал, що дозволяє

вирішити ряд поставлених у статті задач. Проблема імпресіонізму в олійному живопису висвітлюється в наукових розробках Л. Вентурі [1], Д. Ревалда [9], М. Германа [4], В. Крючкової [6], Д. Сарабьянова [10] та ін. Виявлення специфіки східних філософсько-естетичних і художніх традицій, їхній взаємозв'язок з західноєвропейським мистецтвом здійснювалося на основі досліджень Н. Виноградової [2, 3], О. Завадської [5], В. Малявіна [8]. Біографічні дані про китайських художників першої половини XX століття ретельно задокументовані у роботі М. Саллівана [14]. Джерельну базу дослідження доповнили роботи відомих китайських дослідників Лі Чандзю [15], Лю Вея [16], Лю Сіня [13], Хао Сяо Хуа [11]. Розглядає живопис митців Китаю, проводить образні й символічні паралелі в мистецтві Китаю та Європи у своїх працях Лай Юега [17].

Незважаючи на велику кількість наукових праць, проблема вивчення феномена імпресіонізму в китайському реалістичному олійному живопису залишається не достатньо вивченою, оскільки більшість досліджень висвітлюють лише окремі аспекти прояву даного явища.

Метою статті є оцінка впливу імпресіонізму як універсальної світоглядної тенденції, що знайшла конкретне втілення в китайському олійному живописі XX століття.

Результати дослідження.

Імпресіонізм швидко поширювався в світовому мистецтві і вплинув на розвиток всіх національних шкіл. Але його сприйняття митцями іноді було зверхнім, що полягало у буквальному копіюванні художніх прийомів стилю [4, с. 379]. Втім, китайський олійний живопис розвинувся завдяки імпресіонізму, що і на сьогодні залишається актуальним напрямом в художній культурі Китаю.

Китайські художники цінують мистецтво імпресіонізму внаслідок гармонічного поєднання в ньому традиційних й інноваційних засобів образотворення. В їхніх роботах

відчувається прихильність до життєвого, вільного моделювання форм, передачі складної гри світла, чистоти і насиченості колірних сполучень. Серед головних задач митців імпресіонізму стало загальне прагнення звільнити живопис від будь-яких умовностей і спиратися на безпосередність натурних вражень, опанувати нові засоби художньої інтерпретації реального світу [9, с. 7]. Імпресіоністична експресія, ліризм, пошук духовної сутності речей мають певну схожість із традиційним китайським живописом, особливо зі стилем «се-і» — так званим «живописом ідеї», в якому митець творить зі швидкоплинним натхненням, немов інтуїтивно.

Поширення імпресіонізму в китайському образотворчому мистецтві відбувалось завдяки педагогічній діяльності японського художника (1866–1924), який навчався у Франції. В 1893 році він повертається на батьківщину і невдовзі посідає посаду професора західного живопису в Токійській школі образотворчих мистецтв. Після довгих дискусій з апологетами класичного мистецтва, Сейкі Куродо вдалося привнести художні засади імпресіонізму у викладання олійного малярства. Зі своїми учнями і однодумцями, серед яких були китайські художники, він заснував художню групу «Клуб білого коня», що відстоювала основні засади імпресіонізму [16, с. 38].

У 1905 р. учнем Куродо і активним учасником виставкової діяльності групи «Білий кінь» став відомий китайський митець Лі Шутонг (1880–1942). Навчаючись в Токійській школі образотворчих мистецтв він став першим відомим живописцем в історії китайського олійного живопису, який прийняв художню концепцію імпресіонізму (іл. 1). Показовою роботою Лі Шутонга, яка збереглася до нашого часу, став його «Автопортрет» [16, с. 40]. На сонячному теплому тлі представлено витончене обличчя юнака (іл. 2). Він дивиться з картини трохи відчуженим, замріяним

поглядом. Особливість імпресіоністичної техніки найбільш простежується в написанні обличчя, що сприймається як живе. Робота написана в пуантилістичній манері деяких картин відомого французького художника Огюста Ренуара, творчість якого Лі Шутонг вивчав в Японії в майстерні Сейкі Куродо. Відомо, що окрім роботи з натури (іл. 2) і ескізування, учні професора копіювали роботи імпресіоністів і постімпресіоністів із репродукцій, привезених Куродо із Франції [13, с. 174].

Згідно з архівними матеріалами Токійської школи витончених мистецтв, Лі Шутонг став першим відомим китайським студентом, що з успіхом закінчив навчання в Японії і згодом повернувся на батьківщину. З понад сорока китайських митців, що навчались в Японії у першій половині ХХ ст., найбільш відомими стали художники Гуан Лян (1900–1986), Вей Тяньлінь (1898–1977), Чень Ченгбо (1895–1948), Гуан Зілан (1903–1986), Ван Яхен (1894–1983), Ван Юечжі (1894–1937) та ін. [15, с. 40]. Їхня творчість сприяла збагаченню жанрового розмаїття в китайському олійному живопису.

Родоначалником китайського олійного натюрморту можна назвати Гуан Ляна, що з 1917 р. навчався в Тихоокеанській художній школі в Токіо. Більшість робіт художник виконував з натури, що на той час було нововведенням в мистецьких колах Китаю. На ранні твори Гуан Ляна вплинули роботи Огюста Ренуара і Поля Сезанна, які він вивчав і копіював під час навчання. Ніжність колористичних сполучень і трепетність живопису О. Ренуара, емоційність і площинна ритміка П. Сезанна простежуються майже у всіх картинах Гуан Ляна (іл. 3–6).

Одним з піонерів імпресіоністичного живопису був Ван Яхен (1894–1983), що присвятив своє життя не тільки творчості, а і розвою мистецької освіти в Китаї на зразок європейської моделі навчання. Після повернення додому він викладав у багатьох

школах мистецтв у Шанхаї і став одним із засновників Шанхайської академії мистецтв [12, р. 81]. Після навчання в Японії, з 1928 року Ван Яхен продовжив художню освіту у Франції, вивчаючи роботи майстрів епохи Відродження та імпресіоністів. Після повернення додому художник написав статтю про європейське мистецтво, в якій відбилися його спостереження про якості творів французьких імпресіоністів, серед яких він підкреслює яскравість кольорів, сміливий і вільний рисунок [13, р. 42].

До плеяди видатних китайських майстрів, в творчості яких простежуються імпресіоністичні тенденції, можна віднести Вей Тяньліня (1898–1977), який також навчався в Токійській школі образотворчих мистецтв. Свою художню освіту Вей Тяньлінь як і Ван Яхен продовжив у Франції, копіюючи видатні пам'ятки світової культури. Після повернення в Китай, він присвятив себе вивченню каліграфії і олійного живопису. Свій досвід він направив на вдосконалення національної художньої освіти, ставши засновником факультету образотворчого мистецтва і ремесел Пекінського педагогічного університету [5, с. 15].

Своєрідність художнього стилю Вей Тяньліня ґрунтується на поєднанні засад французького постімпресіонізму і китайського національного живопису тушшю. Майстер наполягав на чуйному розумінні і унікальному синтезу китайського і західного мистецтва, на засвоєнні основних законів і методів олійного живопису. Жанровий діапазон картин Тяньліня дуже різноманітний – це тематичні картини, пейзаж, натюрморт, портрет. В своїй творчості художник завжди знаходився в постійному пошуку нових форм, прийомів зображення, оригінальних ідей і тематиці творів, їх композиційного і колористичного вирішення. Багато уваги він приділяв роботі з натури, що постійно збагачувало колорит і світлоносіть його робіт [13, р. 79]. Картини художника не можна назвати цілком

реалістичними, але вони є завжди імпресіоністичними. Поштовхом для створення робіт ставало швидкоплинне враження від натури. Його надихали старовинна китайська кераміка з квітами, зелені куточки рідної природи. Вей Тяньлінг також був обдарованим майстром портрета. З його ранніх робіт найбільш відомі «Автопортрет» (іл. 7) і «Брат і сестра» (іл. 8). В картинах відчувуються впливи імпресіонізму і модернізму. Великі декоративні смуги живописних відтінків, чіткі, нерівні силуети форм – відгомін імпресіоністичного бачення. Такий підхід відтворює незабутню казкову картину доброти і чистоти життя, щирості почуттів та сімейних цінностей. Художник поступово практикував зіткнення і діалог між сутністю західного мистецтва і ядром китайського традиційного мистецтва (іл. 9–12).

Другий поштовх розвитку імпресіонізму в Китаї відбувся у 1920-х роках, коли на батьківщину повернулася велика кількість художників, що навчались безпосередньо у Франції. В цей час Китай перейшов від навчання олійному мистецтву в Японії безпосередньо до Європи. Китайські митці Сюй Бейхун (1895–1953), Чен Баої (1893–1945), Цю Даймінг (1896–1989), Чень Хонг (1896–1937), Пан Юліян (1895–1977), Лю Кан та багато інших, опанували художні принципи імпресіонізму, вивчаючи живописне мистецтво у Франції [13, р. 82–84]. Їхня творча і педагогічна діяльність кардинально змінила модель китайського мистецтва, вивела його на новий етап розвитку.

Слід відзначити, що головною рисою творчості китайських художників, що вчилися у Франції, було поєднання імпресіонізму з головними досягненнями постімпресіонізму, експресіонізму, фовізму та іншими авангардними рухами. Так, Сюй Бейхун – відомий китайський реаліст, поєднував в живописі засади академічного рисунку з колористичними прийомами імпресіонізму [3]. В творчості Лю Хайсу, Лін

Фенмяня (1900–1991), Пан Юліян, Ву Даю риси імпресіонізму поєднувалися з експресіоністичною манерою [16, с. 76].

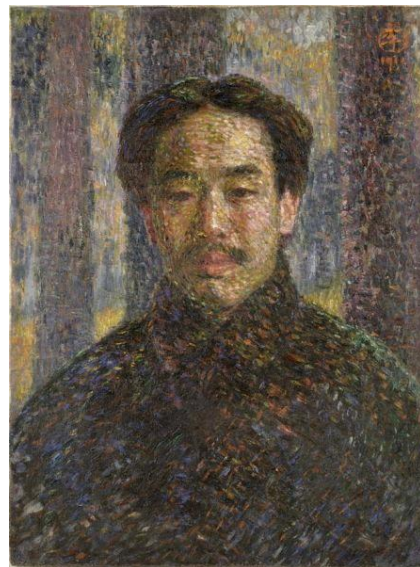
У квітні 1929 р. в Шанхаї відбулася Національна художня виставка, в якій взяли участь майже всі відомі китайські художники того часу. Серед них Ван Даюань, Ван Яхен і Ву Хенгкін були віднесені до імпресіоністів, Лю Хайсу і Ван Джіюань, в свою чергу, – до пізніх імпресіоністів, а роботи Чжоу Бічу та Цю Даймінг були визначені як неоімпресіоністи [16, с. 51].

Серед цих митців найбільш важливу роль в поширенні імпресіонізму в китайській культурі відіграла творча, педагогічна і дослідницька робота видатного китайського художника Лю Хайсу (1896–1995). Художник поєднував у своєму мистецтві класичні китайські традиції з європейськими досягненнями, особливо з прийомами, характерними для постімпресіоністів – Ван Гога і Поля Сезанна (іл. 13–14). Як педагог, засновник Шанхайської художньої академії (першого профільного навчального закладу європейського типу) зробив величезний внесок в розвиток живопису і графіки Китаю ХХ століття [7, с. 198].

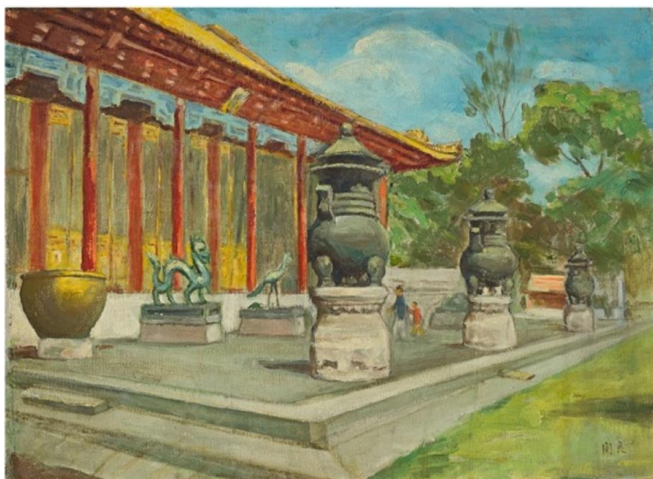
Важливим фактом розповсюдження зацікавленості митців і науковців до модерністичного мистецтва стала публікація статей Лю Хайсу, що висвітлювали історію й особливості європейського живопису для широкого загалу. У 1919 році художник написав есе «Коротка історія західного пейзажного живопису. Метод пейзажного живопису» [15, с. 111]. В ній митець наголошує, що основною характеристикою картин імпресіоністів є робота на пленері, передача світлоповітряного середовища, яскравість кольорів, що так приваблює митців і глядачів. Відтак, пленерні практики тільки розпочинали впроваджуватися в навчальні програми китайських художніх закладів.



Іл. 1. Лі Шутонг. Натюрморт з квітами.
40x57. Полотно, олія. 1911



Іл. 2. Лі Шутонг. Автопортрет.
66,6x45,5. Полотно, олія. 1911



Іл. 3. Гуан Лян. Святе місто.
33,2x45. Полотно, олія. 1950



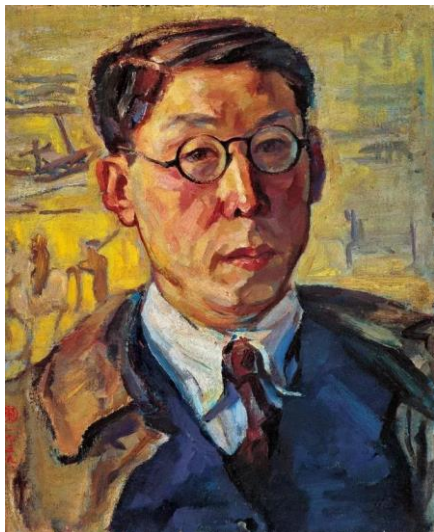
Іл. 4. Гуан Лян. Оранка.
57x38. Полотно, олія. Не датована



Іл. 5. Гуан Лян. Пейзаж західного озера.
21,5x31,5. Картон, олія. Не датована



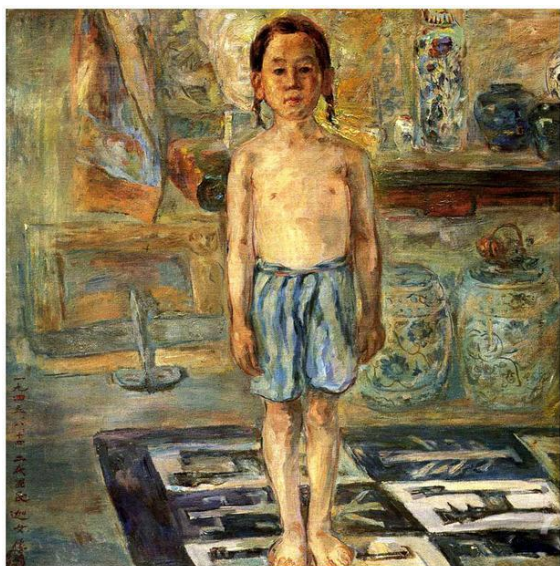
Іл. 6. Гуан Лян. Квіти і фрукти. 50x50.
Полотно, олія. 1917



Іл. 7. Вей Тяньлінь. Автопортрет. 45,5х38.
Полотно, олія. 1939



Іл. 8. Вей Тяньлінь. Брат і сестра. 56х70.
Полотно, олія. 1938



Іл. 9. Вей Тяньлінь. Перед сном. 47х56.
Полотно, олія. 1946



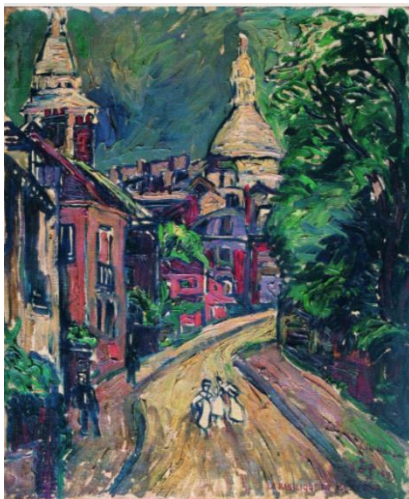
Іл. 10. Вей Тяньлінь. Портрет Вей Сюнь. 46х38.
Полотно, олія. 1945



Іл. 11. Вей Тяньлінь Жовтий персик, блакитна
тканина, тарілка з червоного лаку. 46х61.
Полотно, олія. 1970-і рр.



Іл. 12. Вей Тяньлінь. Півонії і червоні ягоди. 50х60,5.
Полотно, олія. 1970



Іл. 13. Лю Хайсу. Церква у Парижі. 73х60. Полотно, олія. 1931



Іл. 14. Лю Хайсу. Будинок Парламенту. Лондон. 68х94. Полотно, олія. 1935

На чолі вивчення імпресіонізму стала Шанхайська академія образотворчих мистецтв, одним з фундаторів, якої став Лю Хайсу. В ній викладали художники, що опанували нові тенденції світового олійного малярства в Японії і Франції. У навчальній програмі нової школи особлива увага приділялася малюванню, скульптурі і олійному живопису, а також рисунку оголених моделей, що не відразу знайшло розуміння у консервативному професійному колі.

У 1921 році в Шанхайській академії публікується спеціальний випуск журналу «Образотворче мистецтво», присвячений імпресіонізму. До нього увійшли статті відомих майстрів олійного малярства – Цін Чжуна («Три піонери постімпресіонізму»), Лю Хайсу («Мистецтво Сезанна»), Лу Ченга («Пізній імпресіонізм») та ін. [11, с. 138]. У 1923 році Лю Хайсу планував видати дослідження під назвою «Явища та тенденції розвитку сучасного мистецтва», деякі підрозділи якого збереглися до нашого часу в чернетці. Книга була поділена на декілька частин, які свідчать про важливість авторського ставлення до імпресіонізму. Так, перший розділ має назву «Мистецтво до імпресіонізму», друга частина – «Імпресіонізм», а третя – «Мистецтво після імпресіонізму». В такому сенсі імпресіонізм,

на думку митця, є певним «вододілом» між класичною і модерністичною художніми концепціями [15, с. 78].

Таким чином, Лю Хайсу став одним з головних ініціаторів в поширенні імпресіонізму. Він не тільки практикував його особисто (хоча його олійні картини, головним чином, належали до категорії постімпресіонізму) і пропагував його у своїй школі, але і намагався донести концепції імпресіонізму до широкого загалу. У 1932 р. Лю Хайсу став головним редактором масштабного альбому «Всесвітньо відомі картини» (видавництво «Zhonghua») [15, р. 49]. До альбому увійшли ілюстрації робіт імпресіоністів та постімпресіоністів, зокрема Ренуара, Моне, Ван Гога і Сезанна. Велика кількість репродукцій зробило видання дуже популярним. Лю Хайсу до цього видання написав вступну статтю «Західний живописний сад» [13, р. 81].

Велику роль у впровадженні імпресіонізму відіграли публікації відомого китайського педагога та теоретика мистецтва Цзян Даньшу (1885–1962). Професійну освіту він отримав на кафедрі малювання та ремесел в Університеті мистецтв в Нанкіні (1907–1910), а після її закінчення отримав запрошення на викладацькій роботі на ній. Пізніше він займав посади професора теорії мистецтв в

Шанхайській академії образотворчих мистецтв, Академії мистецтв Ханчжоу, Академії мистецтв Східного Китаю, Університеті мистецтв Нанкіна та інших установах [14, р. 114]. Найвідоміші теоретичні праці мистецтвознавця «Історія мистецтва в новому підручнику нормальної школи» (1917), «Довідник історії мистецтва» (1918). «Історія мистецтва» Даньшу була затверджена Міністерством освіти як перше видання «Нового підручника для нормальних шкіл» і була розповсюджена у всіх художніх закладах Китаю. Це видання окрім історії китайського мистецтва, висвітлювало сучасні тенденції західного живопису. Зокрема, у розділі «Школи живопису у Франції» автор визначає головні образотворчі засади реалізму, натуралізму, імпресіонізму, постімпресіонізму, кубізму, футуризму [16, р. 57], що стало теоретичним підґрунтям у вивченні сучасних європейських тенденцій олійного живопису у китайських мистецьких колах.

Висновки. Становлення імпресіоністичного світогляду пов'язано з поєднанням художніх і філософських традицій Заходу і Сходу, що є показником

спільності світоглядних основ культури. Імпресіоністичні тенденції в олійному живопису виявляються в Китаї у першій половині XX століття. Навчання китайських художників в Японії наприкінці XIX–XX ст. стало першим етапом впровадження імпресіонізму в китайську культуру. Другий етап швидкого занурення митців в досягнення європейської культури розпочався у 1920-х роках. У цей період більшість китайських художників навчалися безпосередньо у Франції – батьківщині імпресіонізму. Виявлено, що для творчості китайських олійних майстрів характерна якісна переробка, синтез кращих в історії мистецтва досягнень і втілення їх в життя в руслі національної культури. Проведений аналіз дозволив систематизувати факти творчої і педагогічної діяльності відомих китайських мистців: Лі Шутонга, Гуан Ляна, Вей Тяньліня, Лю Хайсу – апологетів китайського імпресіоністичного живопису. Проаналізований матеріал дає можливість для подальшого дослідження впливу модерністичних течій на розвиток китайського олійного малярства.

Література

1. Вентури Л. Дневники импрессионистов. Перевод с франц. П. В. Мелковой. М.: "Издательство АСТ", 2016. 352 с.
2. Виноградова Н. Горы-воды: Китайская пейзажная живопись. М.: Белый город, 2011. 49 с.
3. Виноградова Н. А. Сюй Бэйхун. М.: Изобразительное искусство, 1980. 64 с.
4. Герман М. Ю. Импрессионизм: Основы, положения и последователи. СПб.: «Азбука-классика», 2008. 520 с.
5. Завадская Е. В. Ци Байши. М.: Искусство, 1982. 288 с.
6. Крючкова В. Импрессионизм. М.: Белый город, 2013. 48 с.
7. Лю Фань. Лю Хайсу – співець полум'яного сонця. *Сьомі Платонівські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. К.: Міністерство культури України, Національна

академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2019. С. 197–199.

8. Малявин В. В. Китайское искусство. М.: ОАО Люкс, 2004. 178 с.

9. Ревалд Дж. Искусство импрессионизма. Перевод с англ. П. В. Мелковой; вступ. ст. и общ. ред. А. Н. Изергиной. Ленинград-Москва: Искусство, 1959. 503 с.

10. Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. 263 с.

11. Хао Сяо Хуа. Художественная культура Китая первой половины XX века. Образование. Традиции и европейские влияния. *Вісник ХДАДМ*. 2013. №1. С. 137–139. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2013_1_31.

12. Andrews J. F. Art and Politics in the People's Republic of China. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1994. 568 p.

13. Liu Xin. 100 years of Chinese oil painting: An illustrated historical study: 1840–1949. Guanghi: Fine Arts Publishing House, 2018. 256 p.

14. Sullivan M. Modern Chinese artists: a biographical dictionary. Berkeley: University of California Press, 2006. 249 p.

15. 李昌菊 中國油畫本土化百年 (1900–2000) 人民出版社. 2017. 566頁 [Лі Чандзю. Сто років локалізації китайського олійного живопису (1900–2000). Народне видавництво Китаю, 2017. 566 с.].

16. 劉淳著. 中國油畫史 增訂本. 北京 版社, 2016. 544頁 [Лю Вей. Історія китайської олійної картини. Пекін: Китайська молодіжна преса, 2016. 544 с.].

17. Лай Юе. Образ і символ квітучого дерева у мистецтві Китаю і Європи. *Art and design*. 2019. №2. С. 111–122. DOI: [10.30857/2617-0272.2019.2.11](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.11).

References

1. Venturi, L. (2016). *Dnevniky impressionistov* [Diaries of the Impressionists]. Perevod s franc. P.V. Melkovej. Moscow: "Izdatel'stvo AST". 352 p. [in Russian].

2. Vinogradova, N. (2011). *Gory-vody: Kytayskaia peizazhnaia zhyvopys* [Hory-vody: Chinese landscape painting]. Moscow: Belyj gorod. 49 p. [in Russian].

3. Vinogradova, N.A. (1980). *Syuj Beihun* [Xu Beihong]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1980. 64 p. [in Russian].

4. German, M.Y. (2008). *Impressionizm: Osnovopolozhniki i posledovateli* [Impressionism: Founders and Followers]. SPb.: Azbuka-klassika, 2008. 520 p.

5. Zavetskaya, E.V. (1982). *Ci Bajshi* [Qi Baishi]. Moscow: Iskusstvo. 288 p. [in Russian].

6. Kryuchkova, V. (2013). *Impressionizm*. [Impressionism]. Moscow: Belyj gorod. 48 p. [in Russian].

7. Lyu, Fan' (2019). Liu Khaisu – spivets polumianoho sontsia [Liu Haisu – the Singer of the Flaming Sun]. *Somi Platonivski chytannia: Tezy dopovidei Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii*. Kyiv: Ministerstvo kultury Ukrainy, Natsionalna

akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury. P. 197–199 [in Ukrainian].

8. Malyavin, V.V. (2004). *Kitajskoe iskusstvo* [Chinese art]. Moscow: OAO Lyuks. 178 p. [in Russian].

9. Revald, Dzh. (1959). *Iskusstvo impressionizma* [The Art of Impressionism]. Perevod s angl. P.V. Melkovej; vstup. st. i obshch. red. A.N. Izerginoy. Leningrad-Moskva: Iskusstvo. 503 p. [in Russian].

10. Sarabianov, D.V. (1980). *Russkaia zhyvopys XIX veka sredi evropeiskikh shkol* [Russian painting of the 19th century among European schools]. Moscow: Sovetskiy khudozhnyk. 263 p. [in Russian].

11. Hao, Syao Hua (2013). *Hudozhestvennaya kultura Kitaya pervoj poloviny XX veka. Obrazovanie. Tradicii i evropejskie vlianiya* [Artistic culture of China in the first half of the 20th century. Education. Traditions and European influences]. Visnik HDADM. №1. P. 137–139. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2013_1_31 [in Russian].

12. Andrews, J.F. (1994). *Art and Politics in the People's Republic of China*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press. 568 p. [in English].

13. Liu, Xin (2018). 100 years of Chinese oil painting: An illustrated historical study: 1840–1949. Guanghi: Fine Arts Publishing House. 256 p. [in English].

14. Sullivan, M. (2006). *Modern Chinese artists: a biographical dictionary*. Berkeley: University of California Press. 249 p. [in English].

15. Li, Chandzyu (2017). *Sto rokiv lokalizacii kitajskogo olijnogo zhivopisu (1900–2000)*. [One hundred years of localization of Chinese oil painting (1900–2000)]. Narodne vidavnictvo Kitayu. 566 p. [in Chinese].

16. Lyu, Vej (2016). *Istoriya kitajskoi olijnoi kartini*. [History of Chinese oil painting]. Pekin: Kitajsk'a molodizhna presa. 544 p. [in Chinese].

17. Yuege, Lai (2019) Image and symbol of a flowering wood in art of China and Europe. *Art and design*. 2. 111–122. DOI: [10.30857/2617-0272.2019.2.11](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.11) [in Ukrainian].

IMPRESSIONAL TRENDS IN CHINESE OIL PAINTING OF THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY

KOVALOVA M. M., QIU ZHUANGYU

Kharkiv State Academy of Design and Arts

The purpose of the article is to reveal the impressionistic trends in the fine arts of China, determining the originality of the Chinese oil painting development of the 20th century.

Methodology. Historical and cultural, comparative, iconographic and iconological methods are used in the study.

Results. The study examines the underinvestigated aspects of Chinese painting development in the first half of the 20th century. The retrospective analysis of the pictorial art enables tracing the traditions and innovations in the formation of oil painting in China, which prevails at this historical stage of the national art school development. The desire of Chinese artists to preserve the philosophical foundation and theoretical principles of classical ink painting, and at the same time an interest in Impressionism, have become a peculiar feature of Chinese oil painting. The main trends, dominating at the beginning of the century, persist to this day, defining the development of Chinese oil painting in general. It is determined that the decorativeness and thematic repertoire of classical Chinese ink art has been transferred to oil painting, as evidenced by the booming exhibition activities. The study determined that in the first half of the 20th century, the impressionistic trend was spread in the country, which resulted from the study of Japanese and French masters by Chinese masters. The teaching methods and stylistic searches of Chinese artists of the period under study became the foundation of contemporary Chinese art. The latest trends in Chinese oil

ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В КИТАЙСКОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

КОВАЛЕВА М. М., ЦЮ ЧЖУАНЬЮЙ

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

Цель – выявить импрессионистические тенденции в изобразительном искусстве Китая, определить своеобразие развития китайской масляной живописи XX века.

Методология. В исследовании используются историко-культурологический, компаративный, иконографический и иконологические методы.

Результаты. В исследовании рассматриваются малоизученные аспекты развития китайской живописи первой половины XX в. Ретроспективный анализ живописного искусства дает возможность проследить место традиций и новаций в формировании масляной живописи Китая, которые преобладают на данном историческом этапе развития национальной художественной школы. Стремление китайских художников к сохранению философских основ, теории классической живописи тушью и, в тоже время, заинтересованность импрессионизмом стали своеобразной чертой масляной живописи Китая. Основные тенденции, которые доминировали в начале века, сохраняются и по сей день, определив развитие китайского современного масляного искусства. Выявлено, что декоративность и тематический репертуар классического китайского искусства тушью были перенесены в живопись маслом, о чем свидетельствует оживленная выставочная деятельность. В исследовании определено, что в первой половине XX века в стране получило распространение импрессионистическое направление, сформировавшееся в результате изучения китайскими мастерами творчества японских и французских художников. Методы обучения и стилевые поиски китайских художников исследуемого периода стали основой современного искусства Китая. Установлено, что новые тенденции в китайском масляном искусстве первой половины XX века

painting in the first half of the 20th century are: an artistic rethinking, reminiscences of a similar phenomenon in Western European painting of the late XIX – early XX century. The spread of impressionism contributed to the greatest development of still life and landscape genres, and also brought plein air practice to a new level. Many Chinese artists spread impressionistic ideas not only in artistic creation, but also in art history and teaching.

The scientific novelty lies in the systematization and factual material analysis on this problem, determining the role of the impressionist trend in the Chinese oil painting development.

Practical significance. The results of the study can be used in further studies of the history and theory of Oriental art of the 20th century.

Keywords: *Impressionism; Japan; China; oil painting; traditions; innovations; pedagogical and creative activities.*

являются художественным переосмыслением, реминисценциями подобного явления в западноевропейской живописи конца XIX – начала XX вв. Распространение импрессионизма способствовало активному развитию натюрмортного и пейзажного жанров, а также вывело на новую ступень пленэрные практики. Большинство китайских художников придерживались идей импрессионизма не только в художественном творчестве, но и в теоретической и педагогической деятельности.

Научная новизна заключается в систематизации и анализе фактологического материала по данной проблеме, определении роли импрессионистического направления в развитии китайской масляной живописи.

Практическая значимость. Результаты могут быть использованы в дальнейших исследованиях истории и теории восточного искусства XX века.

Ключевые слова: *Импрессионизм; Япония; Китай; масляная живопись; традиции; новации; педагогическая и творческая деятельность.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Ковальова Марія Миколаївна, канд. мист., доцент кафедри живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, ORCID 0000-0002-9254-2565, **e-mail:** kovaleva2075@gmail.com

Цю Чжуанюй, аспірант кафедри живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, ORCID 0000-0002-9003-1294, **e-mail:** qiuzhuangyu@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Ковальова М.М., Цю Чжуанюй Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини XX століття. *Art and design*. 2020. № 3. С. 55–65.

Citation APA: Kovalova, M.M., Zhuangyu, Qiu (2020) Impressional trends in Chinese oil painting of the first half of the 20th century. *Art and design*. 2020. 3. 55–65.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.3.4>

УДК 7.012:
659.53:687

DOI:10.30857/2617-
0272.2020.3.5.

КОСТОГРИЗ Ю. О.¹, ГЕРАСИМЕНКО О. Д.¹,
ШМАГАЛО Р.Т.², ПАШКЕВИЧ К. Л.¹

¹Київський національний університет технологій та дизайну

²Львівська національна академія мистецтв

ПОКАЗИ МОДЕЛЕЙ ОДЯГУ ШВЕЙНИХ ПІДПРИЄМСТВ УКРАЇНИ В 1940–1960-ті РОКИ

Мета роботи – дослідити особливості розвитку показів моделей одягу 1940–1960-х рр. в Україні на основі архівних матеріалів.

Методологія. У вивченні матеріалів і візуальних джерел застосовано історичний, візуально-аналітичний методи, художньо-композиційний аналіз виробів.

Результати. На основі архівних матеріалів досліджено покази моделей одягу, які відбувались на швейних та профільних підприємствах легкої промисловості України з середини 1940-х до кінця 1960-х рр. Здійснено художньо-композиційний аналіз моделей одягу, які демонстрували на подіумах показів мод, наведено зразки моделей чоловічого, жіночого та дитячого одягу, виготовленого швейними підприємствами УРСР в означені роки, виконано аналіз моделей одягу з метою визначення основних тенденцій моди у досліджуваний період. Надано огляд сюжетів кіноперіодики 1940–1960-х років, в яких показано готову продукцію підприємств легкої промисловості України.

Наукова новизна. Розглянуто становлення та розвиток показів моделей одягу для дорослих та дітей на швейних та профільних підприємствах України в 40-х – 60-х рр. ХХ ст. на базі вивчення архівних матеріалів.

Практична значущість. Зібрані матеріали та їх аналіз дозволили прослідкувати становлення показів моделей одягу на швейних підприємствах УРСР в 1940–1960-х роках та надати композиційно-конструктивний аналіз моделей одягу. Результати можуть бути використані при викладанні фахових дисциплін, пов'язаних з історією костюма і моди, а також у подальших наукових дослідженнях.

Ключові слова: архівні матеріали; демонстрація моделей; швейні фабрики; ательє; легка промисловість; дизайн одягу.

Вступ. В ХХ ст. легка промисловість УРСР набула значного технологічного розвитку, а з середини 1940-х рр. роботу швейних, трикотажних, взуттєвих, панчішних та інших підприємств легкої промисловості активно висвітлювали в документальних фільмах, кіножурналах і репортажах з виробництва. Наразі кінодокументи зберігаються у кіноархівах та архівосховищах різних областей України, найбільшим серед яких є Центральний державний кінофотофоноархів імені Г. С. Пшеничного у м. Києві, в якому на кіно-та фотоплівках зібрано документальні матеріали з 1896 р. Аналіз архівних матеріалів дає можливість дослідити еволюцію легкої промисловості УРСР, прослідкувати розвиток швейної галузі,

виникнення та становлення показів моделей одягу в Україні.

Аналіз попередніх досліджень. Праці багатьох науковців присвячені дослідженню архівних матеріалів про роботу легкої промисловості України, серед яких газетні статті, кінорепортажі, документальні фільми та спогади очевидців. В роботі В. Міщанина [8] на базі матеріалів Державного архіву Закарпатської області досліджено стан промисловості Закарпаття в 1944–1950 рр. Автором Бажан О.Г. [1] за документами Центрального державного архіву громадських об'єднань України проаналізовано відбудову промисловості в УРСР в 1946–1950 рр. В праці Костирченко Г.В. [6] розглянуто роботу і розвиток приватних підприємств легкої промисловості на основі оприлюднених

мемуарів та публікацій в офіційній пресі 1950–1960-х років. Автором Малярчук О.М. [7] на основі матеріалів Державного архіву Івано-Франківської області надано огляд роботи підприємств легкої промисловості Західного регіону УРСР в 60–80-ті рр. ХХ ст. Аналіз матеріалів, пов'язаних з модою та розвитком легкої промисловості УРСР другої половини ХХ ст., виконано О. В. Корнієнко на основі вивчення матеріалів журналів «Перець» та «Радянська жінка» [5].

Проведений аналіз літературних джерел показав, що науковцями досліджено і висвітлено окремі етапи і факти щодо пошуку фахівцями легкої промисловості можливостей демонстрації одягу споживачам, виконуються роботи з досліджуваної тематики, однак системне вивчення еволюції та становлення показів моделей одягу в Україні у ХХ ст. залишається актуальною проблемою.

Постановка завдання. Метою дослідження є аналіз етапів розвитку показів моделей одягу на підприємствах легкої промисловості України в 1940–1960-х рр. Завданнями дослідження є на основі архівних матеріалів встановити форми організації показів моделей жіночого, чоловічого, дитячого одягу, тенденції моди 1940 – 1960 рр., визначити провідні швейні підприємства, які виготовляли вироби легкої промисловості, вивчити асортимент виробів.

Результати дослідження. Вивчено та проаналізовано матеріали кіножурналів, спецвипусків, збірників кіносюжетів виробництва вітчизняних кіностудій, які містили інформацію про роботу підприємств легкої промисловості УРСР. До огляду увійшли випуски започаткованого в 1938 р. кіножурналу «Радянська Україна» та започаткованого в 1952 р. журналу «Молодь України», а також збірники кіносюжетів і кінофільмів, наведених у «Кінолітописі» – анотованому каталозі кіножурналів, документальних фільмів і кіносюжетів.

Згідно каталогу «Кінолітопис» з 1946 р. в кіножурналі «Радянська Україна» почали випускати репортажі про роботу підприємств легкої промисловості, в яких розповідалось про виробничі процеси на підприємствах та їх досягнення. Деякі репортажі завершували кадрами з показів моделей одягу, однак фіксувався лише факт їх виготовлення, не виділяючи одяг серед інших товарів легкої промисловості. Перший такий репортаж зі швейного виробництва вийшов у березні 1946 р. у кіножурналі «Радянська Україна» з Київської швейної фабрики ім. І. Ф. Смирнова-Ласточкина [10].

Сюжети, в яких показували готову продукцію виробництва, знімали на різних підприємствах легкої промисловості. З 1947 р. надходили репортажі з трикотажних фабрик: Харківської трикотажної фабрики ім. А. І. Мікояна [2], Київської трикотажної фабрики ім. Рози Люксембург, Львівської трикотажної фабрики [2, 3]. Репортажі, в яких показували готову продукцію підприємства або її пакування, з 1948 р. знімали на виробництвах сировини для швейної галузі: з Дарницького шовкового комбінату (м. Київ), Одеської суконної фабрики ім. Й. В. Сталіна [2, 3], Одеської трикотажної фабрики ім. Н. К. Крупської, Львівської бавовнопрядильної фабрики, Чернівецької трикотажної фабрики № 1, Ворошиловградської суконної фабрики ім. К. Є. Ворошилова, Київської бавовнопрядильної фабрики, Полтавської бавовнопрядильної фабрики [2], Лубенської суконної фабрики, Харківської суконної фабрики, Луганського тонкосуконного комбінату [3]. В 1959 р. Київською кіностудією науково-популярних фільмів був випущений кінофільм «Більше тканин країні» про роботу Херсонського бавовняного комбінату [3]. Сюжети, в яких показували виготовлену готову продукцію, надходили з інших підприємств легкої промисловості УРСР: Львівської панчішної фабрики, Харківської панчішної фабрики, Чернівецького текстильного комбінату (виробництво килимів) [2], Мереф'янської

артілі «Вишивальниця Харківщини» [3]. З 1949 р. надходили репортажі, в яких демонстрували моделі чоловічого, жіночого та дитячого взуття, яке відповідало моді того часу: з Київських взуттєвих фабрик № 4 та № 6 [2], Вінницької взуттєвої фабрики імені М. О. Щорса, Харківської взуттєвої фабрики № 5, Луганської взуттєвої фабрики, цеху пошиття взуття Київської експериментальної майстерні [3], Львівської 3-ї взуттєвої фабрики [2, 3].

Сюжет з продажу різноманітних виробів легкої промисловості, серед яких одяг, тканини, взуття, який було присвячено відкриттю відбудованого приміщення Центрального універмагу у м. Київ, вийшов у листопаді 1946 р. [11]. Наступний сюжет з продажу товарів легкої промисловості вийшов у липні 1954 р. У репортажі показали новий магазин готового одягу, що відкрився у м. Київ, в якому продавали одяг, виготовлений на швейних фабриках України, демонстрували розмаїття товарів швейної галузі [19].

У травні 1949 р., вперше у кіножурналі «Радянська Україна», вийшов сюжет, наприкінці якого було показано демонстрацію нових моделей одягу на підприємстві [12]. Показ відбувся на Одеській швейній фабриці ім. В. В. Воровського. У сюжеті були показані нові моделі готового жіночого одягу літнього асортименту, виготовлені підприємством: повсякденні та святкові сукні, костюми для прогулянок. Огляд моделей здійснювався вузьким колом спеціалістів, без участі глядачів.

В 1950-х рр. почали виходити репортажі з виставок та ярмарків, на яких підприємства легкої промисловості з різних областей УРСР демонстрували свої вироби. Так, у лютому 1950 р. вийшов сюжет з виставки виробів легкої промисловості на Республіканській нараді бавовнярів [13]. В перерві учасники наради ознайомились з експонатами, виготовленими з української сировини. На стендах було представлено різноманітний асортимент виробів:

трикотажні футболки, білизна та пляжні купальники для жінок і дітей, трикотажні костюми для дітей дошкільного віку, жіночі та дитячі сукні та кофточки з трикотажного або тканого полотна, моделі рукавиць та рукавичок, шарпеток тощо.

В 1952 році випустили сюжет з Одеської швейної фабрики ім. В. В. Воровського, в якому було показано готову продукцію підприємства [14], а у вересні 1953 р., в кіножурналі «Радянська Україна» вийшов репортаж про роботу фабрики – одного з передових, на той час, підприємств. В репортажі було показано продукцію фабрики, яка демонструвалась на стендах обласної виставки виробів легкої промисловості [15]. Представлені швейні вироби – моделі чоловічого, жіночого та дитячого верхнього одягу зимового, демісезонного та літнього асортименту, що відповідали моді, яка панувала в СРСР в середині 1950-х рр. Найбільш широко підприємство представило на виставці вироби жіночого одягу: пальта та костюми прямого, напівприлеглого та розширеного силуетів, виготовлені з тканин різних кольорів. Моделі одягу були оздоблені різноманітними конструктивно-декоративними елементами; зимові пальта оздоблені комірами та відкладними манжетами з хутра. Чоловічі пальта та костюми виготовлені з однотонних тканин темних кольорів, з одно- та двобортною застібкою. Переважна частина виробів для чоловіків прямого силуету з розширеною лінією плеча. Також підприємство представило дитячий демісезонний та літній одяг: сорочки, шорти, сукні з тканин з візерунком, пальта для дівчаток та півпальта для хлопчиків.

В листопаді 1953 р. в кіножурналі «Радянська Україна» вийшов репортаж з міської конференції покупців, яка відбулась у м. Харкові [16]. У випуску показані зразки продукції підприємств легкої промисловості, серед яких були представлені швейні вироби Дніпропетровської швейної

фабрики ім. В. В. Володарського, приділялась увага опитуванню покупців щодо якості продукції швейних підприємств.

У березні 1954 р. був випущений репортаж про роботу великого ательє індивідуального пошиття одягу, яке працювало в універмазі м. Харків. У сюжеті показана робота із замовником кваліфікованого майстра пошиття одягу – закрійника Олександра Рібокола (рис. 1) [17]. Аналіз показав основні напрями конструктивного вирішення та особливості носіння чоловічих костюмів в Україні у першій половині – середині 50-х рр. ХХ ст. (рис. 1): розширена лінія плеча; піджаки з двобортною застібкою з гострими кутами лацканів, піджаки з однобортною застібкою з лацканами прямокутної форми; бічні прорізи кишені з клапанами. Популярні тканини для виготовлення чоловічих костюмів – однотонні або смугасті. У першій половині – середині 1950-х рр. носили прямі широкі штани. В прохолодну погоду чоловіки часто одягали під піджак костюма в'язаний светр або жилет, а краватку носили переважно у вихідні і святкові дні, що підтверджується дослідженням [9].

У квітні 1954 р. в кіножурналі «Радянська Україна» вийшов сюжет про роботу Чернівецької трикотажної фабрики № 2 [18], в якому було показано роботу художньої ради підприємства: обговорення нових моделей жіночого та дитячого одягу з трикотажу. На відео представлено обговорення моделі ошатної жіночої сукні, яка зовнішнім виглядом нагадує українське народне вбрання – свиту з однобортною застібкою на багато ґудзиків. У зоні декольте сукню було оздоблено в'язаними квітами. Особлива увага на виробництві приділялась виробам для дітей. Нові моделі дитячого одягу узгоджували на художній раді нарівні з обговоренням виробів для дорослих. Моделі дитячих виробів прикрашали

машинною вишивкою та рельєфним жакардовим переплетенням (рис. 2, а). Для продажу у магазини дитячі вироби пакували у святкові коробки.

У грудні 1955 р. для кіножурналу «Радянська Україна» підготували сюжет з Харківської хутряної фабрики, яка спеціалізувалась на виготовленні дитячого та жіночого зимового верхнього одягу з штучного хутра [20]. Це був перший сюжет з показом виробів, виготовлених з хутра, показаний у кіножурналі. Репортаж закінчував показ моделей шуб різних фасонів для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. Вироби довжиною до колін оздоблені візерунком зі штучного хутра контрастних кольорів. Горловини різних моделей оброблені капюшоном або широким відкладним коміром. Серед представлених виробів – модель шуби з муфтою для рук для дівчинки молодшого шкільного віку (рис. 2, б).

У грудні 1957 р. в кіножурналі «Радянська Україна» вийшов репортаж з показу моделей одягу, виготовленого підприємствами Міністерства торгівлі УРСР, який відбувся у Республіканському Будинку моделей [21]. У показі брали участь підприємства різних областей УРСР, які демонстрували нові моделі одягу. Серед представлених виробів було продемонстровано ансамбль для жінок, який складався з костюму з жакетом і прямою спідницею та довгого пончо з прорізами для рук і без рукавів. Київські модельєри представили на показі довге жіноче демісезонне пальто розширеного силуету з потаємною застібкою, виготовлене з тканини світлого кольору. Горловина пальта оформлена коміром апаш, спинка з відлітною кокеткою, з-під якої зі щільною зборкою виходить основна частина спинки. Лінія плеча опущена, широкі рукава по низу підібрані широкими манжетами (рис. 3, а).



а



б

Рис. 1. Прийом замовлення в ательє індивідуального пошиття одягу:
а – моделі чоловічого одягу (1954 р.); б – робота закрійника з замовником [17]



а



б



в

Рис. 2. Покази моделей дитячого одягу на підприємствах УРСР: а – модель Чернівецької трикотажної фабрики [18]; б – вироби Харківської хутряної фабрики [20]; в – моделі Київської трикотажної фабрики ім. Рози Люксембург [23]

Модель жіночого костюма-трансформера, виготовленого з однотонної тканини, який перетворюється на костюм з двома фасонами жакету або пальто показали майстри з міста Рівне (рис. 3, б, в, г). Дана модель увібрала в себе основні тенденції тогочасної моди: опущена лінія плеча, фігурні оздоблювальні елементи, широкі канти та оздоблювальні строчки. Пальто прямого силуету, підперезане поясом з пряжкою, зі зміщеним краєм борта та застібною на два великі ґудзика біля горловини, лінія плеча опущена, внизу по спинці висока однобічна складка (рис. 3, б). В одній моделі жакету костюма перед оформлений двобортною застібною на великі ґудзика (рис. 3, в), в іншій моделі відворот краю борта та рукава виготовлені з картатої тканини та оздоблені широкими

кантами (рис. 3, г). На показі одягу в Республіканському Будинку моделей швейні підприємства представили моделі вечірнього вбрання. Майстри зі Львова продемонстрували довгу вечірню сукню з прилеглим ліфом та широкою спідницею, яка складалась з кількох шарів різних видів тканин. Основа ліфу оздоблена щільними зборками, верх – квітами з рюшів. Низ широкої верхньої спідниці також оздоблений квітами різних кольорів (рис. 3, д).

У лютому 1959 р. вийшов репортаж зі Львівської швейної фабрики № 1, на якій відкрили швейний цех, оснащений новим обладнанням. В кіножурналі «Радянська Україна» показали етапи виготовлення виробів, а наприкінці репортажу – жіночі пальто, які випускались у новому цеху фабрики. Серед моделей, які були

продемонстровані, пальто з одно- та двобортною застібкою переду, з поясом, демісезонне пальто з рельєфами та стояче-відкладним коміром фігурної форми; зимові пальта з великим коміром, оздобленим

хутром, з хлястиками або широкими відкладними манжетами з хутром по низу рукавів [22]. Такі моделі жіночих пальт були модними наприкінці 1950-х – початку 1960-х рр.



Рис. 3. Показ моделей одягу підприємств Міністерства торгівлі УРСР в Республіканському Будинку моделей (1957 р.): а – жіноче демісезонне пальто; б – костюм-пальто; в – вечірня сукня [21]

У травні 1959 рр. в кіножурналі «Радянська Україна» показали сюжет з вручення колективу Київської трикотажної фабрики ім. Рози Люксембург Гран-прі Брюсельської міжнародної виставки – Великої золотої медалі, отриманої за моделі дитячого одягу [23]. На фабриці було організовано показ моделей одягу для дітей дошкільного віку, виготовлені з матеріалів світлих кольорів та оздоблені вишивкою (рис. 2, в): сукні, сарафани й фартухи для дівчат, костюми з штанами або шортами для хлопчиків.

Наприкінці 1950-х – початку 1960-х рр. репортажі з швейних підприємств стали більш різноманітними. Крім розповідей про виробничі процеси на підприємствах, показів готової продукції та демонстрації моделей, з'явилися репортажі іншого характеру. В 1959 році був знятий телесюжет про роботу дитячого ательє № 13 в м. Харкові [24]. Обслуговування замовників здійснювалось як і в ательє для дорослих – обрання тканини, моделі, зняття

вимірів, з тією різницею, що робота закрійника з замовником відбувалась у присутності і при співпраці батьків дитини. У вересні 1960 р. вийшов репортаж про візит до Київської швейної фабрики «Україна» закордонних гостей, для яких була влаштована екскурсія фабрикою, показані виробничі цехи, процес виготовлення одягу та готова продукція підприємства [25].

На початку 60-х рр. ХХ ст. у кіножурналі «Радянська Україна» почали показувати сюжети з оптових ярмарків товарів легкої промисловості. На таких ярмарках фабрики зі всієї країни демонстрували свої вироби, після чого укладались угоди між виробниками та торговельними організаціями про виробництво товарів. Так, у липні 1961 р. в кіножурналі «Радянська Україна» вийшов репортаж з показу моделей одягу на оптовому ярмарку в м. Києві, де фабрики України демонстрували свої вироби на стендах, та для кращого представлення виробів влаштовували покази моделей на

подіумі [26]. На оптово-торгівельному ярмарку 1961 р. були представлені швейні вироби, призначені для різних сезонів і різних вікових груп чоловіків, жінок і дітей: сукні та костюми для жінок і дівчаток, сорочки і костюми для чоловіків, демісезонні пальта та зимові верхні вироби зі штучного хутра, інші вироби швейної промисловості. Крім того, раз на рік в Києві відбувався Республіканський оптовий ярмарок, на якому швейні підприємства з різних областей УРСР представляли вироби літнього, зимового та демісезонного асортименту для чоловіків, жінок і дітей [27]. Наприклад, на Республіканському ярмарку 1962 р., великий вибір чоловічих сорочок представила Київська швейна фабрика № 3, моделі демісезонних і зимових пальт представили Львівське виробниче об'єднання швейної промисловості фірма «Маяк» та Дніпропетровська швейна фабрика. Підприємствами швейної промисловості був представлений великий асортимент дитячого одягу.

Не всі підприємства на оптово-торговельних ярмарках знаходили замовників для своєї продукції. Наприклад, на ярмарку 1961 р., вироби Полтавської швейної фабрики №2 не знайшли покупців [26]. Траплялось, що вже виготовлений та поставлений товар повертали виробнику. Так, у січні 1962 р. показали сюжет, знятий на Київській оптовій торговельній базі, де Переяслав-Хмельницькій швейній фабриці повернули усі поставлені у торгівлю чоловічі сорочки [28].

У січні 1966 р. вийшов сюжет, знятий на Одеському швейному об'єднанні ім. Воровського. На нараді, яка відбувалась у демонстраційному залі фабрики, працівники підприємства узгоджували нові фасони одягу з представниками торгівлі [29]. Серед моделей, продемонстрованих на подіумі, для дівчаток шкільного віку пропонували пальто з двобортною застібкою та високим відкладним коміром з хутром, бічні кишені оздоблені аплікацією

(рис. 4, а). Такі моделі пальто, переважно червоного кольору, були типовими на теренах СРСР протягом довгого часу. Серед нових моделей верхнього одягу для жінок молодіжної вікової групи запропоновано демісезонну куртку довжиною нижче лінії стегон, виготовлену з однотонного синтетичного з відблиском матеріалу верху та з картатої тканини підкладки. Модель прямого силуету, відрізна по лінії талії, з одnobортною застібкою на ґудзики; бічні кишені з клапанами; горловина виробу оброблена стояче-відкладним коміром. Спинка куртки з високою шлицею (рис. 4, б).

На подіумі було представлено кілька фасонів демісезонних і літніх жіночих пальт. Одна з моделей демісезонного пальто виготовлена вовняної тканини світлого кольору, зі стояче-відкладним коміром з лацканами, застібкою, яка фіксується шнурівкою, прорізними бічними кишенями, вшивним рукавом з відкритою шлицею, яка фіксується ґудзиком контрастного кольору та спинкою з високою шлицею (рис. 4, в). Для жінок середньої вікової групи запропоновано костюми, виготовлені з тканини світлого кольору, наприклад модель жакету (рис. 4, г) з центральною застібкою на ґудзики, глибоким вирізом горловини та стояче-відкладним коміром виготовлено без кишень і підкладки, низ переду оформлений фігурною лінією. Також в цьому репортажі було продемонстровано одяг для урочистих подій. У 60-ті роки весільні сукні часто виготовляли довжиною до колін. Фактично, це була святкова сукня білого кольору. Представлена у репортажі весільна жіноча сукня-костюм довжиною нижче колін з сукнею прилеглого силуету, без рукавів і з розширеною до низу спідницею та короткий жакет прямого силуету довжиною до талії, з короткими вшивними рукавами та фігурно оформленими бортами (рис. 4, д, е). У 1960-ті роки чоловічі піджаки, переважно, були довжиною нижче лінії стегон, як і представлений в репортажі чоловічий

піджак святкового костюму з двобортною застіркою на два ґудзика, розміщені на лінії талії. Комір піджака – стояче-відкладний з лацканами, краї борта піджака широко

розведені вниз, кишені прорізні з клапанами, низ рукавів оброблений шлицею з ґудзиками (рис. 4, е).



Рис. 4. Показ моделей одягу в демонстраційному залі Одеського швейного об'єднання ім. Воровського 1966 р.: а – пальто для дівчинки; б – куртка з синтетичного матеріалу; в – пальто зі шнурівкою; г – костюм жіночий; д, е – одяг для урочистих подій [29]

Згідно з матеріалами, які зберігаються в кінофотофоноархіві ім. Г. С. Пшеничного, в кіножурналах «Радянська Україна», «Молодь України» та збірниках кіносюжетів за 1967–1972 роки не знайдено репортажів з показами моделей одягу. Це може бути пов'язано з тим, що наприкінці 60-х років покази стали більш розповсюдженими, окрім виставок і ярмарок вони почали проводитись в будинках моделей, тому необхідність в кіноперіодиці і кінохроніці зменшилась. Демонстрацію одягу для дорослих влаштовували на подіумі в спеціально пристосованих для цього залах або в інших приміщеннях, де це було можливим.

Після репортажу 1966 р. з Одеського швейного об'єднання ім. Воровського, в якому показали продукцію швейних підприємств легкої промисловості України, наступні сюжети вийшли у січні 1973 р.: сюжет, знятий у м. Харкові в першому в Україні універмазі [4] та репортаж з виставки продукції легкої промисловості у

м. Київ, на якій були представлені нові моделі одягу, взуття, галантереї, а також тканини та посуд [4].

Висновки. В середині 40-х рр. XX ст. характер відеоматеріалів про роботу підприємств легкої промисловості Української РСР був суто виробничий. З 1946 р. в кіножурналі «Радянська Україна» почали показувати готову продукцію швейних та профільних підприємств УРСР, однак одяг демонструвався серед інших товарів, без виділення конкретних моделей. Перші репортажі з показами моделей одягу на підприємствах з'явилися в кіножурналах наприкінці 1940-х років, надалі сюжети з показами випускали регулярно. Демонстрації нових моделей сезону на виробництві влаштовували для керівної та інженерної ланки підприємства, а також для працівників торгівлі, які обирали та замовляли вироби для подальшої реалізації. Для показів одягу для дітей на підприємствах організовували високий подіум, щоб фахівцям було зручно оглядати та оцінювати моделі. У показах на

швейних і профільних підприємствах демонстрували вироби переважно для жінок і дітей. Одяг для чоловіків у другій половині 1940-х – в 1960-ті роки представлений у невеликій кількості, переважно це поодинокі моделі. З 1950-го р. в кіноперіодиці почали випускати репортажі з різних виставок та ярмарків виробів легкої промисловості: обласних виставок товарів легкої промисловості, оптово-торговельних і республіканських ярмарків, на яких швейні підприємства з різних областей УРСР представляли свою продукцію. Регулярні покази моделей одягу на підприємствах існували й надалі, але до кінця 1960-х років їх

висвітлення в кіноперіодиці зменшилось на користь демонстрацій одягу в Будинках моделей, показів з виставок, ярмарків тощо. Отже, матеріали кіножурналів («Радянська Україна», «Молодь України» та ін.), спецвипусків, збірників кіносюжетів виробництва вітчизняних кіностудій («Кінолітописі») дозволили ввести до наукового обігу неопубліковану до цього часу інформацію про роботу підприємств легкої промисловості УРСР, організацію показів моделей жіночого, чоловічого, дитячого одягу, тенденції моди 1940 – 1960 років.

Література

1. Бажан О. Г. Особливості відбудовчого періоду в Українській РСР у другій половині 40-х – на початку 50-х років ХХ ст. *Наукові записки НаУКМА. Серія Історичні науки*. 2005. Т. 41, С. 20-28.

2. *Кінолітопис. Анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів і кіно- і телесюжетів (червень 1945–1955): Науково-довідкове видання*. Державний комітет архівів України. Центральний державний кінофотофоноархів України ім. Г. С. Пшеничного. Київ, 2002. 484 с.

3. *Кінолітопис. Анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів і кіно- і телесюжетів (1956–1965): Науково-довідкове видання*. Державний комітет архівів України. Центральний державний кінофотофоноархів України ім. Г. С. Пшеничного. Київ, 2003. 632 с.

4. *Кінолітопис. Анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів і кіно- і телесюжетів (1966–1975): Науково-довідкове видання*. Державний комітет архівів України. Центральний державний кінофотофоноархів України ім. Г. С. Пшеничного. Київ, 2010. 928 с.

5. Корнієнко О. В. Феномен моди: державна політика та повсякденне життя в Українській РСР (1956–1985 рр.): дис. ... канд. істор. наук : 07.00.01. Київ, 2020. 384 с.

6. Костырченко Г. В. *Тайная политика Хрущёва: Власть, интеллигенция, еврейский вопрос*. Москва: Международные отношения, 2012. 528 с.

7. Малярчук О. М.. Легка та харчова індустрія, місцева промисловість західного регіону УРСР в часи «розвинутого соціалістичного суспільства». *Грані*. 2016. № 2 (130). С. 75-80.

8. Міщанин В. Промисловий розвиток Закарпаття 1944–1950 рр.: перехід на соціалістичну економіку. *Русин*. 2012. № 4 (30). С. 109–130.

9. Силуэты времени 9 – Мужская мода и галстуки. URL: https://www.youtube.com/watch?v=cXKcTlcZ_ZQ/ (дата звернення 21.08.2020)

10. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1946 р., Арх. № 298.

11. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1946 р., Арх. № 341.

12. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1949 р., Арх. № 619.

13. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1950 р., Арх. № 693.

14. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1952 р., Арх. № 888.

15. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1953 р., Арх. № 949.

16. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1953 р., Арх. № 958.

17. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1954 р., Арх. № 1021.

18. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1954 р., Арх. № 1026.

19. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1954 р., Арх. № 1038.

20. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1955 р., Арх. № 1171.
21. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1957 р., Арх. № 1634.
22. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1959 р., Арх. № 1891.
23. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1959 р., Арх. № 1907.
24. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1959 р., Арх. № 2800.
25. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1960 р., Арх. № 2122.
26. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1961 р., Арх. № 2335.
27. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1962 р., Арх. № 3445.
28. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1962 р., Арх. № 2495.
29. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 1966 р., Арх. № 3553.

References

1. Bazhan, O. H. (2005). Osoblyvosti vidbudovchoho periodu v Ukrainskii RSR u druii polovyni 40-kh – na pochatku 50-kh rokiv XX st. [Features of the reconstruction period in the Ukrainian SSR in the second half of the 40's - early 50's of the twentieth century]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Serii Istorychni nauky* [Scientific notes of NaUKMA. Historical Sciences Series], 41. 20-28 [in Ukrainian].
2. *Kinolitopys. Anotovanyi kataloh kinozhurnaliv, dokumentalnykh filmiv i kino- i telesiuizhetiv (cherven 1945–1955): Naukovodovidkove vydannia.* [Film chronicle. Annotated catalog of film journals, documentaries and movies and TV plots (June 1945–1955): Scientific reference publication]. (2002). Derzhavnyi komitet arkhiviv Ukrainy. Tsentralnyi derzhavnyi kinofotofonoarkhiv Ukrainy im. H. S. Pshenychnoho. [State Committee of Archives of Ukraine. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine]. Kyiv. 484 [in Ukrainian].
3. *Kinolitopys. Anotovanyi kataloh kinozhurnaliv, dokumentalnykh filmiv i kino- i telesiuizhetiv (cherven 1956–1965): Naukovodovidkove vydannia.* [Film chronicle. Annotated catalog of film journals, documentaries and movies and TV plots (June 1956–1965): Scientific reference publication]. (2003). Derzhavnyi komitet arkhiviv Ukrainy. Tsentralnyi derzhavnyi kinofotofonoarkhiv Ukrainy im. H. S. Pshenychnoho. [State Committee of Archives of Ukraine. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine]. Kyiv. 632 [in Ukrainian].
4. *Kinolitopys. Anotovanyi kataloh kinozhurnaliv, dokumentalnykh filmiv i kino- i telesiuizhetiv (cherven 1966–1975): Naukovodovidkove vydannia.* [Film chronicle. Annotated catalog of film journals, documentaries and movies and TV plots (June 1966–1975): Scientific reference publication]. (2010). Derzhavnyi komitet arkhiviv Ukrainy. Tsentralnyi derzhavnyi kinofotofonoarkhiv Ukrainy im. H. S. Pshenychnoho. [State Committee of Archives of Ukraine. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine]. Kyiv. 928 [in Ukrainian].
5. Korniienko, O. V. (2020). Fenomen mody: derzhavna polityka ta povsiakdenne zhyttia v Ukrainskii RSR (1956–1985) [The Phenomenon of Fashion: State Policy and Everyday Life in the Ukrainian SSR (1956–1985)]. *Candidate's thesis.* Kyiv [in Ukrainian].
6. Kostyirchenko, G. V. (2012). Taynaya politika HruschYova: Vlast, intelligentsiya, evreyskiy vopros [Khrushchev's Secret Politics: Power, Intelligentsia, the Jewish Question]. Moskva: Mezhdunarodnyie otnosheniya [in Russian].
7. Maliarchuk, O. M. (2016). Lehka ta kharchova industriia, mistseva promyslovist zakhidnoho rehionu URSR v chasy «rozvynutoho sotsialistychnoho suspilstva» [Light and food industry, local industry of the western region of the USSR in the times of "developed socialist society"] – *Hrani [Facets]*, 2 (130), 75-80 [in Ukrainian].
8. Mishchanyn, V. (2012). Promyslovyi rozvytok Zakarpattia 1944 – 1950 rr.: perekhid na sotsialistychnu ekonomiku [Industrial development of Transcarpathia 1944 - 1950: transition to the socialist economy]. *Rusyn*, 4 (30). 109–130.
9. Siluetyi vremeni 9 – Muzhskaya moda i galstuky. [Time Silhouettes 9 - Men's Fashion and Ties] URL: https://www.youtube.com/watch?v=cXKcTlcz_ZQ/ (дата звернення 21.08.2020)
10. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1946, Arch. № 298.
11. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1946, Arch. № 341.
12. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1949, Arch. № 619.

13. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1950, Arch. № 693.
14. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1952, Arch. № 888.
15. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1953, Arch. № 949.
16. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1953, Arch. № 958.
17. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1954, Arch. № 1021.
18. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1954, Arch. № 1026.
19. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1954, Arch. № 1038.
20. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1955, Arch. № 1171.
21. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1957, Arch. № 1634.
22. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1959, Arch. № 1891.
23. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1959, Arch. № 1907.
24. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1959, Arch. № 2800.
25. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1960, Arch. № 2122.
26. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1961, Arch. № 2335.
27. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1962, Arch. № 3445.
28. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1962, Arch. № 2495.
29. Central State CinePhotoFono Archive of Ukraine, 1966, Arch. № 3553.

CLOTHING MODELS' FASHION SHOWS OF THE UKRAINE SEWING ENTERPRISES IN 1940–1960s

KOSTOHRYS Y. O.¹, GERASYMENKO O. D.¹, SHMAGALO R.T.², PASHKEVYCH K. L.¹

¹*Kyiv National University of Technologies and Design*

²*Lviv National Academy of Arts*

The purpose to investigate the peculiarities of the development of fashion shows of the 1940-1960s in Ukraine based on archival materials.

Methodology. In the research of materials and visual sources historical, visual-analytical methods, art-compositional analysis of products were used.

Results. On the basis of archival materials, the demonstrations of clothing models that took place at the sewing and profile enterprises of light industry of Ukraine from the mid-1940s to the end of the 1960s were studied. An artistic and compositional analysis of clothing models, which were demonstrated at fashion shows, was carried out. Samples of models of men's, women's and children's clothes made by the sewing enterprises of the USSR in the specified years are resulted. The analysis of clothing models is performed in order to determine

ПОКАЗЫ МОДЕЛЕЙ ОДЕЖДЫ ШВЕЙНЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ УКРАИНЫ В 1940–1960-е ГОДЫ

КОСТОГРЫЗ Ю. А.¹, ГЕРАСИМЕНКО Е. Д.¹, ШМАГАЛО Р.Т.², ПАШКЕВИЧ К. Л.¹

¹*Киевский национальный университет технологий и дизайна*

²*Львовская национальная академия искусств*

Цель – исследовать особенности развития показов моделей одежды 1940-1960-х гг. в Украине на основе архивных материалов.

Методология. В изучении материалов и визуальных источников использованы исторический, визуально-аналитический методы, художественно-композиционный анализ изделий.

Результаты. На основе архивных материалов исследованы показы моделей одежды, которые проводились на швейных и профильных предприятиях легкой промышленности Украины с середины 1940-х до конца 1960-х годов. Осуществлен художественно-композиционный анализ моделей одежды, которые демонстрировали на показах мод, показаны образцы моделей мужской, женской и детской одежды, изготовленной швейными предприятиями УССР в указанные годы, выполнен анализ моделей одежды с целью определения

the main fashion trends in the period under study. An overview of the plots of film periodicals of the 1940–1960s is given, in which the finished products of light industry enterprises of the Ukraine are shown.

Scientific novelty. The formation and development of fashion shows for adults and children at sewing and specialized enterprises of Ukraine in the 1940–1960s of the twentieth century on the basis of the study of archival materials is considered.

Practical significance. The collected materials and their analysis made it possible to trace the formation of fashion shows at the sewing enterprises of the Ukrainian SSR in the 1940–1960s and provide a compositional-constructive analysis of clothing models. The results can be used in teaching disciplines related to the history of costume and fashion, as well as in further scientific research.

Keywords: *archival materials; model demonstrations; sewing factories; ateliers; light industry; fashion design.*

основных тенденций моды в исследуемый период. Дан обзор сюжетов кинопериодики 1940–1960-х гг., в которых показана готовая продукция предприятий легкой промышленности УССР.

Научная новизна. Рассмотрено становление и развитие показов моделей одежды для взрослых и детей на швейных и профильных предприятиях Украины в 1940–1960-х гг. XX в. на базе изучения архивных материалов.

Практическая значимость. Собранные материалы и их анализ позволили проследить становление показов моделей одежды на швейных предприятиях УССР в 1940–1960-х годах и предоставить композиционно-конструктивный анализ моделей одежды. Результаты могут быть использованы при преподавании дисциплин, связанных с историей костюма и моды, а также в дальнейших научных исследованиях.

Ключевые слова: *архивные материалы; демонстрация моделей; швейные фабрики; ателье; легкая промышленность; дизайн одежды.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Костогриз Юлія Олександрівна, аспірантка, факультет дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-8605-3418, **e-mail:** yuliakostohryz@ukr.net

Герасименко Олена Дмитрівна, аспірантка, факультет дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-8566-7215, **e-mail:** gerasymenko.od@kntud.edu.ua

Шмагало Ростислав Тарасович, д-р мист., професор, декан факультету історії та теорії мистецтва, Львівська національна академія мистецтв, ORCID 0000-0002-9853-8989, **e-mail:** shmahalo@hotmail.com

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

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.3.5>

Цитування за ДСТУ: Костогриз Ю.О., Герасименко О.Д., Шмагало Р.Т., Пашкевич К. Л. Покази моделей одягу швейних підприємств України в 1940–1960-ті роки. *Art and design*. 2020. №3. С. 66–77.

Citation APA: Kostohryz, Y.O., Gerasymenko, O.D., Shmagalo, R.T., Pashkevych, K.L. (2020) Clothing models' fashion shows of the Ukraine sewing enterprises in 1940–1960s. *Art and design*. 3. 66–77.

УДК 72.04.016.2
(477.83-25)
«18/19» (043.3)

DOI:10.30857/2617-
0272.2020.3.6.

КУКІЛЬ Л. Л.
Львівська національна академія мистецтв

АНТРОПОМОРФНІ ОБРАЗИ МАСКАРОНІВ У ЛЬВІВСЬКІЙ АРХІТЕКТУРНО-ДЕКОРАТИВНІЙ ПЛАСТИЦІ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Метою статті є аналіз інформаційного навантаження та пластичних вирішень антропоморфних маскаронів на фасадах львівських споруд періоду XIX – початку XX ст.

Методологія. Використано загальнонаукові методи дослідження: історико-порівняльний метод; метод синтезу та метод мистецтвознавчого аналізу.

Результати дослідження. Львівська архітектурно-декоративна пластика XIX – початку XX ст. характеризується широкою типологією маскаронів на фасадах споруд. До числа антропоморфних маскаронів Львова зазначеного періоду належать різноманітні образи типажів облич тогочасної львівської вулиці, парні чоловічі та жіночі образи, які уособлюють єдність та гармонію двох начал (образи сімейних пар), а також узагальнені художні образи. У статті проаналізовано інформаційне навантаження та пластично-стилістичні особливості різноманітних антропоморфних маскаронів досліджуваної типологічної групи. Особливого значення автори різноманітних типажів тогочасного Львова надавали спробам передати їх характер, підсилюючи художню виразність за допомогою персональних атрибутів. В меншій мірі це стосувалось парних та узагальнених львівських маскаронів. На основі мистецтвознавчого аналізу ряду конкретних зразків антропоморфних маскаронів Львова XIX – початку XX ст. розроблено видову класифікацію даної типологічної групи.

Наукова новизна. Виявлено та проаналізовано інформаційне навантаження та пластичні характеристики антропоморфних маскаронів у львівській архітектурно-декоративній пластиці XIX – початку XX ст.

Практична значущість. Стаття є частиною комплексного дослідження широкої типології львівських маскаронів XIX – початку XX ст. Результати роботи відкривають можливості для проведення подальших досліджень груп та підгруп львівських маскаронів та детального мистецтвознавчого аналізу окремих оригінальних зразків рельєфних облич Львова досліджуваного періоду.

Ключові слова: маскарон; антропоморфні образи; символ; пластичне вирішення.

Вступ. Маскарон (фр. mascaron, іт. mascherone, від лат. mascus – голова, обличчя) – архітектурно-декоративний елемент у вигляді барельєфного або горельєфного зображення антропоморфного обличчя, голови тварини або фантастичної істоти, що зрізана ззаду (як маска). Їх поміщають на замкових каменях вікон, дверей і аркових проїздах, в композиціях орнаментального ряду (фризу), на капітелях колон тощо [15, с. 3].

Архітектурно-декоративна пластика Львова XIX – початку XX ст. багата на маскарони з різноманітним змістовим

навантаженням, що було зумовлено загальноєвропейськими тенденціями та безпосереднім впливом Відня на архітектуру міста. Прояви місцевих традицій та смаків у скульптурній формі маскаронів не обмежились авторськими інтерпретаціями та образно-пластичним вирішенням «класичних» груп маскаронів. Вони знайшли вираження й у антропоморфних рельєфних образах львівських міщан та власників будинків. Використання подібних образів на фасадній поверхні часто опиралось і на місцеву архітектурну спадщину Львова кінця XVI – початку XVII ст., де також присутні

маскарони з рисами індивідуалізації художніх образів.

З плином часу інформація щодо львівських рельєфних антропоморфних образів була втрачена або забута. З іншого боку, стан збереження маскаронів через регулярне поновлення фарбового шару, перетворило оригінальні художні образи на умовні, узагальнені маски. Отже, ці скульптурні акценти часто залишаються носіями втраченої інформації, вони є своєрідною кам'яною галереєю типажів Львова періоду XIX – початку XX ст.

Аналіз попередніх досліджень.

Огляд літератури дає підстави говорити про відсутність окремого наукового дослідження антропоморфних рельєфних маскаронів в архітектурно-декоративні пластиці Львова XIX – початку XX ст. Для розкриття обраної проблеми використовувались напрацювання дослідників архітектури Львова XIX – початку XX ст., у роботах яких можна віднайти окремі згадки про маскарони зазначеної типологічної групи.

Інформацію щодо авторства архітектурно-декоративної пластики, в їх числі маскаронів, на фасадах львівських споруд досліджуваного періоду подано у монографіях та статтях Ю. Бірюльова [1; 5]. Проте, автор не звертається до питання інформаційного навантаження цих елементів та їх класифікації в архітектурно-декоративній пластиці Львова. Серед інших джерел варто зазначити праці І. Мельника [13; 14], В. Вуйцика [6] та спільні монографії присвячені львівській архітектурі XIX – початку XX ст., в яких також знаходимо імена архітекторів та скульпторів – авторів окремих архітектурних об'єктів [3; 4].

Підґрунтям для формування класифікації львівських маскаронів зазначеного періоду, були праці зарубіжних дослідників Б. Скочилова [15] та Б. Алмазова [2], що концентрують свою увагу на маскаронах Санкт-Петербурга. Питання типології маскаронів Одеси піднімалось у монографіях А. Кадуріної [7; 8], присвячених

символіці архітектурного декору. Незначні відомості щодо загальної типології львівських маскаронів знаходимо у статті Т. Казанцевої [9].

Отже, до сьогодні проблема антропоморфних образів маскаронів у львівській архітектурно-декоративній пластиці XIX – початку XX ст., не була об'єктом спеціального дослідження науковців, що доводить актуальність нашої статті.

Постановка завдання. Мета статті – проаналізувати інформаційне навантаження та пластичні вирішення групи львівських маскаронів XIX – початку XX ст., що включає антропоморфні художні образи.

Результати дослідження. Образи власників споруди або різноманітні типажі облич тогочасних мешканців міста [12, с. 59] з'являються у львівській ренесансній архітектурі в кінці XVI – на початку XVII ст. Ця група маскаронів має свої особливості образно-стилістичних вирішень, що відзначаються реалістичним моделюванням рис обличчя та застосуванням характерних елементів одягу або атрибутики. До них належать маскарони на спорудах П. Барбона, А. Бемера, П. Римлянина та інших архітекторів та будівничих кінця XVI – початку XVII ст. Львівські ренесансні маскарони часто пов'язані із ґротеском, який в більшій чи меншій мірі поєднували із рисами обличчя тогочасних мешканців міста. Прикладом є маскарони на п'єдесталах пілонів третього поверху кам'яниці на пл. Ринок, 23 (ск. Ян Заремба, 1570-і рр.). Маскарони цієї кам'яниці представлені рядом образів, що зображують різні прошарки тогочасного львівського суспільства, очевидно сучасників скульптора, у різноманітних головних уборах часом з елементами верхнього одягу довкола шиї. У кожному образі скульптор зумів втілити риси характеру типажів, що в окремих випадках доведені до ґротеску [12, с. 59].

Фасад львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької (пр. Свободи, 28, арх. З. Горголевський, ск. Е. Плішевський, 1897–1900 рр.) прикрашає маскарон що, імовірно, є образом «батька комедії», давньогрецького поета Арістофана (рис. 1).

Рельєфне обличчя молодого чоловіка у овалному медальйоні-картуші, композицію якого доповнено елементом моди того часу – бантом під підборіддям та гірляндами з лаврового листа – символу слави, пошани й значущості, можна побачити на фасадах кам'яниць по вул. К. Левицького, 102 (1906–1908 рр.) (рис. 2), Снопківській, 31 (бл. 1910 р.), О. Степанівни, 12 (бл. 1910 р.) та Я. Головацького, 22 (бл. 1910 р.). Ці ідентичні

образи, очевидно, є близькими до образу важливої особистості початку XX ст. та можливо зображають видатного польського піаніста, диригента та композитора Ігнація Яна Падеревського.

Аттик кам'яниці по вул. А. Горської, 5 (арх. А. Остен, ск. Т. Оркасевиц, 1913 р.) фланкують маскарони з образом молодого чоловіка із вусами та коміром сорочки й верхнього одягу довкола шиї. Фасад цієї споруди вирізняється скульптурним оздобленням на тему повстання під проводом Т. Костюшка, виконаним Т. Оркасевицем. Рельєфні обличчя, можливо, відображають портретний образ власника, і відповідно замовника декору на фасаді, тогочасного мешканця міста – Шимона Малохлеба.

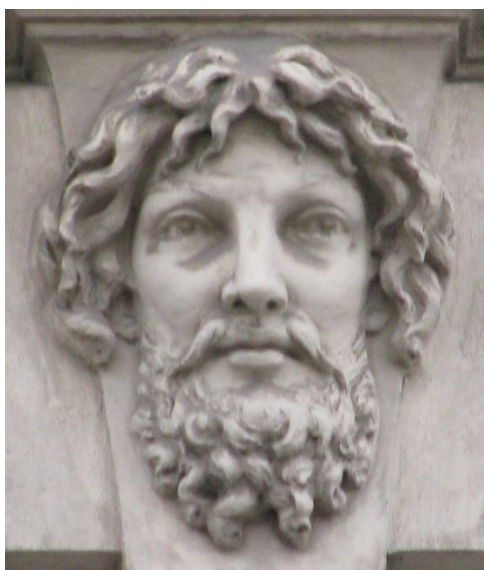


Рис. 1. Маскарон з образом Арістофана на пр. Свободи, 28, арх. З. Горголевський, ск. Е. Плішевський, 1897–1900 рр. Фото Кукіль Л.



Рис. 2. Маскарон на вул. К. Левицького, 102, 1906–1908 рр. Фото Кукіль Л.

Маскарон із жіночим образом присутній між спареними вікнами споруди по вул. І. Франка, 3 (арх. фірма З. Кендзерського, ск. Б. Солтис, 1898 р.). Солтис створив тут рельєфне обличчя міщанки із гладко зачесаним на прямий проділ волоссям, що видніється із-під хустини. Над вікнами другого поверху

неоготичної споруди по вул. Героїв майдану, 6 (арх. Г. Слівінський, ск. А. Попель, 1902 р.) розташовано антропоморфні маскарони, що уособлюють представників різних верств суспільства, що населяли Галичину, зокрема Львів, на початку XX ст. Крайній лівий маскарон фасаду зображає образ представника тогочасного

духовенства з лагідним виразом обличчя, родимкою на щоці, зморшкуватим чолом та у традиційному головному уборі священнослужителів Римо-Католицької церкви – пілеолусі (рис. 3). Наступним є художній образ усміхненої селянки з ямочками на щоках та у хустині (рис. 4). Третім по рахунку зображено образ селянина із вусами, люлькою та характерною зачіскою – волоссям до плечей, що підрізане на чолі лише над лінією брів. Довкола шиї виліплено комірець кептаря та сорочки (рис. 5). Судячи з одягу та зачісці маскарон подібний до художнього образу опришка. Наступний маскарон – образ заможного дворянина із широкими бровами, довгими закрученими вусами, по-модному зачесаним назад волоссям та комірцем дорого одягу довкола шиї (рис. 6). Скромний образ міщанки доповнено двома низками коралів на шиї та гладкою зачіскою з прямим проділом (модним на той час) та косою довкола голови (рис. 7). Маскарон з образом поважного міщанина зображено у хутряній шапці (військовому мундирі (?)) (рис. 8) [10]. Вплив на реалізацію А. Попелем цих маскаронів, можливо мали так звані «Вавельські голови» XVI ст., що являють собою зображення видатних діячів польської історії на стелі Дипломатичної зали Вавельського замку. Також, слід відзначити протиставлення образів багатства – бідності в маскаронах на фасаді цієї споруди.

Для архітектурно-декоративної пластики Львова XIX – початку XX ст. характерними були парні, чоловічі та жіночі маскарони (образи сімейних пар). Вони були символами єдності та гармонії двох начал. На відміну від ліричних жіночих масок, чоловічі маскарони – виступають символом сили, слави і мужності й також несуть охоронну функцію дому [7, с. 52–59, 179].

Зразком парних маскаронів у класицистичній архітектурі Львова є

рельєфні образи на фасаді кам'яниці по вул. Личаківській, 1 (ск. П. Ойтеле, 1839 р.). Однак, через численні поновлення фарбового шару маскарони втратили свій первинний вигляд та характеризуються спрощеними, узагальненими рисами.

Яскраві портретні ознаки мають парні, оповиті смутком, маскарони, що декорують замкові камені вікон споруди по вул. Січових стрільців, 9 (арх. бюро Фельнера і Гельмера, ск. Л. Марконі, 1897–1898 рр. [1, с. 157]). В чоловічому образі створюється живописний контраст гладкої шкіри обличчя із кучерявими завитками волосся та бороди (рис. 9). М'який овал жіночого рельєфного обличчя обрамлено волоссям, що зібране стрічкою довкола голови у м'який вузол (рис. 10).

Звернені один до одного рельєфні образи обличчя чоловіка та жінки декорують браму-вхід до будівлі по вул. ген. Т. Чупринки, 50 (арх. Ю. Сосновський та І. Левинський, 1900–1901 рр.) (рис. 11–12). Ці маски нагадують художні образи легендарного родоначальника династії П'ястів – П'яста (пол. Piast) та його дружину Жепіху (пол. Rzepicha), що було символічними для польського населення міста. Схожі чоловічі і жіночі маски також знаходяться під декоративним карнизом четвертого поверху кам'яниці по вул. Замкненій, 9 (арх. А. Богохвальський, 1909 р.), а також оздоблюють кронштейни еркеру споруди по вул. Г. Вітвера, 8 (1907 р.).

Цікаве є вирішення парних маскаронів на фасаді будівлі по вул. Л. Мартовича, 9 (арх. А. Голомб, 1898 р.). Маски, що можливо є портретами перших власників дому зображені у стилізованих тіарах. Жіночі художні образи доповнено деталізованим квітковим, а чоловічі – фруктовим фестоном. Варто також зазначити, що квіtkово-фруктове обрамлення, що присутнє в композиції цих маскаронів виступає символом процвітання та достатку жителів будинку.



Рис. 3. Маскарон з образом священнослужителя на вул. Героїв майдану, 6, арх. Г. Слівінський, ск. А. Попель, 1902 р. Фото Кукіль Л. Л.



Рис. 4. Маскарон з образом селянки на вул. Героїв майдану, 6, арх. Г. Слівінський, ск. А. Попель, 1902 р. Фото Кукіль Л. Л.



Рис. 5. Маскарон з образом селянина на вул. Героїв майдану, 6, арх. Г. Слівінський, ск. А. Попель, 1902 р. Фото Кукіль Л. Л.

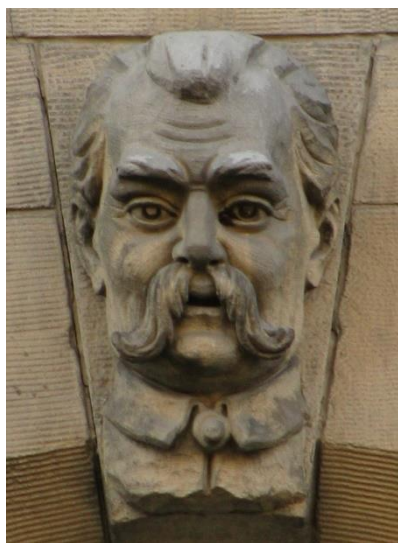


Рис. 6. Маскарон з образом дворянина на вул. Героїв майдану, 6, арх. Г. Слівінський, ск. А. Попель, 1902 р. Фото Кукіль Л.



Рис. 7. Маскарон з образом міщанки на вул. Героїв майдану, 6, арх. Г. Слівінський, ск. А. Попель, 1902 р. Фото Кукіль Л.



Рис. 8. Маскарон з образом міщанина на вул. Героїв майдану, 6, арх. Г. Слівінський, ск. А. Попель, 1902 р. Фото Кукіль Л.

Парні маскарони також декорують дзеркала еркеру кам'яниці по вул. І. Франка, 126 (арх. Л. Балдвін-Рамулт, ск. Ю. Шебеста, 1910–і рр.). Тут ми можемо побачити підкреслено-портретні риси чоловічого обличчя з вусам та жіночий маскарон із заплетеною косою, симетричними квітами

біля скронь та намистом на шиї, що було характерним для львівських масок періоду сецесії.

На тлі загального росту самосвідомості у Львові на початку XX ст. виникла потреба втілити національні ідеї і в архітектурі. Це прослідковується у художніх образах

маскаронів цього періоду, що не можливо чітко ідентифікувати, як такі, що належать до польських чи українських. Формування національних образів відбувалось в умовах відсутності власної держави. Очевидно, що застосування таких маскаронів на фасадах львівських споруд початку ХХ ст. не мало під

собою чітко окресленої національної програми [11, с. 96–97].

Отже, одну із типологічних груп маскаронів Львова початку ХХ ст. складають романтичні ідеалізовані образи жінок, що доповнені характерними етнічними головними уборами, прикрасами та атрибутами.

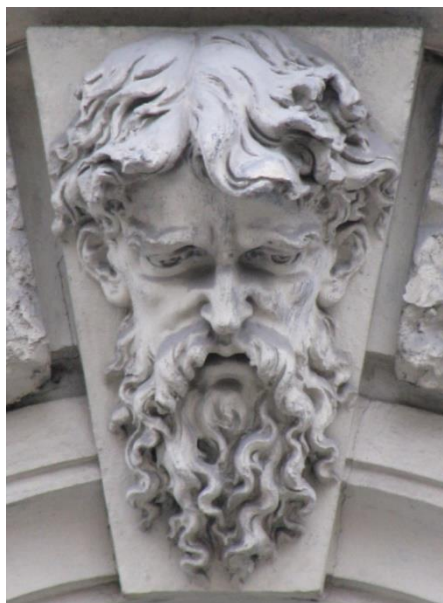


Рис. 9. Парний маскарон на вул. Січових стрільців, 9, арх. бюро Фельнера і Гельмера, ск. Л. Марконі, 1897–1898 рр.
Фото Кукіль Л.

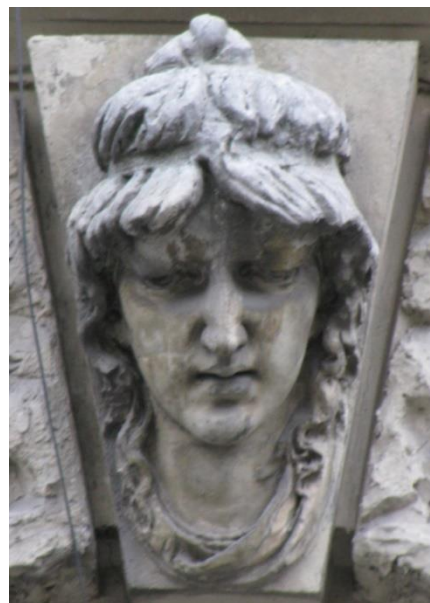


Рис. 10. Парний маскарон на вул. Січових стрільців, 9, арх. бюро Фельнера і Гельмера, ск. Л. Марконі, 1897–1898 рр.
Фото Кукіль Л.



Рис. 11. Парний маскарон на вул. ген. Т. Чупринки, 50, арх. Ю. Сосновський та І. Левинський, 1900–1901 рр. Фото Кукіль Л.



Рис. 12. Парний маскарон на вул. ген. Т. Чупринки, 50, арх. Ю. Сосновський та І. Левинський, 1900–1901 рр. Фото Кукіль Л.

Яскраву реалізацію національного питання в архітектурі львівських сецесійних споруд 1900–1908 рр. демонструють маскарони з жіночими образами у характерних етнічних головних уборах. Ці маски часом доповнено елементами народного вбрання, наприклад комірцем, та багатим намистом, що було однією з найдавніших жіночих прикрас. В першу чергу воно виступало оберегом, захистом від злих духів і недобрих людей. Також, зазначимо, що за розміром намистин та кількістю низок намиста, визначали соціальний статус особи. На львівських маскаронах намисто часом доповнено дукачами («монетами»).

Рельєфні маскарони з жіночими образами з виразним підборіддям, вузькими устами та тонким носом прикрашають простінки між вікнами другого поверху кам'яниці по вул. Д. Вітовського, 5а (арх. К.-Ю. Драневич, ск. Ю. Шебеста, 1906 р.). Художній образ доповнено елементами етнічного костюму – очіпка, комірця, підв'язаного стрічкою та трьох низок коралів на шиї.

Інший етнічний жіночий образ із намистом та дукачами на шиї декорує кронштейн балкону третього поверху кам'яниці по вул. М. Вороного, 3 (арх. К. Отто або Я. Шульц, 1908-1909 рр. [13, с. 170; 14, с. 218], а також акад. М. Кравчука, 6 (арх. А. Богохвальський, 1907 р.). Рельєфні обличчя ритмічно повторюються на площині фасаду кам'яниць. Вони доповнені улюбленим мотивом сецесії – звивистими лініями, що спускаються донизу, створюючи особливу атмосферу на площині екстер'єру.

Риси авторського прочитання образів простежуються також у групі маскаронів греко-римських міфологічних образів. Не зважаючи на загальноприйняті канони трактування ідеалізованих маскаронів богів античності, в окремих випадках львівські скульптори кінця XIX – початку XX ст., не притримувались цих правил та залишали

місце для авторського трактування, можливо з використанням натури. При цьому зберігалась атрибутика міфологічних персонажів.

Останню підгрупу львівських маскаронів XIX – початку XX ст. становлять різноманітні узагальнені чоловічі та жіночі рельєфні образи.

Маскарони з чоловічими образами зазвичай вкомпоновані по центру рельєфного картуша. Образно-пластичне вирішення даної групи масок об'єднане наступними рисами: відкинуті дрібні натуралістичні деталі, форма чоловічого обличчя, з довгою бородою та вусами, узагальнена, облагороджена, зберігає «відтінок» смутку у погляді, а разом з тим виражає мудрість, спокій та силу. Такі образи ми можемо побачити на фасаді кам'яниці по вул. С. Гулака-Артемівського, 9 (1890-і рр.), П. Куліша, 36 (1890-і рр.), С. Крушельницької, 23 (арх. Я. Крох, ск. Л. Марконі (?), 1884 р. [1, с. 155]), Городоцькій, 95-97 (арх. М. Фехтер, 1897 р.), Б. Лепкого, 15 (1890-і рр.), пл. ген. П. Григоренка, 5 (арх. Ю. Пйонтковський, 1912 р.) та ін.

Абстрактні жіночі маскарони створюють атмосферу загадки і певної містифікації фасадних поверхонь львівських споруд досліджуваного періоду. Відсутність виразних портретних рис та явної атрибутики зумовлює висновок, що жіночі голівки виконували чисто декоративну роль [7, с. 179].

За аналогією чоловічих образів, вкомпоновані у рельєфні картуші жіночі маскарони знаходяться на фасаді споруди по вул. М. Садовського, 5 (1890-і рр.), М. Садовського, 10 (1890-і рр.), Шпитальній, 23 (1906-1908 рр.) і ін. Стрічкою на волоссі доповнені зачіски типових жіночих голівок із довгим волоссям на фасадах кам'яниць по вул. С. Крушельницької, 7 (1890-і рр.), І. Франка, 43 (арх. проект Я. С. Кроха та М. Зільберштайна, ск. Б. Солтис, 1897–

1898 рр. [1, с. 168]), Листопадового чину 3–5 (арх. Ю. Цибульський, ск. Е. Плішевський, 1892 р.), К. Рилєєва, 12 (арх. К. Жечицький, В. Садловський, 1907 р.). Маскарони з жіночими образами в хустинах, що підв'язані під підборіддям, розташовані на замкових каменях вікон першого поверху кам'яниці по вул. ген. Т. Чупринки, 38 (арх. бюро Л. Цибульського, 1907–1908 рр.). Підв'язані шаллю довкола шиї рельєфні лики оздоблюють фасад споруди на пр. Т. Шевченка, 26 (арх. проект Ю. Цибульського, ск. Б. Солтис, 1898 р. [3, с. 448; 1, с. 168]), П. Куліша, 46 (1890-і рр.), Солодовій, 1 (1890-і рр.), П. Куліша, 9 (арх. Г. Сальвер, 1898), С. Крушельницької, 19 (арх. Альфред Каменобродський, ск. Л. Марконі, 1893 р.), М. Щепкіна, 6 (1890-і рр.).

Висновки. Розглянута антропоморфна група львівських маскаронів XIX – початку XX ст. включає художні образи різноманітних типажів облич тогочасної львівської вулиці, парні маскарони, а також узагальнені рельєфні чоловічі та жіночі обличчя. Маскарони з чоловічими і жіночими образами з'явилися на фасадах споруд Львова ще в період ренесансу. У XIX – початку XX ст. продовжилась традиція

використання подібних елементів в архітектурно-декоративній пластиці міської забудови. Пластичне вирішення масок досліджуваної типологічної групи характеризується реалістичним трактуванням облич та їх синтезом із різнохарактерними стильовими напрямками екстер'єрів. Особливого значення автори маскаронів надавали спробам передати характер типажів. Їх художню виразність підсилено за допомогою атрибутів: головних уборів та елементів одягу довкола шиї. В меншій мірі це стосувалось парних львівських маскаронів.

Підгрупа узагальнених чоловічих та жіночих маскаронів Львова XIX – початку XX ст. обмежується типовими, рельєфними обличчями, що часто вкомпоновані по центру невеликого картуша та ритмічно повторюються на площині фасаду. Оскільки в їх пластичному вирішенні відкинуті дрібні натуралістичні деталі, подібні маскарони не привертають до себе особливої уваги. Однак, зрідка серед них можна відшукати оригінальні маскарони, з високими художніми якостями, що приховані під численними поновленнями фарбового шару споруд.

Література

1. Biriulow J. Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku : Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy. Warszawa: Neriton. Stowarzyszenie Sztuki Nowoczesnej w Toruniu, 2007. 388 s.
2. Алмазов Б. А. Повести каменных горожан. Очерки о декоративной скульптуре Санкт-Петербурга. М.: Центрполиграф, 2012. 431 с.
3. Архітектура Львова XIX століття / Architektura Lwowa XIX wieku / за ред.: Я. Пурхля, М. Сепял, Ю. Бірюльов Краків / Kraków: Міжнародний центр культури у Кракові, 1997. 91 с.
4. Архітектура Львова: Час і стилі. XIII–XXI ст. / упоряд. і наук. ред. Ю. Бірюльов. Львів: Центр Європи, 2008. 720 с.
5. Бірюльов Ю. Львівська скульптура від раннього класицизму до авангардизму (середина XVIII – середина XX ст.). Львів: Априорі, 2015. 528 с.

6. Вуйчик В. С., Липка Р. М. Зустріч зі Львовом: Путівник. Львів: Каменяр, 1987. 175 с.
7. Кадурина А. Информационный код архитектуры Одессы в символах. Одесса: ФЛП «Фридман А. С.», 2013. 244 с.
8. Кадурина А. Символика в архитектурном декоре (на примере г. Одессы). Одесса: Астропринт, 2015. 272 с.
9. Казанцева Т. Є. До питання розвитку архітектурного декору на фасадах львівських споруд. *Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка»*. 2010. № 674: Архітектура. С. 140–147.
10. Криниця С. Львів Непопсовий. «Під совами». 2012. URL: <http://haidamac.org.ua/2012/09/In-owl/> (дата зв. 17.02.2019)
11. Лінда С. М. Пошуки національної своєрідності в архітектурі Львова на межі XIX–

XX століть. *Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка»*. 2001. № 429: Архітектура. С. 87–98.

12. Любченко В. Ф. Львівська скульптура XVI–XVII століть. Київ: Наукова думка, 1981. 256 с.

13. Мельник І. Галицьке передмістя. Львів: Априорі, 2012. 352 с.

14. Мельник І. Львівські вулиці і кам'яниці, мури, закамарки, передмістя та інші особливості Королівського столичного міста Галичини. Львів: Центр Європи, 2008. 384 с.

15. Скочиллов Б. Б. Маскароны Петербурга. СПб.: Сударыня, 2000. 244 с.

References

1. Biriulow, J. (2007). Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku: Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy [Lviv sculpture from the mid-eighteenth century to 1939: From the announcement of Classicism to the avant-garde]. Warszawa: Neriton. Stowarzyszenie Sztuki Nowoczesnej w Toruniu, 2007. 388 [In Polish].

2. Almazov, B. A. (2012). Povesti kamennykh horozhan. Ocherki o dekorativnoj skulpture Sankt-Peterburha [Tales of stone townspeople. Essays on the decorative sculpture of St. Petersburg]. Moscow: Tsentrpolihraf, 431 [In Russian].

3. Purkhliia, Ya., Sepial, M., Biriul'ov, Yu. (1997). Arkhitektura L'vova XIX stolittia [Architecture of Lviv of the XIX century]. Krakow: Mizhnarodnyj tsentr kul'tury u Krakovi, 91 [In Ukrainian].

4. Biriul'ov, Yu. ed. (2008). Arkhitektura L'vova: Chas i styli. XIII – XXI st. [Architecture of Lviv: Time and styles. XIII – XXI centuries]. L'viv: Tsentr Yevropy, 720 [In Ukrainian].

5. Biriul'ov, Yu. (2015). L'vivs'ka skulptura vid rann'oho klasytsyzmu do avanhadyzmu (seredyna XVIII – seredyna XX st.) [Lviv sculpture from early classicism to avant-garde (mid-eighteenth to mid-twentieth century)]. L'viv: Apriori, 528. [In Ukrainian].

6. Vujtsyk V. S., Lypka R. M. (1987). Zustrich zi L'vovom: Putivnyk [Meeting with Lviv: Guide]. L'viv: Kameniar, 175. [In Ukrainian].

7. Kadurina, A. (2013). Informatsyonnyj kod arkhitektury Odessy v simvolakh [Odessa architecture information code in symbols]. Odessa: FLP «Fridman A. S.», 244 [In Russian].

8. Kadurina, A. (2015). Simvolika v arkhitektturnom diekore (na primere h. Odessy) [The symbolism in architectural decoration (for example, the city of Odessa)]. Odessa: Astroprint, 272 [In Russian].

9. Kazantseva, T. Ye. (2010). Do pytannia rozvytku arkhitektturnoho dekoru na fasadakh l'vivs'kykh sporud [On the question of architectural decoration on the facades of buildings in Lviv]. Visnyk Natsional'noho universytetu «L'vivs'ka politekhnika», No. 674: Architecture, 140–147. [In Ukrainian].

10. Krynytsia, S. (2012). L'viv Nepopsovyj. «Pid sovamy». [Lviv Nepopsovyj. 'Under the owls']. URL: <http://haidamac.org.ua/2012/09/In-owl/> Last accessed: 17.02.2019. [In Ukrainian].

11. Linda, S. M. (2001). Poshuky natsional'noi svoieridnosti v arkhitekturi L'vova na mezhi XIX–XXstolit' [The search for national identity in the architecture of Lviv at the turn of the XIX–XX centuries]. Visnyk Natsional'noho universytetu «L'vivs'ka politekhnika», No. 429: Architecture, 87–98. [In Ukrainian].

12. Liubchenko, V. F. (1981). L'vivs'ka skulptura XVI–XVII stolit' [Lviv sculpture of the XVI–XVII centuries]. Kyiv: Naukova dumka, 57–60. [In Ukrainian].

13. Mel'nyk I. (2012). Halyts'ke peredmistia [Galician suburb]. L'viv: Apriori, 352. [In Ukrainian].

14. Mel'nyk I. (2008). L'vivs'ki vulytsi i kam'ianytsi, mury, zakamarky, peredmistia ta inshi osoblyvosti Korolivs'koho stolychnoho mista Halychyny [Lviv streets and townhouses, walls, closets, suburbs and other features of the Royal capital city of Galicia]. L'viv: Tsentr Yevropy, 384. [In Ukrainian].

15. Skochylov, B.B. (2000). Maskarony Peterburha [Mascarons of St. Petersburg]. St. Petersburg: Sudarynia, 244. [In Russian].

ANTHROPOMORPHIC IMAGES OF MASCARONS IN LVIV ARCHITECTURAL AND DECORATIVE PLASTIC ART OF THE XIX – EARLY XX CENTURIES

KUKIL L.

Lviv National Academy of Arts

Purpose. The purpose of the study is to analyze the information load and plastic solutions of the anthropomorphic mascarons on the facades of Lviv buildings of the XIX – early XX centuries.

Methodology. The article uses general scientific research methods: the historical and comparative method; the method of synthesis and the art history analysis.

Research results. The Lviv architectural and decorative plastics of the 19th and early 20th century is characterized by a widespread typology of the mascarons on the facades of the buildings. Various types of faces of old Lviv street, paired male and female images, which represent the unity and the harmony of two beginnings (portraits of married couples), as well as the generalized artistic images, belong to the number of the anthropomorphic maskarons of Lviv of the specified period. The article analyzes the information load and the plastic-stylistic features of various anthropomorphic maskarons of the typological group under study. The authors of the various types of old Lviv street emphasized the efforts to convey the character of the depicted faces. Their artistic expression is enhanced by some personal attributes. This applies to the paired and the generic Lviv maskarons to a lesser extent. On the basis of an art historical analysis of a number of specific samples of the anthropomorphic mascarons of Lviv of the 19th and early 20th century, a species classification of the given typological group has been developed.

Scientific novelty. Detected and analyzed the information load and plastic characteristics peculiarities of the mascarons in Lviv architectural and decorative sculpture

АНТРОПОМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ МАСКАРОНОВ В ЛЬВОВСКОЙ АРХИТЕКТУРНО-ДЕКОРАТИВНОЙ ПЛАСТИКЕ XIX – НАЧАЛА XX В.

КУКИЛЬ Л. Л.

Львовская национальная академия искусств

Цель. Целью статьи является анализ информационной нагрузки и пластических решений антропоморфных маскарон на фасадах львовских зданий периода XIX – начала XX в.

Методология. Использованы общенаучные методы исследования: историко-сравнительный метод, метод синтеза и метод искусствоведческого анализа.

Результаты исследования. Львовская архитектурно-декоративная пластика XIX – начала XX в. характеризуется широкой типологией маскарон на фасадах зданий. К числу антропоморфных маскарон Львова указанного периода относятся разнообразные типы лиц тогдашней львовской улицы, парные мужские и женские образы, которые олицетворяют единство и гармонию двух начал (портреты семейных пар), а также обобщенные художественные образы. В статье проанализировано информационную нагрузку и пластично-стилистические особенности различных антропоморфных маскарон исследуемой типологической группы. Особое значение авторы различных типовых тогдашнего Львова оказывали попыткам передать характер, усиливая их художественную выразительность с помощью персональных атрибутов. В меньшей степени это касалось парных и обобщенных львовских маскарон. На основе искусствоведческого анализа ряда конкретных образцов антропоморфных маскарон Львова XIX – начала XX в. разработано видовую классификацию данной типологической группы.

Научная новизна. Выявлено и проанализировано информационную нагрузку и пластические характеристики

of the XIX – early XX centuries.

Practical significance. The proposed article is part of a comprehensive study of the broad typology of the Lviv maskarons of the 19th and early 20th century. The results of the work open up some opportunities for a further research of the groups and the subgroups of the Lviv maskarons and for a detailed art historical analysis of some individual original samples of relief faces of Lviv of the studied period.

Keywords: *maskaron; anthropomorphic images; symbol; plastic solution.*

маскаронов во львовской архитектурно-декоративной пластике XIX – начала XX в.

Практическая значимость. Предлагаемая статья является частью комплексного исследования широкой типологии львовских маскаронов XIX – начала XX в. Результаты работы открывают возможности для проведения дальнейших исследований групп и подгрупп львовских маскаронов и детального искусствоведческого анализа отдельных оригинальных образцов рельефных лиц Львова исследуемого периода.

Ключевые слова: *маскарон; антропоморфные образы; символ; пластическое решение.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРА

Кукіль Лідія Любомирівна, аспірантка Львівської національної академії мистецтв, ORCID 0000-0002-0216-563X, **e-mail:** lidiyakookil@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Кукіль Л.Л. Антропоморфні образи маскаронів у львівській архітектурно-декоративній пластиці XIX – початку XX століття. *Art and design*. 2020. №3. С. 78-88.

Citation APA: Kukil, L.L. (2020) Anthropomorphic images of maskarons in Lviv architectural and decorative plastic art of the XIX – early XX centuries. *Art and design*. 3. 78-88.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.6>

УДК 766:050

МИХАЛЕВИЧ В.В.

Київський університет імені Бориса Грінченка

DOI:10.30857/2617-0272.2020.3.7.

ГРАФІКА ОБКЛАДИНОК ОДЕСЬКОЇ САТИРИЧНОЇ ПЕРІОДИКИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета. Дослідити особливості художнього оформлення обкладинок і сторінок сатиричних видань Одеси кінця ХІХ – початку ХХ ст. Визначити розвиток та загальні риси дизайну одеської сатиричної періодики кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Методологія. Методологія дослідження ґрунтується на компаративному та історичному методах, що допомагають прослідкувати відповідну ретроспективу розвитку дизайну сатиричної періодики. Застосований мистецтвознавчий аналіз дає змогу дослідити, виявити, порівняти та описати особливості художнього оформлення певних видань.

Результати. На основі прикладів та опрацьованих літературних джерел визначено графічно-стилістичні та технічні особливості художнього оформлення обкладинок і сторінок сатиричної періодики Одеси кінця ХІХ – початку ХХ ст. Проаналізовано дизайн обкладинок таких журналів як: «Пчелка», «Крокодил», «Бомба». З'ясовано, що в розглянутих виданнях не дотримувались єдиної стилістики графічного матеріалу, але це не заважало загальному художньому оформленню. Найчастіше сатиричні журнали мали симетричну ієрархічну композицію обкладинки з обмеженою поліхромною палітрою. Простежено розвиток гумористично-сатиричних видань від простих листків з карикатурами до журналів з якісним художнім оформленням. Визначено смислове навантаження візуального матеріалу аналізованих сатиричних видань.

Наукова новизна. Визначені загальні особливості художнього оформлення обкладинок і сторінок сатиричних видань Одеси кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Практична значущість. Наведені дані стосовно оформлення обкладинок та сторінок сатиричних журналів Одеси кінця ХІХ – початку ХХ ст. допоможуть в розумінні традицій українського графічного дизайну.

Ключові слова: сатиричне видання; оформлення; композиція; обкладинка; типографіка; шрифт; логотип; ілюстрація; карикатура.

Вступ. Своєрідною захисною реакцією мешканців Одеси на трагічні події (голод, війна, революція) кінця ХІХ – початку ХХ ст. був гумор. Цей гумор найяскравіше проявився у місцевій сатиричній періодиці кінця ХІХ – початку ХХ ст. Не дивлячись на складнощі, заборони, цензуру, постійні зміни політичних курсів, видавцям вдавалося творити вільну пресу. Як результат, початок ХХ ст. в Одесі ознаменувався розвитком сатиричної періодики. Одеські видавці розуміли, що одним з головних факторів вдалого видання є його оформлення. Вони співпрацювали з відомими дизайнерами та ілюстраторами-карикатуристами для того щоб зробити свої видання більш оригінальними та привабливими. Тому ми спостерігаємо в

одеській сатиричній періодиці приклади дизайну європейського рівня початку ХХ ст.

Загалом дане питання є не дуже вивченим у науковій літературі України, особливо, що стосується оформлення обкладинок одеських гумористичних видань кінця ХІХ – початку ХХ ст. Тому ми вважаємо, що дана проблематика є актуальною, особливо для розуміння українських традицій в дизайні видавничої справи України, а також для практичного застосування кращих, на нашу думку, українських – європейських зразків оформлення обкладинок минулого ст. в сучасному макетуванні друкованих та електронних видань.

Аналіз попередніх досліджень: Відзначимо дослідження мистецтвознавця Є. Демченко стосовно ілюстративного

наповнення радянської сатиричної преси Одеси періоду Першої російської революції. Також науковець простежує відмінності в дизайні додатків та часописів, що класифікує дані видання за типами [4]. Дослідники О. Киянська, С. Лущик, Е. Яворська висвітлюють біографічну діяльність художників та видавців Одеси початку XX ст. [6; 8]. Конструктивний історичний та бібліографічний аналіз одеської сатиричної преси кінця XIX – початку XX ст. знаходимо у наукових розвідках Г. Божко [3], Н. Сидоренко [9], Т. Щурової [11]. Цінними виявилися наукові розвідки науковців Н. Зікун [5] та О. Хобти [10], що досліджують деякі композиційні, смислові та семантичні значення візуального наповнення періодики Одеси перших десятиліть XX ст. Зокрема Н. Зікун ґрунтовно дослідила кольорову гаму обкладинок одеських журналів початку XX ст. Корисними для дослідження були праці В. Лесняка [1], Р. Ланди [2], В. Улісеса [7], присвячені дизайну періодичних друкованих видань. Не дивлячись на наукову цінність наведених посилань, хочеться відмітити, що вони обмежено розглядають проблематику художнього оформлення в даній тематиці.

Постановка завдання. Визначити загальні особливості художнього оформлення обкладинок і сторінок сатиричних журналів Одеси кінця XIX – початку XX ст. Дослідити розвиток в дизайні сатиричної періодики Одеси кінця XIX – початку XX ст. на прикладах конкретних часописів.

Результати дослідження. До гумористично-сатиричної періодики Одеси досліджуваного періоду можна віднести: журнали, часописи, газети, альманахи, гумористичні альбоми, літературні збірники – усе те, що має відповідний зміст, художнє оформлення та включає карикатури.

До 70-х р. XIX ст. в Одесі взагалі не було сатиричної преси. Тільки після відміни попередньої цензури 1865 року почали з'являтися листки з карикатурами на

місцевих громадян, що не мали особливого художнього оформлення. Перше гумористичне видання – збірник «Шпилька» з низькою художньою якістю з'являється на початку 1870-х (під цією ж назвою у 1906 році вийде сатиричний журнал).

Зазначимо, що найчастіше ілюстративний матеріал в періодиці аналізованого періоду друкувався за допомогою літографії та цинкографії при ручному наборі. У багатьох виданнях якості дрібних деталей малюнків та типографіки була не найкраща. Для основного тексту часто використовували рублені шрифти (гротескні), а також нову антикву; в титулах, заголовках та друкованій рекламі були популярні рисовані шрифти стилу «модерн». Ілюстративний матеріал міг бути різноманітним: лінійним малюнком декору, світлотіньовою реалістичною композицією, фотографією або фотоколлажем. Не зважаючи на еkleктичність, шпальти виглядають гармонійно, де поєднується візуальний матеріал в єдине композиційне ціле, що не перевантажує дизайн видання. Поля в тодішніх часописах були відносно великі, формат – різноманітний (гостів тоді ще не було), наприклад, журнал «Бомба» – 35 x 25 см, газета «Одесский листок» – 47 x 32,5 см.

Центральним елементом сатиричних журналів була обкладинка. Загальний опис оформлення обкладинки українських журналів початку XX ст. надає дослідниця Н. Зікун: «Обкладинка, крім функції маніфестування програмних особливостей часопису, використовувалася й для розміщення контенту. Постійними її елементами у верхній частині, або так званому шпигелі, були: назва, котру нерідко супроводжувала заголовна віньєтка; підзаголовок (самоназва), дата виходу, номер (число), ціна. Центральне місце відводилося так званому топовому ілюстративному матеріалові номера – карикатурі або сатирично-героїчному малюнку, виконаним у кольорі, які

втілювали загальну ідею номера. Лейтмотив зображення зазвичай підтримували й розвивали вербальні сатиричні публікації видання» [5, С. 32].

Наприклад, обкладинки до альманахів «Авто в облаках», «Седьмое покрывало» художника С. Фазіні яскраві авангардні в манері кубістів (рис. 1).

Найчастіше композиція обкладинок була симетричною та мала послідовну ієрархію елементів дизайну: заголовок, підзаголовок, ілюстрація, вихідні дані (іноді головна ілюстрація над заголовком). Зустрічаються асиметричні обкладинки, але зі збереженням ієрархічності. Наприклад, оригінальна асиметрична обкладинка журналу «Начало», де зміст виноситься на першу сторінку (рис. 2). Також цей прийом застосовують в журналі «Пчелка».

Загалом з кінця XIX – на початку XX ст. з'являлося та зникало багато різних одеських гумористичних видань, тому навести усі гумористично-сатиричні видання тієї пори вкрай важко. Нерідко видання виходило лише одним або двома номерами за відсутністю прізвищ видавців та художників після чого закривалося. Часто творці періодики працювали під псевдоніми, що змінювалися у різних виданнях.

Хочеться виділити гумористичний журнал «Пчелка» (рис. 3), який заснував відомий одеський видавець та винахідник М. Фрейденберг. Журнал складався з 8–12 сторінок оповідань та фільєтонів, друкувався зошитом, обкладинкою слугував перший аркуш з карикатурами, перша та четверта сторінки були кольорові. Заголовок «Пчелка» на обкладинці уявляє з себе логотип видання. Напис виконаний рукописним стилізованим «модерним» шрифтом з вплетеним рослинним орнаментом. Біля напису іноді розміщувався малюнок бджоли. Слоган під назвою виконаний по хвилеподібній лінії, що надає легкості сприйняття відповідної тематики

журналу. Праворуч від назви на стилізованому блоці розташовані дрібним шрифтом вихідні дані. Під верхньою частиною композиції практично на усю сторінку розміщується головна титульна ілюстрація. Обкладинка виглядає лаконічно.

Видавець журналу Фрейденберг розумів, що публіці подобається яскрава кольорова обкладинка. Також він прискіпливо відносився до візуального рівня видання та актуальності карикатур, тому запрошував молодих талановитих художників-ілюстраторів та дизайнерів, таких як: М. Чемоданов, Л. Пастернак, М. Вербель та інші.

Треба зазначити, що кольорові обкладинки для тодішньої Одеси були в новинку. Зазвичай колірна гама була обмеженою, зважаючи на технічні та фінансові труднощі видавців. Загалом, як додаткові – це були відкриті локальні кольори (червоний, синій), що привертати увагу та збільшували контраст у потрібних місцях на шпальтах.

Характеристику кольору видань аналізованого періоду надає науковець Н. Зікун: «Сатиричні журнали зазвичай друкували кількома фарбами, серед яких домінувала червона. Гнітючі сірі й чорні барви використовували для зображення ворогів, натомість білий і червоний спектр – для відтворення позитивного образу героя. Червоний колір також символізував революційність атмосфери» [5, С. 32].

З початку XX ст. в одеській пресі відбувається значний розвиток та збільшення накладів періодики. Насамперед це стосується сатиричних видань з політичним змістом, що вміщують багато ілюстративного матеріалу – карикатур та шаржів. Але були гумористичні видання, що не торкались політичних тем. Наприклад, видання «Новый Одесский Сатирик» (1908), яке в основному було присвячено відносинам жінок та чоловіків.

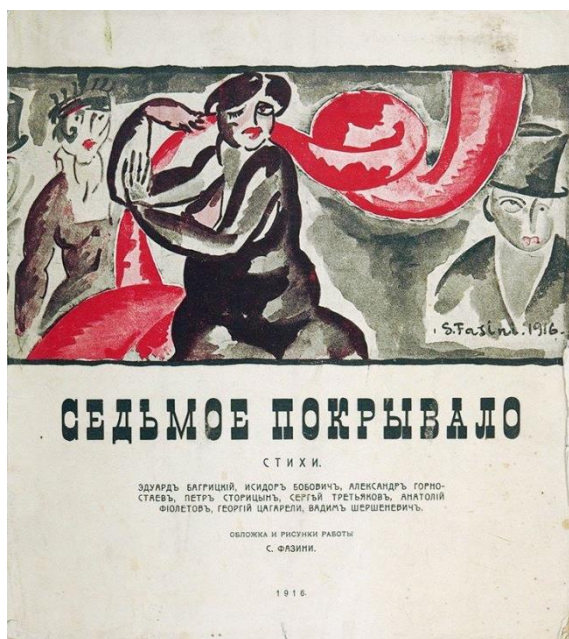


Рис. 1. Обкладинка видання «Седьмое покрывало» (1916 р.)



Рис. 2. Обкладинка видання «Начало» (1907 р.)



Рис. 3. Обкладинка видання «Пчелка» (1884 р.)



Рис. 4. Обкладинка видання «Одесский листок» (1911 р.)

Розуміння розвитку сатиричного видання в часі демонструє приклад додатків до «Одесского листка» (рис. 4) та «Одесских новостей», що виходять у 1905 році. Науковець Є. Демченко характеризує сатиричний додаток до газет як журнал з 4–

16 ілюстрованих сторінок, що не мав щільної обкладинки. Спочатку додаток до газет представляв з себе набір фотографій, що ілюстрував газету. Поступово додатки ставали самостійними виданнями-журналами та включали сатиричні рубрики.

Більшість цих видань була чорно-біла [4, с. 46]. З часом до аналогічних сатиричних часописів додавався колір, а основою ставали більш високохудожні ілюстрації та карикатури.

Проаналізуємо дизайн двох, на наш погляд, найпоказовіших одеських сатиричних журналів початку ХХ ст., а саме «Крокодила» та «Бомбы».

Однією з найзначущих подій у сфері української видавничої діяльності сатири став випуск одеського «Крокодила» (рис. 5). Це видання стало показовим для наступної української та російської сатиричної преси, завдяки творчій групі видавців, редакторів, письменників, а особливо художників. Наприклад дослідник С. Луцкі в книзі

«Одесский журнал «Крокодил» і його автори: Избранные страницы (1911–1912)» зазначає, що загальний рівень політичної сатири в часописі «Крокодил», як літературної, так і графічної, був незрівнянно вище, сміливіше, розумніше, гостріше, ніж сьогодні [8].

«Крокодил» щотижневик (1911–1912 рр.), видавець Б. Фліт (псевдонім «Незнакомец»). Журнал дотримувався демократичного спрямування. Художники «Крокодила» не скупилися на критику та висміювання міської влади, бюрократії, хабарництва, особливостей «одеської мови», пияцтву, незмінному репертуару театрів тощо. Також у журналі піднімалися питання антисемітизму.



Рис. 5. Обкладинка видання «Крокодил» (1911 р.)



Рис. 6. Обкладинка видання «Бомба» (1917 р.)

Логотипом журналу слугував графічний малюнок крокодила, що розміщувався у верхній частині обкладинки. Зліва від логотипу був штамп, а знизу назва «Крокодилъ», що виконана рубленим шрифтом із «комічно» деформованими літерами. Під назвою надано вихідні дані.

Уся центральна та нижня частина обкладинки відводилась під головну тематичну карикатуру. Не дивлячись на центровану композицію, обкладинка виглядає динамічною завдяки графічним та кольоровим контрастам.

У виданні «Крокодил» карикатури, заставки, віньєтки, фотоетюди, ілюстрації кумедно з сатиричною інтонацією показують смішні фрагменти одеського життя – модниць, франтів, пияк, міщан, ледарів, чиновників, за що журнал постійно піддавався утискам та неодноразово був оштрафований.

Перейдемо до аналізу оформлення наступного журналу «Бомба» (1917–1919 рр.) (рис. 6), видавцем якого був також Б. Фліт.

Верхній блок обкладинки журналу включає титульний заголовок «Бомба», що виконаний рубленим шрифтом із закругленими кутами та підкреслено великою літерою «Б». Під назвою невеликим кеглем розміщується слоган. Шрифтова композиція включає гротескну фігуру сатира, що сидить праворуч від назви, склавши копита на бомбі з підпаленим гнітом. Низ та центр композиції обкладинки займає велика актуальна ілюстрація.

Журнал був кольоровим (найчастіше з другою червоною фарбою) та виходив з великою кількістю ілюстрацій на 16 сторінках. Набір тексту йшов у два рядки, на кожній сторінці розташовувалось дві-три карикатури. Темі журналу змінювались в залежності від актуальних подій. Ілюстрації піднімають гострі соціальні, політичні, економічні та військові питання того часу. Карикатури відрізняються характерною гостротою та експресивною манерою. Регулярно з'являються шаржи на

художників, письменників та суспільних діячів в рубриці «Зверинець».

Висновки. Можна підсумувати, що з кінця XIX – на початку XX ст. поступово починає складатися певна система якості одеських сатиричних видань, від рекламних додатків з однією – двома карикатурами до високохудожніх, таких як «Бомба» та «Крокодил», журналів європейського рівня. Загальна характеристика дизайну гумористично-сатиричної періодики Одеси кінця XIX – початку XX ст. має такі особливості: по-перше, в більшості це невеликі за обсягом газети або журнали, переважно кольорові, з класичною ієрархічною композицію обкладинки (великий заголовок-логотип, вихідні дані, головна ілюстрація на усю сторінку, що гротескно зображує відомих персонажів та актуальні події); по-друге, враховуючи індивідуальну манеру кожного художника-дизайнера, сатиричні журнали не мали єдиної стилістики візуального матеріалу, вони були насичені декором, шрифтами, карикатурами, шаржами, різними ілюстраціями та фотопортретами. Не дивлячись на еkleктизм, візуальний матеріал не перевантажував дизайн часописів та часто відрізнявся високим художнім рівнем виконання та гармонійністю. Перспективи подальших наукових розвідок можуть бути пов'язані з більш детальним дослідженням графічного наповнення одеських сатиричних журналів початку XX ст.

Література

1. Landa R. Graphic Design Solutions. Hampshire: Cengage Learning, 2018. 480 p.
2. Ulysses V. Structuring Design: Graphic Grids in Theory and Practice. Salenstein: NIGGLI, 2019. 176 p.
3. Божко А. Одесские сатирические и юмористические издания второй половины XIX – начала XX века. Дом князя Гагарина. Сборник научных статей и публикаций. Одесса: Морьяк, 2007. № 4. С. 85–105.

4. Демченко Е. Сатирическая пресса Украины 1905–1907 гг. Київ: Наук. думка, 1980. 142 с.

5. Зикун Н. Композиційно-оформлювальні особливості українського сатиричного видання початку XX ст. Вісник Книжкової палати. Київ, 2016. № 5. С. 31–34. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vkp_2016_5_10 (дата звернення: 17.06.2020).

6. Киянская О., Яворская Е. Одесский сатирический журнал «Бомба»: из материалов уголовного дела журналиста Бориса Флита.

Вестник РГГУ. 2018. № 1. С. 23–30. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/odesskiy-satiricheskiy-zhurnal-bomba-iz-materialov-ugolovnogogo-dela-zhurnalista-borisa-flita/viewer> (дата звернення: 25.05.2020).

7. Лесняк В. Відтворення шрифтової спадщини: 40 оригінальних шрифтів. Київ: ArtHuss, 2020. 160 с.

8. Луцик С. Одесский журнал «Крокодил» и его авторы: Избранные страницы (1911–1912). Одесса: ОКФА, 1998. 260 с.

9. Сидоренко Н. Сатирично-гумористична преса Одеси кінця XIX століття. Образ. 2018. № 1. С. 100–110. URL: http://obraz.sumdu.edu.ua/wp-content/uploads/2018/05/12_SydorenkoNat.pdf (дата звернення: 14.06.2020).

10. Хобта О. Мистецька періодика Одеси другого десятиріччя XX ст.: історико-функціональний аспект та інтерпретаційні особливості: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.08 Журналістика. Київ, 2005. 18 с.

11. Щурова Т. «И светло, и легко, и отраднo...». Дерибасовская-Ришельевская: Одесский альманах. Одесса: ПЛАСКЕ, 2012. № 50. С. 314–318.

References

1. Landa, R. (2018). *Graphic Design Solutions*. Hampshire: Cengage Learning [in English].

2. Ulysses, V. (2019). *Structuring Design: Graphic Grids in Theory and Practice*. Salenstein: NIGGLI [in English].

3. Bozhko, A. (2007). *Odesskie satiricheskie i yumoristicheskie izdaniya vtoroy poloviny XIX – nachala XX veka. Dom knyazy Gagarina. Sbornik nauchnykh statey i publikatsiy* [Odessa satirical and humorous editions of the second half of the XIX – early XX century. House of Prince Gagarin. Collection of scientific articles and publications]. Odessa: Moryak. 4. 85–105 [in Russian].

4. Demchenko, E. (1980). *Satiricheskaya pressa Ukrainyi 1905–1907 gg.* [Satirical press of Ukraine 1905–1907]. Kyiv: Nauk. dumka [in Russian].

5. Zykun, N. (2016). *Kompozytsiino-formliuvalni osoblyvosti ukrainskoho*

satyrychnoho vydannia pochatku XX stolittia. [The compositional and design features of the Ukrainian satirical vision of the ear of the XX century]. *Visnyk Knyzhkovoї palaty*. Kyiv. 5. 31–34. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vkp_2016_5_10 (last accessed 17.06.2020) [in Ukrainian].

6. Kiyanskaya, O., Yavorskaya, E. (2018). *Odesskiy satiricheskiy zhurnal «Bomba»: iz materialov ugovnogogo dela zhurnalista Borisa Flita*. [Odessa satirical magazine «Bomba»: from the materials of the criminal case of the journalist Boris Flit]. *Vestnik RGGU*. 1. 23–30. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/odesskiy-satiricheskiy-zhurnal-bomba-iz-materialov-ugolovnogogo-dela-zhurnalista-borisa-flita/viewer> (last accessed 25.05.2020) [in Ukrainian].

7. Lesniak, V. (2020). *Vidtvorennia shryftovoi spadshchyny: 40 oryhalnykh shryftiv*. [Reproduction of font heritage: 40 original fonts.]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].

8. Lushchyk, S. (1998). *Odesskiy zhurnal «Krokodil» i ego avtory: Izbrannye stranitsy (1911–1912)*. [Odessa magazine «Krokodil» and its authors: Selected pages (1911–1912)]. Odessa: OKFA [in Russian].

9. Sydorenko, N. (2018). *Satyrychno-humorystychna pressa Odesy kintsia XIX stolittia* [Satirical and humorous press of Odessa of the end of the XIX century] *Obraz*. 1. 100–110. URL: http://obraz.sumdu.edu.ua/wp-content/uploads/2018/05/12_SydorenkoNat.pdf (last accessed 14.06.2020) [in Ukrainian].

10. Khobta, O. (2005). *Mystetska periodyka Odesy druhoho desiatoryichchia XX st.: istoryko-funktsionalnyi aspekt ta interpretatsiini osoblyvosti* [Art periodicals of Odessa of the second decade of the XX century: historical and functional aspect and interpretive features]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv. 18 [in Ukrainian].

11. Shchurova, T. (2012). «Y svetlo, y lehko, y otradno...» [And light, and easy, and gratifying ..]. *Derybasovskaia-Ryshelevskaia: Odesskiy almanakh*. Odessa: PLASKE. 50. 314–318 [in Russian].

GRAPHICS OF COVERS OF ODESSA SATIRICAL PERIODICALS OF THE END OF XIX – THE BEGINNING OF XX CENTURY

MYKHALEVYCH V.V.

Borys Grinchenko Kyiv University

Purpose. Investigate the features of the design of covers and pages of satirical publications in Odessa in the late XIX – early XX century. Identify the development and general features of the design of satirical periodicals of Odessa in the late XIX – early XX centuries.

Methodology. The research methodology is based on comparative and historical methods that help to trace the relevant retrospective of the development of satirical periodicals. Applied art analysis allows to explore, identify, compare and describe the features of the design of certain publications.

Results. On the basis of examples and the processed literary sources graphic-stylistic and technical features of artistic design of covers and pages of satirical periodicals of Odessa in the late XIX – early XX centuries are defined. The design of covers of such magazines as «Pchelka», «Crocodil», «Bomba» is analyzed. It was found that the considered editions did not follow a single style of graphic material, but this did not interfere with the overall design. Most satirical magazines had a symmetrical hierarchical cover composition with a limited polychrome palette. The development of humorous and satirical publications from simple leaflets with caricatures to magazines with high-quality art design is traced. The semantic load of the visual material of the analyzed satirical editions is determined.

Scientific novelty. The general features of artistic design of covers and pages of satirical editions of Odessa of the end of XIX – the beginning of XX century are defined.

Practical significance. The given data

ГРАФИКА ОБЛОЖЕК ОДЕССКОЙ САТИРИЧЕСКОЙ ПЕРИОДИКИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

МИХАЛЕВИЧ В.В.

Киевский университет имени Бориса Гринченко

Цель. Исследовать особенности художественного оформления обложек и страниц сатирических изданий Одессы конца XIX – начала XX в. Определить развитие и общие черты дизайна одесской сатирической периодики конца XIX – начала XX в.

Методология. Методология исследования основана на компаративном и историческом методах, помогающих проследить соответствующую ретроспективу развития дизайна сатирической периодики. Примененный искусствоведческий анализ позволяет исследовать, обнаружить, сравнить и описать особенности оформления определенных изданий.

Результаты. На основе примеров и обработанных литературных источников определены графически-стилистические и технические особенности художественного оформления обложек и страниц сатирической периодики Одессы конца XIX – начала XX в. Проанализирован дизайн обложек таких журналов как «Пчелка», «Крокодил», «Бомба». Установлено, что в рассмотренных изданиях не соблюдали единой стилистики графического материала, но это не мешало общему художественному оформлению. Чаще всего сатирические журналы имели симметричную иерархическую композицию обложки с ограниченной полихромной палитрой. Прослежено развитие в дизайне юмористических изданий от простой газеты до популярного журнала с качественным художественным оформлением. Определена смысловая нагрузка визуального материала анализируемых сатирических изданий.

Научная новизна. Определены общие особенности художественного оформления обложек и страниц сатирических изданий Одессы конца XIX – начала XX в.

Практическая значимость. Приведенные данные по оформлению обложек и страниц

concerning the design of covers and pages of satirical magazines of Odessa of the end of XIX – the beginning of XX century will help in understanding of traditions of the Ukrainian graphic design.

Keywords: *satirical edition; design; composition; cover; typography; font; logo; illustration; caricature.*

сатирических журналов Одессы конца XIX – начала XX века помогут в понимании традиций украинского графического дизайна.

Ключевые слова: *сатирическое издание; оформление; композиция; обложка; типографика; шрифт; логотип; иллюстрация; карикатура.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРА:

Михалевич Віктор Вадимович, канд. культурології, доцент кафедри образотворчого мистецтва, Київський університет імені Бориса Грінченка, ORCID 0000-0003-4847-5833, **e-mail:** v.mykhalevych@kubg.edu.ua

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.3.7>

Цитування за ДСТУ: Михалевич В. В. Графіка обкладинок одеської сатиричної періодики кінця XIX – початку XX століття. *Art and design*. 2020. №3. С. 89–97.

Citation APA: Mykhalevych, V. V. (2020) Graphics of covers of Odessa satirical periodicals of the end of XIX – the beginning of XX century. *Art and design*. 3. 89–97.

УДК 745.54:7.016.
4-028.22

DOI:10.30857/2617-
0272.2020.3.8.

Стульнікова Ю. О.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія

УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ ОРНАМЕНТАЛЬНО-ГРАФІЧНОЇ МОВИ СУЧАСНОЇ ВИТИНАНКИ

Мета. Простежити і засвідчити універсальність орнаментально-графічної мови як однієї з основних ознак сучасної витинанки. Виявити ознаки і властивості орнаментально-графічної мови, сформулювати визначення поняття відповідно прорізного паперового мистецтва.

Методологія. У процесі дослідження використано загальнонаукові методи: аналізу, синтезу, систематизації. Також застосовано порівняльний метод і метод образно-стилістичного аналізу.

Результати. У статті порівнюються і аналізуються твори мистецтва – реплікації вихідних оригінальних творів, відтворені в інших матеріалах. Досліджується поняття орнаментально-графічної мови сучасної витинанки, визначаються її основні властивості і ознаки, формулюється визначення. За результатами дослідження пропонується внести низку уточнень до дефініції «витинанка» щодо основних ознак матеріалу виготовлення і технологій створення. Окреслено основних напрями паперового прорізного мистецтва. Звернено увагу на важливість розмежування сучасної витинанки та паперової графіки, можливе лише завдяки аналізу їх орнаментально-графічної мови.

Наукова новизна. Уточнення визначення «витинанка» з окресленням її конкретних ознак як підґрунтя для нової класифікації, з виокремленням в окрему групу паперової графіки (станкового паперовитинання).

Практична значущість. Орнаментально-графічна мова розглядається в публікації як одна з головних ознак витинанки, що має стати підставою для нової класифікації творів паперового прорізного мистецтва. Використання результатів дослідження для подальших мистецьких пошуків авторського стилю на перетині різних видів мистецтв. Обґрунтування експонування окремої групи творів сучасної витинанки як взірців паперової графіки.

Ключові слова: витинанка; графічна мова; орнамент; орнаментально-графічна мова; універсальність.

Вступ. Аналіз попередніх досліджень. Зміни реалій життя, оновлення та урізноманітнення мистецьких практик вимагають від мистецтвознавчої науки осмислення цих процесів та явищ. Метою цієї публікації є спроба художнього аналізу такої складової мистецького твору як орнаментально-графічна мова сучасної української витинанки.

Складне спеціальне приладдя й трудомісткість виконання гравюри, на відміну від витинанки, спонукає багатьох професійних художників, які прагнуть займатися графікою, звернутися до іншого матеріалу. Саме папір дозволяє не лише аматорам, а й художникам-професіоналам відтворювати свої графічні мистецькі ідеї в

простому, доступному і пластичному матеріалі. Цей перехід з друкованої графіки у прорізну з паперу, тобто витяту, наближує її до витинанки. У свою чергу цей процес спричинює проблеми класифікації та експонування таких творів, тому що визначення «паперова графіка» як окремого виду графічних практик у сучасному вітчизняному мистецтвознавстві відсутнє.

Дослідження саме образотворчої мови витинанки досі залишалося поза увагою. Інтерес науковців був звернений на дослідження традиційного мистецтва: мистецькі центри та регіональні особливості. Так, ґрунтовну класифікацію творів традиційної витинанки склав

М. Є. Станкевич, питання професійного мистецтва, типологію сучасної витинанки, а також, питання використання творів паперового прорізного мистецтва в оформленні української книги розкрила в своїх працях О. В. Тихонюк. Практичне значення для дослідження має засадничий підхід до семантики, іконографії, стилістики та номінації української орнаментики запропонований М. Р. Селівачовим [10–15].

Постановка завдання. Основні положення нашої публікації: наявність орнаментально-графічної мови – як властивість та ознака сучасної української витинанки; універсальність цієї мови для реплікації творів в інших матеріалах. Доведення основних тез статті потребує постановки декількох завдань. В першу чергу, надати визначення терміну «орнаментально-графічна» відносно до образотворчої мови мистецтва витинанки, виявити універсальність цієї мови шляхом порівняння творів-реплікацій, проаналізувати збереження морфологічних ознак орнаментально-графічної мови в похідному від оригіналу зображенні, довести, що саме наявність певної художньої мови відрізняє витинанку від паперової графіки.

Результати дослідження. Витинанкарство як вирізування саме з паперу відносно молодий вид мистецтва. І хоча розвиток українських витинанок у 1880–1910-х роках був на відчутному піднесенні, нового сплеску розквіту мистецтво набуло пізніше, коли до нього масово звернулися професійні художники. «Упродовж 1930–1950-х років в Україні поряд з наближенням народного мистецтва до професійного розвивався й зворотний процес: освічені митці, намагаючись звільнитися від пресингу тоталітарного режиму, зверталися до народної спадщини та розпочинали працювати у сфері декоративно-ужиткового мистецтва»

[1, с. 64]. Згодом, починаючи з 70-х років жодна республіканська виставка народного мистецтва не обходилась без візрців творів витинанкарства. І цілком природно, що вже у 1976 році, за ініціативи харківського професора О. Петриченко, у Харкові відбулася всесоюзна виставка «Художні витинання з паперу та їх прикладні можливості». Саме на цій виставці, вперше, були представлені твори, які наочно представляли «композиційні і технічні рішення, спроби і пошуки художнього втілення ажурних візерунків з паперу у стійкі і довговічні матеріали» [11, с. 24]. У 1986 році М. Є. Станкевич в «Українські витинанки», пов'язуючи сучасний стан мистецтва витинанки з пошуком нових шляхів побутування, вказував на два основних напрямки розвитку. Перший це – практичне застосування багатой орнаментальної спадщини витинанок у різних галузях творчості, другий – «формування особливого типу виставочних творів витинання» [11].

Докладна праця М. Є. Станкевича, загалом, торкалася традиційної витинанки і заклала підґрунтя для дослідження її в сучасній художній практиці. Запропонованою ним класифікацією традиційних витинанок, користуються мистецтвознавці і по нині. М. Є. Станкевич поділив всі витинанки на три великі групи: одинарні, складні та комбіновані. Ажурні, завжди одноколірні з одного аркушу паперу витинанки складають групу одинарних. Вони вирізняються суттєвою декоративністю в передачі орнаментальних мотивів, переважно рапортною композицією з використанням ритму і симетрії, де за допомогою складання паперу утворюються вісі симетрії, які й формують геометричний і умовний характер зображення. Витяті силуетні фігурки людей, птахів і тварин без використання принципів симетрії також відносяться до одинарних витинанок.

Аплікаційні, за методом утворення зображення, складають іншу групу вирізаних творів – складні витинанки. Вони виконувалися з кількох аркушів різнокольорового паперу методами або накладання (коли на одинарну витинанку накладалася інша одинарна), або складання (коли одинарні витинанки розташовувалися в одному шарі як окремі елементи загальної композиції) [11, с. 28–31].

Типологію сучасних витинанок з розподілом за художньо-образним характером зображення, на відміну від попередньої класифікації, що спиралася більше на конструктивну побудову, уклала Олена Тихонюк, яка досліджувала українську витинанку кінця XX – початку XXI століть. Вона пропонує такий розподіл творів: а) сюжетно-жанрові зображення – твори літературного або сакрального змісту, витинанки з пейзажними мотивами, які розкривають у собі історію і джерело наслідування; б) образно-асоціативні – твори станкового характеру, які можна поділити на три групи за принципами побудови: до першої відносяться аплікативні, переважно асиметричні, витинанки, зазвичай ажурні або силуетні, інколи комбіновані; до другої групи можна віднести – одинарні й накладні композиції з виключно симетричною будовою та умовною передачею зображень сучасної тематики, графічною мовою таких витинанок втілюються в життя авторські концептуальні ідеї й образи; до третьої групи одинарних ажурних асиметричних витинанок входить «витинана графіка» – твори, які втрачають майже всі риси традиційного мистецтва, опановують виразальні властивості інших видів мистецтв і набувають станкового характеру. Арт-об'єкти із застосуванням витинання представлені творами концептуального характеру виконаними в об'ємі і взаємодії із простором, з використанням техніки

вирізання – являють собою третю групу запропонованої класифікації [13].

Такий широкий перелік ознак приналежності зображення до творів витинанкарства породжує проблему правильної ідентифікації витинанки. Без уточнення матеріалу виготовлення і його властивостей (папір, картон, фанера, акрил, пластик, тощо), без вказування методів вирізання (ручне вирізання, лазерна різка, виривання, пропалення) і не уточнюючи функціональне призначення (декоративна функція чи станкове значення) – неможливо точно класифікувати усе розмаїття творів. Проблема правильної ідентифікації, в свою чергу, породжує проблеми експонування та участі у конкурсах, оцінювання та сприйняття таких творів. Виявленню межі, де закінчується декоративне мистецтво витинанкарства, призначене декорувати інтер'єр, і де починається станкове мистецтво паперової прорізної графіки, приклади якої мають безперечно самостійний станковий характер, сприятиме уточнення і конкретніше визначення поняття витинанка. В змістовній публікації «Українські витинанки: науковий опис, сучасний стан вивчення і розуміння» Н. Потапова, співробітник Російського етнографічного музею в м. Санкт-Петербург, вказує на відставання терміну «витинанка»: «окрім ситуації монодисциплінарності, сучасне академічне визначення вимагає низки уточнень. Вказана дефініція не накладає ніяких обмежень на матеріал, із якого виготовляються українські витинанки, і дозволяє називати витинанками моделі із шкіри, тканини і т. п.» [8, с. 359].

Загальноприйняте у науці тлумачення терміну «витинанка» як «декоративні зображення або орнаменти, ажурно вирізані із різноманітних матеріалів (у тому числі і з кольорового паперу)» [8] міцно закріплює це явище виключно за декоративно-ужитковим мистецтвом.

Виходячи з такого тлумачення витинанки, вона повинна мати суто оздоблювальне значення і станкові твори, в яких декоративне призначення поступається місцем ідейному навантаженню, незалежному від загального вигляду інтер'єру, не є витинанками. Чи доречно станкову графічну композицію перенесену на папір, вирізану з нього, потім аплікацією накладену на контрастне тло називати витинанкою, – пошуки відповіді на це питання ведуться в цій статті.

Слід зазначити, що поряд з енциклопедичним визначенням існує «народна» думка, думка і пересічного українця і розуміння майстра витинанкаря, про те, що являє собою витинанка. «...Чиста витинанка – це суцільна картина, переважно симетрична. Картина ж з окремих частин – це була, є і буде аплікація. Це якесь слово не українського походження і тому його чомусь бояться. Аплікації колись були творами переважно міського населення. Корінь витинанок – село. У В. А. Дубінки – витинанки. У нього де-не-де вкраплення іншого кольору на суцільну витинанку. Це витинанка. А з частин складена – це не складна витинанка, як пояснює її автор, а проста аплікація.

За технікою вирізання – витинанка складніша. Це ж очевидна істина» – це уривок з листа Марії Авксентіївни Руденко, майстра декоративного живопису і витинанки, заслуженого працівника культури УРСР, з 1972 року вона постійно брала участь у виставках народної творчості, була ініціатором проведення Республіканського фестивалю витинанки, її пам'яті присвячено створення музею етнографії та народного мистецтва у Могилеві-Подільському[4]. Цей уривок з листа від 30 серпня 1984 року адресовано О. М. Петриченко (відомому вченому-ливарнику, доктору технічних наук, заслуженому діячу науки України, який

залишив по собі велику спадщину – колекцію з понад 4000 художніх паперових вирізок з України, Росії, Білорусії, Вірменії, Литви, Польщі, Данії, Німеччини, В'єтнаму і Китаю, що він збирав протягом 40 років), в якому майстриня доносила свої міркування, відносно до того, чому твори витинанкарей-«петриківчан» не можна називати витинанкою. «Петриківчани в обіді на мене за таке твердження, але ж хай не цураються імені того твору, який вони вподобали.

– Ми прагнемо до соковитих барв у творі, – кажуть вони... Аплікація ж – це легка справа. Нарізала всяких квітів та листочків та й чіпляй, куди хочеш. Що вирізати кружальця і скласти кетяг калини, а що вирізати цей кетяг, щоб жодна ягідка не відпала...» М. Руденко продовжуючи цю полеміку, пише, що радилася з досвідченими науковцями старшого покоління, і вони підтвердили її міркування, в той же час, вона згадує, що петриківчани, Станкевич і Павлова наполягають на прямому відношенні цих творів до витинанки [4].

Думки, що назріла необхідність розмови про те, що таке «українська витинанка» в сучасному світі, з яких ознак складається зміст цього поняття дотримується і О. В. Харченко, майстер декоративно-прикладного мистецтва, член НСМНМУ. У своїй публікації «О содержании понятия «вытынанка»: Приглашение к дискуссии», посилаючись на Інтернет ресурс «Страна мастеров» з великим колом користувачів різного віку, вона вказує на підміну поняття на прикладі однієї з рубрик, яка представляла техніку «Вытынанка» (зараз змінено на «Вырезание») де під цим заголовком було розташовано більше тисячі робіт, багато з яких являли собою копії графічних зображень і ілюстрацій вирізаних з паперу, творів в техніці квілінг, та аплікацій [16].



а



б

Рис. 1. Петриківські витинанки. Авторка Л. Л. Колодязна



а



б

Рис. 2. Витинанки, авторка Л. О. Мазур: а – «Чарівний кіт» (1983 р.); б – «Діброва» (1989 р.)



а



б

Рис. 3. Витинанки, авторка Л. О. Мазур: а – «Свято» (1980 р.); б – «Причинна» (1989 р.)

Підсумовуючи викладений у публікації матеріал, О. В. Харченко зазначає: що неправильно називати витинанкою все те, що вирізано з паперу. Зокрема, витинанкою не можна називати роботи, в яких присутній вільний орнамент, непов'язаний з народною традицією, і який не спирається на народну символіку; портрети, пейзажі, архітектура, а також жанрові сцени витяті в реалістичній манері. Подібні твори можна віднести до художньої вирізки. «Содержание понятия «вытынанка» включает в себя определенный набор существенных признаков, главными из которых, на наш взгляд, следует считать национальное самовыражение через ритм, стилизацию изображения, симметрию и декоративность» [16].

Багато людей суб'єктивно відносяться до творів витинанкарства, для одних витинанкою доречно називати тільки симетричні за однією і більше осями симетрії зображення, вирізані з паперу; для інших, витинанка – це лише прорізний паперовий святковий декор. Таке трактування творів витинанкарства закладене історично, адже слово «витинанка» походить від застарілого «витинати», тобто «вирізати». В академічному тлумачному словнику української мови приведені й інше значення слова «витинати» – «грати; виконувати з запалом (витівка)», від цього й походить значення слова «витинанка» – вирізана забавка. Тобто багатий синонімічний ряд вимагає вкрай чітких наукових дефініцій, які б враховували й сучасні мистецькі реалії.

Таким чином, існує дві великі групи творів витинанкарства: традиційна витинанка та професійна сучасна. Перша група має орнаментально-декоративну функцію та цілком відповідає і

енциклопедичному визначенню, і народному тлумаченню. Друга група творів набуває самостійного станкового характеру, має набагато виразнішу ілюстративну функцію та оперує орнаментально-графічною мовою. За уточненням О. Тихонюк, термін «професійна» витинанка «стосується творчості дипломованих митців, які мають середню чи вищу художню освіту, а також майстрів, що досягли досконалості у цьому виді творчості та спричинилась до його розвитку шляхом дослідницької, організаторської, публіцистичної діяльності» [15, с. 327].

Якщо у традиційній витинанці превалює орнамент і вибір зображуваного зумовлюється улюбленим декоративним мотивом майстра, то сучасна професійна витинанка звернена до ілюстрації ідеї митця. Сюжет твору займає провідне місце і орнамент стає лише одним з інших, хоча й неодмінним, інструментом виражальних можливостей сучасної витинанки. У випадку, коли в композиції твору є повна відмова від ритмізованого орнаментального зображення або його частини, мотиву, залучається абстракція – доречно вже говорити про цілком графічну ілюстративну мову. Наведемо прикладом такого розподілу твори Людмили Мазур, «української мисткині, засновниці нового виду графічного мистецтва – «станкового паперовитинання», «її роботи – це в першу чергу ідея, образ а вже потім влучне формальне вирішення» [3, 9, с. 205].

На рис. 2 – рис. 3 представлені вирізані твори Людмили Мазур, і композиції «Чарівний кіт» і «Свято» впевнено можна віднести до сучасної професійної витинанки, адже вони повністю підтверджують думку про провідне місце в побудові композиції сюжету, відтвореному через орнамент (ритм, стилізацію і певну симетрію).



а

б

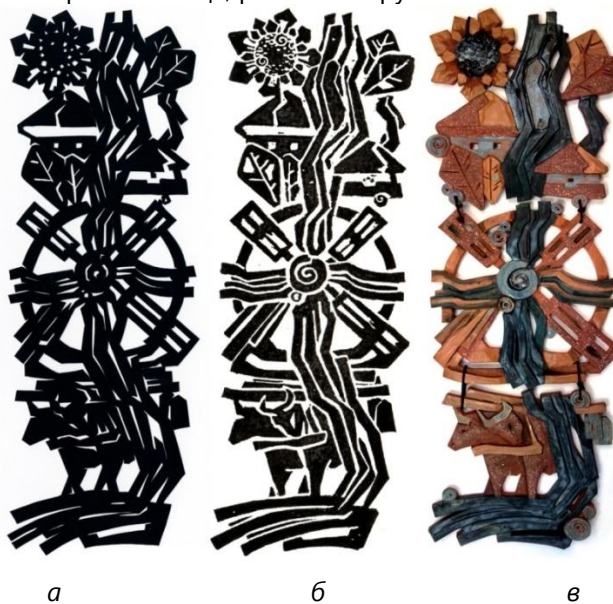
Рис. 4. «Танок з птахами», автор А. Т. Пушкарьов: а – витинанка; б – дерев'яне панно, 60х40 см, автор А. Обелець, репліка твору А. Т. Пушкарьова



а

б

Рис. 5. «Святий Юрій», автор М. М. Теліженко: а – витинанка; б – дерев'яне панно, 38х49 см, автор А. Обелець, репліка твору М. М. Теліженко



а

б

в

Рис. 6. «Чумацький шлях», автор Ю. О. Стульнікова: а – витинанка 25/8,5 см, б – гравюра 25/8,5 см; в – керамічне панно 50/17 см

Наведені для порівняння графічної мови твори «Діброва» і «Причинна» сама авторка робіт пропонує називати «станковим паперовитинанням», саме про такі твори пише Л. Рожко-Павленко: «В роботах Людмили Мазур наявні всі виражальні засоби графічного мистецтва: лінія, пляма, силует, що дають повне право вважати її твори зразками графіки. А самий підхід до організації простору в кожній роботі, вміння поєднувати ті чи інші елементи, вдале використання ритмів, нюансування композиційних знахідок піднімає ці твори до кращих зразків саме графічного мистецтва» [9, с. 29].

В публікації «Східно-подільська витинанка кін. XX – поч. XXI ст. традиції та новаторство» О. Тихонюк, торкаючись проблеми поступового зникнення регіональних ознак в мистецтві традиційної витинанки, вказує на такі причини цього процесу: окремі випадки наслідування чужих мистецьких прийомів, спрямування до неоправданого реалізму та втрата вишуканого лаконізму декоративної мови [12, с. 205]. Де під лаконізмом декоративної мови, автор публікації має на увазі вишукану простоту стилізованих орнаментальних мотивів.

Саме орнаментальна змістова графічної мови витинанки може стати тим показником, який розмежовує композиційне рішення творів, вирізаних з паперу, і дає чіткі підстави для введення нової категорії творів – паперової графіки. Орнаментально-графічною мовою, відносно до української витинанки, тут виступає сукупність виражальних можливостей, а саме: лінійно-графічна побудова зображення; ритм і метр у повторенні окремих мотивів; наявність симетрії або по відношенню до побудови окремого елементу, або всієї композиції; стилізація зображення за специфікою матеріалів та інструментів, що

використовуються (витинанка, вишиванка, тощо), за традицією, під специфіку інших видів декоративно-прикладного мистецтва (під Петриківку, вибійку, дереворит тощо).

Важливо зазначити, що в російській літературі зустрічається визначення паперової графіки. До творів цього мистецтва відносять прорізні картини з паперу, автори яких не спираються на народні традиції. Характерні риси таких робіт – «розширення тематики, ілюстративність, зниження ролі символіки, ускладненість композиції, використання нових матеріалів і технічних прийомів» [7].

Однією з ключових властивостей орнаментально-графічної мови є її універсальність або мультифункційність. Універсальність виражальних можливостей твору для використання у монументальній або у декоративній площині, або для видового переходу зображуваного з одного виду мистецтва в інший. Такий перехід можуть проілюструвати витинанки Андрія Пушкарьова й Миколи Теліженка – відомих українських мистців і майстрів витинанки. Графічність і лаконічність їхніх творів «Танок з птахами» і «Святий Юрій» самі знайшли своє перевтілення в різьблених творах Анатолія Обельця, який працює в техніці прорізної об'ємної мозаїки та інтарсії (рис. 4, рис. 5) [2].

«Витинанка з дерева» – так сам майстер, член НСХУ, Анатолій Обелець позначив у поясненні до однієї зі світлин [5, 6]. У доробку майстра багато різьблених ажурних панно, різних за композиційним устроєм і за якістю деталізації, також є і репліки літографій Мауріца Ешера «Мозаїки I» і «Мозаїки II».

Якщо витинанки Людмили Мазур «Чарівний кіт» і «Свято» (рис. 2, а, рис. 3, а) і за композицією, і прийомами виконання, і стилізацією зображення «під килим» ближчі до більш традиційних зразків витинанкарства, то твори А. Пушкарьова і

М.Теліженко можна назвати найкращими взірцями сучасної професійної витинанки саме через їхню орнаментально-графічну мову і характерну авторську стилізацію. Сюжети їхніх творів, узагальнені і орнаментовані мотиви, стилізація – рівною мірою досконало підкреслюють задуми художників і доводять твори до межі декоративного і станкового мистецтва. Вочевидь, цей орнаментально-графічний лаконізм надихнув А.Обельця на вибір цих витинанок до реплікації у творчому переосмисленні. Аналізуючи похідні від витинанок твори, можна впевнено стверджувати, що перевтілення їхньої оригінальної композиційної основи в інший матеріал відбулося без втрат, зі збереженням пропорційних співвідношень і якості деталізації. Надбаннями видового переходу можна назвати багату на відтінки текстуру деревини, силуетне заповнення елементів зображення, світлотіньове підкреслення ажурності за рахунок неглибокого рельєфу.

Для написання публікації нами був проведений порівняльний мистецький експеримент: відтворення композиції витинанки «Чумацький шлях» у гравюрі та кераміці. Тематикою твору була обрана українська національна символіка (Дніпро-Славути як кров'яна артерія України; Чумацький шлях як небесна дорога українських душ; воли як символ потужності, тварина, яка виконуючи ще донедавна роль тягла на похороні, була ніби зв'язковим між світом живих і мертвих, відомо, що у козацькому обозі використовували саме воловий запряг; Сонце-Колесо-Вітряк як символ круговерті Життя та нескінченності Буття всього сущого). Обрані мотиви були саме з огляду на можливість їхнього відтворення у кераміці. Композиція твору поділена на три частини, які поєднує стилізований Чумацький шлях – Дніпро, має витягнутий за вертикаллю формат і заплановану можливість маніпулювати з

неглибоким рельєфом. Початковий ескіз витинанки було спрощено, бо існували обмеження щодо розміру друкованого відбитку, тому витинанка і гравюра виконані в одному масштабі, а керамічне панно – в масштабі майже 1:4 (рис. 6).

Як видно з рис. 6, відтворення основної композиції витинанки у гравюрі і кераміці сталося без значних змін. Перехід первинного рисунку в матеріал відбувався з урахуванням його фізичних властивостей і вимог похідного твору. Паперова версія твору «Чумацький шлях» потребувала злиття, за можливості, деталей для отримання єдиної площини сюжету. Друкований відбиток не потребував цього і тому має довільне вирішення контурів і переходів елементів одного до одного. Керамічна варіація твору має більший розмір, оптимальний для використання техніки прорізання з подальшими випалюванням і поливанням. Потрібно зауважити, що пластичність обраної керамічної маси та інші її властивості потребували розбиття загальної композиції на три фрагменти з огляду на місця майбутнього скріплення. Таким чином, цей творчий експеримент підтвердив універсальність орнаментально-графічної мови як однієї з ознак сучасної витинанки і складових професійного декоративного мистецтва загалом.

Висновки. Результатом проведеної роботи над публікацією стало формулювання визначення орнаментально-графічної мови мистецтва витинанки, окреслено її основні властивості і ознаки. Проаналізована спорідненість творів різних видів декоративного і образотворчого мистецтва, окреслена і доведена універсальність орнаментально-графічної мови цих творів. У статті підіймалося питання дефініції «витинанка» і було запропоновано внести низку уточнень щодо основних ознак матеріалу

виготовлення і технологій створення. Також було вказано на існування двох основних напрямів паперового прорізного мистецтва: традиційна і сучасна витинанка. Виникнення нових матеріалів і технічних можливостей які можуть бути використані в сфері витинанкарства, дає широке поле для творчих пошуків та експериментів мистців. В свою чергу, приклади оновленого сучасного матеріального втілення мистецьких ідей на межі різних видів мистецтв потребує чіткого розуміння приналежності творів. Чинником, який допоможе розмежуванню сучасних авторських експериментальних творів, запропоновано вважати орнаментально-

графічну мову. В публікації доводиться, що наявність оригінальної, саме орнаментально-графічної мови – є ознакою сучасної професійної витинанки, а відсутність орнаментальної складової ставить витягу з паперу творчу роботу в ряд паперової графіки. Також, важливим є – використання результатів публікації, для подальшого укладання розширеної класифікації творів паперового прорізного мистецтва і формулювання визначення поняття "паперова графіка"; для подальших мистецьких пошуків авторського стилю на перетині різних видів мистецтв і обґрунтування експонування окремої групи витинанки, як взірців паперової графіки.

Література

1. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ, 2005. 280 с.
2. Козюпа М. Український Ван Гог повернувся з війни. *Газета «Волинь-нова»*. 2019. URL: <https://www.volyn.com.ua/news/119863-ukrainskyi-van-hoh-povernuvsia-z-viiny> (дата звернення: 17.06.2020).
3. Людмила та Микола Мазури. *Дирекція виставок НСХУ*. 2017. URL: <http://dvnshu.com/archiv/260-lyudmila-mikola-mazuri.html> (дата звернення: 13.06.2020).
4. Неопубликованное: М. А. Руденко. Мысли о вытынанках. *Українська витинанка. Сайт про витинанку в Україні та світі*. 2013. URL: <http://www.ukrvytnanka.com.ua/ru/istoki/retrospektiva-r/275-neopublikovannoe.html> (дата звернення: 17.06.2020).
5. Обелець А. *Профіль користувача*. URL: <https://www.facebook.com/anatoly.obelets/media/set?set=a.111695595637420&type=3> (дата звернення: 17.06.2020).
6. Обелець А. *Профіль користувача. Фотографія твору*. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=702846866522287&set=a.111695595637420&type=3&theate> (дата звернення: 17.06.2020).
7. Петриченко А. А. Європейські вирізки в колекції А. М. Петриченко: різноманітність видів. Проблеми вивчення, збереження і використання мистецтва вирізки. *Матеріали симпозиуму*.

м. Домодедово, Московська обл. 2006. URL: <https://solnysh.ru/uk/zdorove/chto-takoe-vytnanka-i-kak-ih-delat-chto-takoe-vytnanka.html> (дата звернення: 20.06.2020).

8. Потапова Н. Українські витинанки: науковий опис, сучасний стан вивчення і розуміння. *Українознавство: науковий, суспільно-політичний, культурно-мистецький, релігійно-філософський, педагогічний журнал*. Київ, 2004. Ч. 1/2. С. 358-373.
9. Рожко-Павленко Л. Людмила Мазур. Нотатки до творчого портрету. *Музейні хроніки (1993–2015)*. Хмельницький: Хмельницький обласний художній музей, 2016. С.157.
10. Селівачов М. Р. Українська народна орнаментика XIX – XX ст. (іконографія, номінація, стилістика, типологія): дис. ... д-ра мистецтвознав: 17.00.06. Київ, 1996. 421 с.
11. Станкевич М. Э. Українські витинанки. Київ: Наукова думка, 1986. 123 с.
12. Тихонюк О. В. Східно-подільська витинанка кін. XX – поч. XXI ст. Традиції та новаторство. *Мистецтвознавство: Зб. наук. пр.* Львів, 2008. С. 199–210.
13. Тихонюк О. В. Мистецтво витинанки в Україні кінця XX – початку XXI століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Івано-Франківськ, 2010. 17 с.
14. Грищенко О. В. Техніка витинанки в оформленні української книги.

Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. Львів, 2007. Ч. 2. С. 75–82.

15. Тихонюк О. В. Художні особливості витинанки українських професійних митців. Інститут народознавства НАН України. Народознавчі зошити. Львів, 2013. №2(110). С. 327–332.

16. Харченко Е. О. Содержании понятия «вытинанка»: Приглашение к дискуссии. Українська витинанка. Сайт про витинанку в Україні та світі. 2013. URL: <http://www.ukrvytynanka.com.ua/ru/publikatsii/383-o-soderzhanii-ponyatiya-vytynanka.html>. (дата звернення: 25.06.2020).

References

1. Kara-Vasylyjeva, T., Cheghusova, Z. (2005). *Dekoratyvne mystectvo Ukraïny XX stolittja. U poshukakh "velykogho stylju"* [Decorative art of Ukraine of the XX century. In search of "great style"]. Kyiv [in Ukrainian].

2. Kozjupa, M. (2019). Ukraïnskyj Van Ghogh povernusja z vijny [Ukrainian Van Gogh returned from war]. *Ghazeta "Volynj-nova"–Gazette"Volynj-nova"*: URL: <https://www.volyn.com.ua/news/119863-ukrainskyi-van-hoh-povernusja-z-viiny> (Last accessed: 17.06.2020) [in Ukrainian].

3. Ljudmyla ta Mykola Mazury [Lyudmyla and Mykola Mazury] (2017). *Dyrekciya vystavok NSK u U.* URL: <http://dvnshu.com/archiv/260-lyudmila-mikola-mazuri.html> (Last accessed: 13.06.2020) [in Ukrainian].

4. Neopublikovannoe: M. A. Rudenko Mysli o vytynankakh [Unpublished: M. A. Rudenko. Thoughts about vytynanka] (2013). *Ukraïnsjka vytynanka. Sajt pro vytynanku v Ukraïni ta svi ti.* URL: <http://www.ukrvytynanka.com.ua/ru/istoki/retrospektiva-r/275-neopublikovannoe.html> (Last accessed: 17.06.2020) [in Russian].

5. Obelecj, A. Profilj korystuvacha. URL: https://www.facebook.com/anatoly.obelets/media_set?set=a.111695595637420&type=3 (Last accessed: 17.06.2020).

6. Obelecj, A. Profilj korystuvacha. Fotoghrafija tvor u. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=702846866522287&set=a.111695595637420&type=3&theate> (Last accessed: 17.06.2020) [in Russian].

7. Petrychenko, A. A. (2006). Jevropejski vyryzky v kolekciji A. M. Petrychenko: riznomanitnistj vydiv. Problemy vyvchennja, zberezhennja i vykorystannja mystectva vyryzky [European paper-cutting art in the

collection of A. M. Petrychenko: the diversity of kinds. Problems of studying, preserving and using the art of cutting]. *Materialy sympoziumu. m. Domodedovo, Moskovsjka obl.* URL: <https://solnysh.ru/uk/zdorove/chto-takoe-vytynanka-i-kak-ih-delat-chto-takoe-vytynanka.html> (Last accessed: 20.06.2020) [in Ukrainian].

8. Potapova, N. (2004). *Ukraïnsjki vytynanky: naukovyj opys, suchasnyj stan vyvchennja i rozuminnja.* [Ukrainian vytynanka: scientific description, current state of study and understanding]. *Ukraïnoznavstvo: naukovyj, suspiljno-politychnyj, kuljturno-mystecjkyj, religijno-filosofsjkyj, pedagoghichnyj zhurnal.* Kyiv [in Ukrainian].

9. Rozhko-Pavlenko, L. (2016). *Ljudmyla Mazur. Notatky do tvorchogho portretu. Muzejni khroniky (1993–2015)* [Ludmyla Mazur. Notes to the creative portrait. Museum Chronicles (1993–2015)]. *Khmeljnyckyj: Khmeljnyckyj oblasnyj khudozhnij muzej* [in Ukrainian].

10. Selivachov, M. R. (1996). *Ukraïnsjka narodna ornamentejka XIX – XX st. (ikonoghrafija, nominacija, stylistyka, typologhija)* [Ukrainian folk ornaments of the 19–20 centuries. (iconography, nomination, stylistics, typology)]. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

11. Stankevych, M. Ye. (1986). *Ukraïnsjki vytynanky.* [Ukrainian vytynanka]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

12. Tykhonjuk, O. V. (2008). *Skhidno-podiljsjka vytynanka kin. XX – poch. XXI st. Tradyciji ta novatorstvo* [East Podolskv ytynanka late 20 – early 21 century. Traditions and innovation]. *Mystectvoznavstvo: Zb. nauk. pr. Lviv* [in Ukrainian].

13. Tykhonjuk, O. V. (2010). *Mystectvo vytynanky v Ukraïni kincja XX – pochatku XXI stolitj* [The art of vytynanka in Ukraine in the late 20–early 21 centuries]. Extended abstract of candidate's thesis. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

14. Ghryshhenko, O. V. (2007). *Tekhnika vytynanky v oformlenni ukraïnsjkoji knyghy* [The technique of vytynanka in the design of the Ukrainian book]. *Mystectvoznavstvo: Zb. nauk. pr. Lviv* [in Ukrainian].

15. Tykhonjuk, O. V. (2013). *Khudozhni osoblyvosti vytynanky ukraïnsjkykh profesijnykh mytciv* [Artistic peculiarities of Ukrainian professional artists]. *Instytut narodoznavstva NAN Ukraïny. Narodoznavchi zoshyty.* Lviv [in Ukrainian].

16. Harchenko, Ye. (2013). O sodержanii ponyatiya "vytyynanka": Priglasenie k diskussii. [On the content of "vytyynanka" concept: Invitation to the discussion]. *Ukrainska vytyynanka. Sajt pro*

vytyynanku v Ukraini ta sviti. URL: <http://www.ukrvytyynanka.com.ua/ru/publikatsii/383-o-soderzhanii-ponyatiya-vytyynanka.html> (Last accessed: 25.06.2020) [in Russian].

VERSATILITY OF ORNAMENTAL GRAPHICAL LANGUAGE OF CONTEMPORARY PAPER-CUTTING (VYTYNANKA)

STULNIKOVA Ju. O.

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Khortytsa National Academy of Education and Rehabilitation

Purpose. To trace and ascertain the versatility of ornamental graphical language as one of the main peculiarities of contemporary paper-cutting (vytyynanka). To identify the features and characteristics of the ornamental graphical language, to form a definition for the notion of paper-cutting art.

Methodology. In the process of research, the author used such general scientific methods as: analysis, synthesis, systematization. The comparative method and the method of visual stylistic analysis were also applied.

Results. The author has compared and analyzed the replicas of original art works; the former are reproduced in varying materials. The notion of ornamental graphical language of contemporary paper-cutting (vytyynanka) has been researched, its general features and characteristics have been defined, and the definition has been formed. Based on the research result, it is suggested to introduce a range of changes to the notion of "vytyynanka" regarding the characteristics of materials and techniques used. The main directions of paper-cutting art have been outlined: traditional and contemporary vytyynanka. Attention has been paid to the importance of making a distinction between the contemporary vytyynanka and graphic art, which is possible

УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ ОРНАМЕНТАЛЬНО-ГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА СОВРЕМЕННОЙ ВЫТЫНАНКИ

СТУЛЬНИКОВА Ю. А.

Харьковская государственная академия дизайна и искусства, Хортицкая национальная учебно-реабилитационная академия

Цель работы – проследить и зафиксировать универсальность орнаментально-графического языка как одного из признаков современной вытынанки. Выявить основные признаки и свойства орнаментально-графического языка, сформулировать определение понятия, относительно искусства художественной вырезания из бумаги.

Методология. В процессе исследования использованы общенаучные методы: анализа, синтеза, систематизации. Также применен сравнительный метод и метод образно-стилистического анализа.

Результаты. В статье сравниваются и анализируются произведения искусства – репликации оригинальных авторских работ, воспроизведенные в других, отличных от оригинала материалах. Исследуется понятие орнаментально-графического языка современной вытынанки, выявляются его основные свойства и признаки, формулируется определение. Исходя из результатов исследования, предлагается внесение ряда уточнений в дефиницию «вытынанка», касаемо основных свойств материала и технологий изготовления. Намечены основные направления бумажного прорезного искусства: традиционная и современная вытынанка. Указана важность разграничения современной вытынанки и бумажной графики, что может обеспечить анализ их орнаментально-графического языка.

only through the analysis of their ornamental graphical language.

Scientific novelty. The definition of "paper-cutting (vytynanka)", identification of its main characteristics as the basis for a new classification, the reference of paper graphics (machine paper-cutting) into a separate group.

Practical significance. Ornamental graphical language is presented in the study as one of the main characteristics of vytynanka, which should become the basis for a new classification of paper-cutting art works. The research results can be used for further artistic search of signature style at the boundary of different art forms. Exhibiting a certain group of professional paper-cutting art works as examples of graphic art has been justified.

Keywords: *paper-cutting (vytynanka); graphical language; ornament; ornamental graphical language; versatility.*

Научная новизна. Уточнение определения «вытынанка» с обозначением ее конкретных признаков, как основание для новой классификации, с выделением в отдельную группу бумажной графики (станковой художественной вырезки).

Практическая значимость. Орнаментально-графический язык рассматривается в публикации, как один из основных принципов построения композиции вытынанки. Анализ этого языка может послужить основанием для разработки новой классификации произведений художественного вырезания из бумаги. Возможно использование результатов исследования для дальнейших творческих поисков авторского стиля на пересечении разных видов искусства. Обоснование экспонирования отдельной группы работ современной вытынанки как образцов бумажной графики.

Ключевые слова: *вытынанка; графический язык; орнамент; орнаментально-графический язык; универсальность.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРА

Стульнікова Юлія Олексіївна, аспірант кафедри Історії та теорії мистецтва, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, викладач кафедри дизайну, Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія, ORCID 0000-0002-2759-8992, **e-mail:** radunica@ukr.net

Цитування за ДСТУ: Стульнікова Ю. О. Універсальність орнаментально-графічної мови сучасної витинанки. *Art and design*. 2020. №3. С. 98–110.

Citation APA: Stulnikova, Ju. O. (2020) Versatility of ornamental graphical language of contemporary paper-cutting (vytynanka). *Art and design*. 3. 98–110.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.3.8>

УДК 7.012:
687.016:687.12

DOI:10.30857/2617-
0272.2020.3.9.

ХАРЧЕНКО А. В.

Київський національний університет культури і мистецтв

СТИЛЬОВИЙ СИНТЕЗ ЯК ПЕРСПЕКТИВНИЙ МЕТОД У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ

Мета. Метою статті є аналіз прикладів стильового синтезу в дизайні сучасного костюма, виявлення актуальних поєднань в одному образі двох і більше стилів, яким надають перевагу українські дизайнери. Об'єктами аналізу стали моделі сучасного жіночого одягу, представлені на українському ринку дизайнерами, торговельними локаціями, друкованими фешн-виданнями.

Методологія. У дослідженні застосовано системний підхід, що розглядає сучасну проектну діяльність як результат впливу культури постмодернізму і виявляє взаємозв'язок мистецьких явищ і практики дизайн-проектування. Мистецтвознавчий аналіз, застосований у розгляді форми, силуету, пластики костюма, дозволив виявити способи поєднання елементів різних стилів у єдину структурну цілісність.

Результати. У роботі наведено трактування проблеми взаємодії різних стилів в мистецтві і дизайні теоретиками мистецтва і практиками костюма. Подано аналіз моделей жіночого одягу, представленого на українському ринку дизайнерами Nadya Dzyak, Ksenia Schnaider, українськими брендами RITO, Jul через ресурс Ukrainian Fashion Week, власні ресурси та інтернет-магазини, виданнями TRserial та ELLE. Доведено, що сучасні дизайнери костюма активно поєднують складові різних стилів в одному образі, що дозволяє отримати розмаїття, яке відображає широке коло потреб і уподобань людини.

Наукова новизна. Представлено дослідження стильового синтезу як окремого напрямку в дизайні костюма. Вибірковим методом сформовано візуальний ряд, що дозволяє вивчати варіантність стильових сполучень, окреслити необхідність введення у теорію і практику дизайну способів стильового синтезу. Виявлено основні напрями синтезу різних стилів у розробках дизайнерів.

Практична значимість. Аналіз перспективних прийомів стильового синтезу в сучасному жіночому костюмі доповнює недостатньо вивчені області в теорії і практиці дизайну. Результати дослідження можуть бути використані у якості практичних рекомендацій з проектування костюма та з формування модного образу на основі стильового синтезу.

Ключові слова: синтез стилів; жіночий модний образ; дизайн костюма; методи і прийоми дизайну.

Вступ. Аналіз попередніх досліджень. Синтез стилів, стильових напрямків як підхід до створення нового модного образу розвивався в дизайні одягу ще у ХХ ст. на тлі постмодерністською світоглядом. «Починаючи з 60-х рр. ХХ ст. у моді не спостерігається переважання тієї чи іншої однієї тенденції. Ми бачимо широкий поліморфізм. Абсолютно «модний» стиль не передбачає використання більшістю певної приналежності чи культури», – стверджував Л. Свендсен [12, с. 7]. В останнє десятиліття продовжується вплив естетики

постмодернізму на дизайн костюма: тренди різних періодів, вулична мода, елементи етно-стилів, риси субкультур, естетика провідних стилів моди, перероблені речі і моделі відомих брендів, одяг «швидкої моди», відбитки суспільних подій і прояви кризи – змішуються не лише серед образів людей загалом, а й у вигляді поєднання двох-трьох напрямів в одному окремому образі.

Завдяки глобалізації можемо зустріти сполучення азіатських і східних етнічних стилів європейськими, у зв'язку з

проблемою збереження оточуючого середовища – спостерігати розвиток трендів етичної моди; завдяки інтернету і соцмережам – відчувати вплив естетики субкультур на масову моду. Окрім усталених методів у дизайні костюма стали активно застосовуватися методи, що увібрали в себе свободу постмодерного пошуку – різноманітні варіанти синтезу, поєднання складових і елементів різних стилів в одному образі. Ці методи мають різні назви – еkleктизм, колаж, полістилізм, дифузія, вони сприяють утворенню складних, синтезованих форм у костюмі. Специфіку проектування складних форм одягу досліджували К. Пашкевич, О. Єжова, М. Колосніченко, Н. Остапенко, О. Колосніченко [21], питанням полістилізму в костюмі присвячена праця Т. Кротової [20], етнічний полістилізм розглядає М. Костельна [8]; проблема синтезу композиційних елементів сучасного одягу з художньо-композиційними ознаками просторових видів мистецтва висвітлюється у дослідженні О. Колосніченко, К. Кравчук, Н. Кудрявцевої [6].

Поняття стилю в моді, особливості прояву різних стилів в дизайні костюма досліджували Г. Гусейнов, В. Єрмілова, Д. Єрмілова [3], Л. Сафіна [11], О. Косарева [7] та ін. Щодо застосування у дизайні одягу виділимо визначення Л. Сафіної: «Стиль – це образне рішення костюма засобами елементів, що характеризуються художньою та пластичною однорідністю» [11]. В моді виділяють п'ять основних стилів: класичний, романтичний, спортивний, фольклорний і авангардний [3], які є базовими і надають начало численній кількості стильових напрямків, так званих «мікростилів» і стильових образів. При тому, що поняття

«стиль» і його різноманітні аспекти достатньою мірою розроблені у спеціальній літературі з дизайну костюма, то комплексного дослідження такого явища, як «синтез стилів», його сучасних проявів, не отримало належної уваги.

Проблема одночасної взаємодії різних стилів в мистецтві, дизайні в цілому, і в одному образі зокрема, представлена сьогодні лише дослідженнями окремих історичних етапів у працях теоретиків мистецтва і практиків костюма. Так, італійський мистецтвознавець А. Боніто Олива вивчав можливості архітекторів, дизайнерів та представників інших видів мистецтва вільно переміщатися територіями художньої культури минулого і сьогодення, будучи так званими «номадами» – кочівниками цих територій [1]. Адже необхідність використання і поєднання різноманітних творчих джерел в дизайні передбачає той самий вільний пошук і вибір джерел із найрізноманітніших галузей.

Серед прийомів представників так званого «Нового дизайну» кінця ХХ ст. Д. Єрмілова виділяє «...поєднання абсолютно незвичного і абсолютно неможливого (зокрема, екстравагантні поєднання фігур і елементів)» [5, с. 232], пов'язуючи це з естетикою безпорядку і неузгодженості. Як бачимо з окремих нечисельних досліджень, синтез став своєрідним механізмом інтерпретації змістовного поля дизайнерської творчості. Відтак, поняття стильового синтезу як явища сучасної ситуації, потребує осмислення, уточнення і розвитку.

Постановка завдання. До стильового синтезу, як до поширеної практики, звертається чимало дизайнерів, які за

допомогою засобів композиції, форми, конструкції розробляють нові зразки костюма, а також стилісти, які створюють образ для конкретної людини, беручи до уваги призначення образу та особливості вікової групи. В колекціях дизайнерів складно зафіксувати той чи інший стиль у самостійному прояві, дуже часто моделі представляють собою множинні, синтезовані стильові форми. У роботі стилістів ми часто бачимо спроби створити оригінальний, неповторний образ, і для того, щоб здивувати, вразити замовника – стиліст використовує прийоми сміливих поєднань різних за стильовими характеристиками елементів. Часто можна спостерігати новаторські рішення, цікаві результати. Однак, інколи спостерігаємо значні невідповідності, які не дозволяють вважати рішення вдалим. Наприклад: при створенні рекламного фото-образу з переважанням класичного стилю не враховуються стильові особливості в зачісці або в пластиці пози моделі; при розробці одягу з поєднанням двох-трьох стильових напрямів не враховуються характеристики споживання тієї чи іншої вікової групи; спостерігаються невинуваті перебільшення в деталях і кольорових поєднаннях тощо. У зв'язку з цим виникає необхідність аналізу різноманітних прийомів синтезу стилів, представлених в розробках українськими дизайнерами, стилістами, або запропонованими на українському фешн-ринку, визначення серед них найдоцільніших з метою подальшого вдосконалення і пошуку нових рішень.

Результати дослідження. Для синтезу стилів характерно змішування, компонування не лише основних стилів – класичного, романтичного, спортивного,

фольклорного і авангардного, але й тих, що розвинулися на їх основі. В результаті таких експериментів народжується новий образ. В ньому можуть «уживатися» вироби різних стильових напрямків, наприклад, блузка з етно-мотивами, брюки і взуття в спортивному стилі і класичний жакет. Неможливо встановити і побачити межу способам і можливостям, які можна використати у створенні нового образу. У зв'язку з цим виникає запитання: що можна вважати критеріями вдалого поєднання? У пошуку і варіативі дизайнеру або стилісту спиратися на досвід, смак і творчу інтуїцію, чи на конкретні закони і правила поєднань? Відповідь на це питання частково можемо знайти у спостереженнях Д. Єрмілової: «Тяжіння сучасного дизайну до розширення власних меж призводить до того, що змінилися критерії оцінки продукту дизайну: замість критеріїв смаку, міри, гармонії з'являються критерії винахідливості, дотепності, фантазії» [5, с. 232]. Аналогічну думку висловлює у своєму дослідженні Л. Дихнич: «В постмодерністській самосвідомості будь-яка діяльність, у тому числі і творчість дизайнерів-модельєрів, перетворюється на інтелектуальну гру, свого роду метамистецтво, метамоду» [4, с. 13]. «Речі, зшиті за всіма правилами хорошої форми, вже неактуальні, це нудно, потрібен парадокс, якась неправильність, двозначність, гра», – стверджує Л. Молчанова [9, с. 58]. Утім, постають інші питання: які саме фактори мають визначати і спрямовувати фантазію, винахідливість, двозначність тощо? Якщо характеристики основних стилів є давно усталеними у науковій літературі, у колекціях відомих дизайнерів, у вдалих знакових образах досвідчених стилістів, то синтез, поєднання,

сполучення не знайшли ґрунтовного висвітлення або вигляду універсальних рекомендацій. Дійти певної конкретики щодо добору, компоновання, доповнення образів можна шляхом аналізу існуючих практик, узагальнення отриманих результатів, вдосконалення та доповнення їх авторським підходом та апробацією власної методики формування модного образу.

Проаналізуємо моделі жіночого одягу, запропоновані для базового гардеробу різного призначення. При цьому спираємося на підходи дослідження стилю Л. Молчанової, поданий у праці «Стилеутворення. Теорія стилю в мистецтві і костюмі» [9]. Категорію стилеутворення авторка розглядає як організацію його композиційних елементів відповідно до задуму дизайнера і матеріального втілення; при цьому стилеутворення ґрунтується на системі елементів і правилах їх взаємодії. Елементи стилю – це форма, силует, матеріал, конструкція, фактура, пластика, колір. Саме ці елементи, їх приналежність до одного стилю чи ступінь поєднання з іншими цікавлять нас у контексті представленого дослідження.

Відомий український журнал TRserial серед модних трендів літа 2020 для жінок представив чималу кількість оригінальних стильових поєднань [19]. Одне з них – поєднання класичного і спортивного стилю (рис. 1). Класичною за англійським типом, перш за все, є форма жакета вільного силуету. Брюки такого самого кольору мають щільне облягання – тим самим привносять спортивність, посилену спортивним взуттям і формою сумки, що перебільшує за розміром типову класичну. Даний образ можна вважати гармонійним, він не має надмірностей, що пояснюється

переважанням класичного стилю, і сформований не лише за рахунок поєднання окремих предметів одягу, а й за рахунок звужених донизу брюк.

Журнал ELLE представив модель бренду LEONIEHANNE [13] – трансформований корсет у поєднанні з брюками – як мікротренд сезону літа 2020 (рис. 2). Якщо в жіночих образах XVIII–XIX ст. корсет слугував засобом корегування форми і силуету і був прихований під одягом, то його сучасна трансформація надала можливість перетворитися на самостійний верхній елемент одягу, що наближує його за формою до звичайного бавовняного топа. Конструктивні членування корсету стали декоративними елементами, і їх організація у два ряди – прояв бачення дизайнера. Якщо корсет асоціюється лише з носінням суконь і спідниць, то в сучасному втіленні ці межі стираються, і оновлену його форму представлено з брюками, які у свою чергу є класичною, але модернізованою моделлю за рахунок «гри» одним елементом – заціпом, який значно збільшено порівняно з традиційним. Таким чином, даний комплект – приклад синтезу трансформованого елемента історичного костюма і сучасних брюк.

Унікальну комбінацію з двох частин – джинсів-скіні та спідниці-штанів, представила у 2016 р. Ksenia Schnaider. Комбінація отримала назву «demi-denims», і, перетворившись через два сезони на тренд завдяки визнанню не лише українських жінок, а й всесвітньо відомих моделей, таких як Белла Хадід (рис. 3), вийшла за межі України. Дизайнерці вдалося винайти новий силует поєднанням двох елементів у межах стилю денім, використовуючи вінтажний

одяг у якості матеріалу. Спідниця-штани поєднувала в собі два силуети, була запущена у виробничому масштабі. Сполучення видовженого і трапецієвидного силуету отримало подальший синтез в образі самої Белли Хадід, яку було помічено в *demi-denims* по завершенні афтепати Off-White [16] – італійського стритвір-бренду одягу. Модель продемонструвала свою підтримку дизайнеру Вирджилу Аблоху і його нової колекції Off-White Spring 2018 присутністю на заході, який організував дизайнер у Парижі [14]. Б. Хадід поєднала *demi-denims* із вкороченим топом у стилі поп-арт, характерний яскравими контрастними кольоровими сполученнями і графічними елементами автодизайну. Клатч виконаний у стилі поп-арт, він є частиною цієї колекції і створений, надихаючись журналом Time. Однак в комплект включені класичні туфлі, які є третім стильовим елементом в цьому образі. Саме туфлі додають формального спрямування даному образу, враховуючи формат афтепати. Уявити для цього призначення спортивне взуття неможливо, оскільки з ними образ одразу став би неформальним. Таким чином, даний образ є результатом складного синтезу трьох стилів – деніму, поп-арту і класичного, що оригінально скомплектовані відповідно до конкретного випадку.

Авторський підхід з численними варіантами стильового синтезу спостерігаємо у колекції NADYA DZYAK FW20-21. Джерелом натхнення для її створення стали образи героїнь популярного серіалу 1980-х «Династія». З модних тенденцій цієї епохи перенесено широкі плечі з підплічниками (один із головних атрибутів нової колекції), об'ємні

рукави, яскраві кольори і анімалістичні принти, паетки, пишні зачіски і яскравий макіяж. «Героїня колекції сезону осінь-зима – «залізна» леді, яка грає за власними правилами і задає тон. Смілива й незалежна, вона вибирає яскраві кольори як в одязі, так і в макіяжі. Упевнена в собі на 100%, вона не боїться привернути увагу. Анімалістичні принти, об'ємні рукави й штани – ці атрибути кітч дизайнера Надя Дзяк віртуозно обіграє з притаманним їй почуттям легкої самоіронії, перетворюючи кожен образ на самостійну історію успіху», – йдеться у коментарях до колекції [17]. Модель на рис. 4 поєднує блузку з прозорої тканини зі складними елементами декору (фігурними плісированими воланами, що обрамляють рукави), спідницю-олівець, яскраві колготи.

Проявом еkleктичності, іронії та гри у цьому образі є поєднання трьох різних за малюнком принтів: на блузці – горох, на спідниці – клітинка, на колготах – анімалістичний принт, які об'єднує червоно-чорне кольорове поєднання. Якщо брати до уваги форму виробів – тут наявне поєднання романтичного і класичного стилів. Помітними є і доповнення цього комплекту – сережки і пояс. Пишна зачіска-каре і макіяж підтримують образ сміливої і незалежної жінки за задумом дизайнерки.

Український бренд трикотажного одягу RITO представив колекцію SS20; створення теж має своїм проектним методом стильовий синтез. Ідея колекції – жіночність, свобода і творчість; ці розвинуті теми надають можливості молодій жінці бути різною, переймати настрої міста, «подорожувати» у просторі й часі та водночас бути собою [18]. Назва колекції «Вільний дух 1980-х» виправдана

зверненням і втіленням у ній характерних рис цього періоду з його вуличним мистецтвом, хіп-хопом, відеоіграми. Основні речі колекції – технологічно складні моделі з жакардової тканини, а також незамінні базові монохромні трикотажні речі, актуальні незалежно від сезону. Трикотажна ажурна сукня – ручної роботи крючком (рис. 5) із капсули люксової лінії RITO. Модель з V-образним вирізом, без рукавів, прилеглого силуету, до низу спідниці переходить у сонце кльош. Елегантність і романтичність цієї сукні доповнюється перев'язаною хусткою на талії – прийомом хіппі, а також перебивається доволі грубою складовою у поєднанні з ажурною сукнею – чоботами-казаками. За допомогою такого синтезу окремих елементів дизайнери втілили свою ідею – поєднання в одному образі духу свободи, подорожив простором і часом, і у той же час жіночності.

Літня біла сукня вільного крою з глибокими складками спереду на широких бретелях з контрастної чорної тканини, представлена українським брендом Jul, є зразком романтичного стилю (рис. 6). Засновниця бренду Юлія Логвін назвала цю колекцію «Подорож до Марракеша» [15], адже натхненням нової колекції стало одне із улюблених міст дизайнерки. Кольори його архітектури та речі із натуральних тканин, які носять місцеві мешканці, стали відправною точкою при створенні колекції. Її розміщено на сайті компанії з позначкою «базовий гардероб», основу колекції склали літні сукні – довжини максі, міді та міні – лляні, бавовняні та трикотажні, однотонні та з квітковими принтами.

У формуванні образу, який ми обрали для аналізу, – звертаємо увагу на взуття, яке «розбиває» вишуканість романтичного стилю – так звані «в'єтнамки» – взуття для літнього відпочинку. Уявити їх у поєднанні з вишуканою романтичною сукнею неможливо, але в даному варіанті представлено синтез цієї літньої моделі із більш презентативною моделлю жіночого взуття на невеличких підборах «шпильках». Тобто, цей синтез відбувся за рахунок додавання до «в'єтнамок» підборів, характерних зовсім для іншого різновиду взуття. З подачі шведського бренду Totême, модного дуєту із Лос-Анжелеса Simon Miller, Демни Гвасалії для Balenciaga і багатьох інших дизайнерів найбажанішою моделлю літнього сезону 2020 стала саме ця модель. Саме ці витончені підбори і надають можливість поєднати в'єтнамки з вишуканою романтичною сукнею.

Отже, як бачимо, композиційні елементи, форму, силует, конструкцію, фактуру, оздоблення дизайнери застосовують для численних поєднань. Прийоми поєднання у кожного дизайнера свої, саме в цьому і проявляється його творче бачення. Цей процес відбувається двома способами: перший – за рахунок моделювання, композиційної і конструкторської переробки деталей, елементів одягу всередині форми (рис. 1, 2, 3, 6); другий – за рахунок поєднання окремих предметів одягу різних стилів (рис. 4, 5). Окремим засобами привнесення стильового розмаїття в образ є доповнення – прикраси, аксесуари, взуття.



Рис. 1. Костюм жіночий. Модні тренди, літо 2020. Журнал TRserial



Рис. 2. Мікротренд сезону: корсет. LEONIEHANNE. Журнал ELLE, 2020



Рис. 3. Белла Хадід в костюмі «demi-denims» від Ksenia Schneider, Instagram, 2017



Рис. 4. Модель з колекції «Династія». NADYA DZYAK, FW20-21



Рис. 5. Модель з колекції «Вільний дух 1980-х». RITO, SS20



Рис. 6. Сукня з колекції «Подорож до Марракеша». JUL, 2020

Висновки. Незважаючи на те, що у понятійному апараті дизайну поняття «стиль» і його різноманітні аспекти достатньою мірою розроблені, відсутнє комплексне дослідження такого явища, як «синтез стилів», не надавалося належної уваги сучасним проявам різноманітних стильових поєднань. У статті проаналізовано прийоми, які використовуються сучасними дизайнерами у роботі з розмаїттям стилів, зокрема, зі спортивним, класичним, романтичним, ар-деко, денім, хіппі.

Аналіз моделей жіночого одягу, представленого на українському ринку дизайнерами через ресурс Ukrainian Fashion Week та власні інтернет-магазини, виданнями TRserial та ELLE дозволив виявити два основних напрями синтезу різних стилів:

- образ як варіативна система, що складається з багатоелементних складових з тимчасовим зв'язком між ними, коли

поєднання відбувається за рахунок компонування окремих видів одягу в комплект;

- образ як цілісна система, де синтезовані елементи чи деталі знаходяться у постійному зв'язку між собою, коли поєднання може відбуватися за рахунок застосування художніх прийомів дизайну в межах одного предмету одягу.

Показано, що в сучасному дизайні костюма широко застосовуються прийоми синтезу двох і більше стильових напрямів в одному образі, що додає розмаїття як дизайнеру у пошуках засобів і прийомів, так і споживачу моди у задоволення потреб, що швидко змінюються. Серед розглянутих моделей, які є прикладами синтезу стилів, переважають поєднання класичного і спортивного, класичного і романтичного, історичного і класичного стилів, денім і поп-арту.

Література

1. Бонито Олива А. Искусство на исходе второго тысячелетия. М.: Художественный журнал, 2003. 215 с.
2. Вьетнамки на каблуке – самая желанная обувь этого сезона. URL: <https://www.vogue.ru/fashion/favourites-of-vogue/vetnamki-na-kabluka-samaya-zhelannaya-obluchiv-etogo-sezona> (дата звернення 07.06.2020)
3. Гусейнов Г. М., Ермилова В. В., Ермилова Д. Ю. и др. Композиция костюма: Учеб. пособие. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 432 с.
4. Дихнич Л. П. Феномен моды в социокультурных процессах XX столетия: Автореф. дис... канд. ист. наук: 17.00.01. Київ. нац. ун-т культури і мистец. К., 2002. 20 с.
5. Ермилова Д. Ю. История домов моды: учеб. пособие для вузов. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Издательство Юрайт, 2018. 443 с.
6. Колосніченко О. В., Кравчук К. І., Кудрявцева Н. І. Проектування сучасного одягу

на основі використання художньо-композиційних ознак еко-архітектури. Art and Design, 2. 2018. С. 43–50. URL: <http://artdesign.knutd.edu.ua/wp-content/uploads/sites/33/2018/06/43-50-Колосніченко.pdf>.

7. Косарева Е. А. Мода XX век. Развитие модных форм костюма. СПб.: изд. Петербургский институт печати, 2006.

8. Костельна М. В. «Етнічний полістилізм» в дизайні одягу другої половини XX – початку XXI століття. Art and Design, 3. 2018. С. 85–95. URL: <http://artdesign.knutd.edu.ua/wp-content/uploads/sites/33/2018/12/85-95-КОСТЕЛЬНА.pdf>.

9. Молчанова Л. А. Стилеобразование. Теория стиля в искусстве и costume. Учебное пособие. Ижевск: Удмуртский государственный университет (УдГУ), 2019. 66 с.

10. Подорож до Марракеша: Український бренд Jul представив другий літній дроп. URL: <https://official-online.com/lmoda/sjemka/jul-brand-second-summer-drop/> (дата звернення 10.06.2020).

11. Сафина Л. А. Дизайн костюма. – Ростов н/Д: «Феникс», 2006. 390 с.

12. Свендсен Л. Философия моды. М.: Прогресс-Традиция, 2007. 256 с.

13. ELLE. LEONIEHANNE. Микротренд сезона: прозрачный корсет, который есть в гардеробе всех инфлюенсеров. URL: <https://elle.ua/moda/trendy/mikrotrend-sezona-prozrachniy-korset-kotoriy-est-v-garderobe-vseh-inflyuenserov/> (дата звернення 13.06.2020)

14. Instagram: Bella Hadid Wears Off-White Top // HADIDSCLOSET. URL: <https://hadidscloset.com/2017/09/27/instagram-bella-hadid-wears-off-white-top/> (дата звернення 02.06.2020).

15. JUL. Каталог. Сукня на широких бретелях. URL: <https://jul.com.ua/suknya-na-shirokikh-bretelyakh/916/n> (дата звернення 10.05.2020)

16. Ksenia Schnaider demi-denims jeans. URL: https://www.instagram.com/p/BZjWhzCnM4y/?utm_source=ig_embed (дата звернення 20.04.2020).

17. NADYA DZYAK «ДИНАСТІЯ». FW20-21 03 червня 2020. Ukrainian Fashion Week. URL: <http://fashionweek.ua/news/ukrainian/dinast%D1%96ya-nadya-dzyak-fw20-21> (дата звернення 05.06.2020).

18. RITO. ВІЛЬНИЙ ДУХ 80-Х. SS20. Ukrainian Fashion Week. URL: <http://fashionweek.ua/news/ukrainian/v%D1%96lnij-duh-80-h-rito-ss20> (дата звернення 08.06.2020).

19. TRserial. Your lifestyle magazine. МОДНІ ТРЕНДИ ЛІТА 2020 14 ЧЕРВНЯ, 2020. URL: <https://www.trserial.net.ua/modni-trendy-lita-2020/> (дата звернення 15.05.2020).

20. Krotova T. Classic Suit and Polystylism: Modern Parallels of Fashionable Forms Development Based on the Tendencies Analyses within the Framework of Great Britain and Ukrainian Fashion Week-2013. American International Journal of Research in Humanities, Arts and Social Sciences, 2014. Issue 6, Vol. 1&2, March-May. P. 19–24. URL: <http://iasir.net/AIJRHASSpapers/AIJRHASS14-307.pdf>.

21. Pashkevich K., Yezhova O., Kolosnichenko M., Ostapenko N., Kolosnichenko E. Designing of the complex forms of women's clothing, considering the former properties of the materials. Man-Made Textiles in India. 2018, Vol. 46, Issue 11, P. 372–380.

References

1. Akille Bonito, O. (2003). Iskusstvo na iskhode второго tysyacheletiya [The art at the end of the

second millennium]. Moscow: Khudozhestvennyy zhurnal – Art magazine. 215 p. [in Russian].

2. Vyetnamky na kabluk – samaya zhelannaya obuv etogo sezona [Flip-flops with heels – the most desired shoes of the season]. URL: <https://www.vogue.ru/fashion/favourites-of-vogue/vetnamki-na-kabluk-samaya-zhelannaya-obuv-etogo-sezona> [in Russian].

3. Guseynov, G.M., Ermilova, V.V., Ermilova, D.Yu. (2003). Kompozitsiya kostyuma [Costume composition]. Moscow: Izdatelskiy Tsentr «Akademiya» [in Russian].

4. Dykhnych, L.P. (2002). Fenomen mody v sotsiokulturnykh protsesakh XX stolittya [The phenomenon of fashion in the socio-cultural processes of the twentieth century]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Art., 20 p. [in Ukrainian].

5. Ermilova, D.Yu. (2018). Istoriya domov mody: uchebnoe posobie dlya vuzov. [History of fashion houses: textbook for universities]. 3-rd edition. Moscow: Izdatelstvo Yurajt – «Yurait» Publishing House. 443 p. [in Russian].

6. Kolosnichenko, O.V., Kravchuk, K.I., & Kudriavtseva, N.I. (2018). Proektuvannya suchasnoho odyahu na osnovi vykorystannya khudozhno-kompozitsiynykh oznak eko-arkhitektury [Modern clothing design based on the eco-architecture artistic and compositional features usage]. *Art and Design*. Issue 2. P. 43–50. URL: <http://artdesign.knutd.edu.ua/wp-content/uploads/sites/33/2018/06/43-50-Kolosnichenko.pdf> [in Ukrainian].

7. Kosareva, E.A. (2006). Moda XX vek. Razvitie modnykh form kostyuma [Fashion of the twentieth century. The development of fashionable costume forms]. St. Petersburg: Izdatelstvo Peterburgskij institut pechati [in Russian].

8. Kostelna, M.V. (2018). «Etnichni polistylizm» v dyzayni odiahu druhoyi polovyny XX – pochatku XXI stolittya [«Ethnic polystylism» in clothing design of the second half of the XX – early XXI century]. *Art and Design*. Issue 3. P. 85–95. URL: <http://artdesign.knutd.edu.ua/wp-content/uploads/sites/33/2018/12/85-95-KOSTELNA.pdf> [in Ukrainian].

9. Molchanova, L.A. (2019). Stileobrazovanie. Teoriya stilya v iskusstve i kostyume [Style formation. Theory of style in art and costume]. Izhevsk: Udmurt State University. 66 p. [in Russian].

10. Podorozh do Marrakesha: Ukrayinskyi brend Jul predstavlyv drugyi litniy drop [Journey to

Marrakech: Ukrainian brand Jul has presented the second summer drop]. URL: <https://official-online.com/lmoda/sjemka/jul-brand-second-summer-drop/> [in Ukrainian].

11. Safina, L.A. (2006). Dizajn kostyuma [Costume design]. Rostov n/D: «Feniks» [in Russian].

12. Svendsen, L. (2007). Filosofiya mody [The philosophy of fashion]. Moscow: Progress-Tradicziya [in Russian].

13. LEONIEHANNE // ELLE fashion magazine website. Microtrend sezona: prozrachnyi korset, kotoryi est v garderobe vsekh influentserov [Microtrend of the season: the see-through corset, which can be found in the wardrobes of all influencers]. URL: <https://elle.ua/moda/trendy/mikrotrend-sezona-prozrachniy-korset-kotoryi-est-v-garderobe-vseh-inflyuenserov/> [in Ukrainian].

14. Article «Instagram: Bella Hadid Wears Off-White Top» – HADIDSCLOSET website (All about Gigi & Bella Hadid's style). URL: <https://hadidscloset.com/2017/09/27/instagram-bella-hadid-wears-off-white-top/>

15. JUL – Ukrainian mass market brand of women's clothing website – Catalogue. Suknya na shirokokh brytelyakh [Dress on wide straps]. URL: <https://jul.com.ua/suknya-na-shirokikh-bretelyakh/916/> [in Ukrainian].

16. Ksenia Schnaider profile on Instagram – Photo of Bella Hadid wearing demi-denims jeans

by Ksenia Schnaider. URL: https://www.instagram.com/p/BZjWhzCnM4y/?utm_source=ig_embed.

17. NADYA DZYAK FW20-21 DYNASTY – Ukrainian Fashion Week. URL: <http://fashionweek.ua/news/ukrainian/dinast%D1%96ya-nadya-dzyak-fw20-21>.

18. VILNIY DUKH 80-KH. RITO SS20 [FREE SPIRIT OF THE 80'S. RITO SS20] – Ukrainian Fashion Week. URL: <http://fashionweek.ua/news/ukrainian/v%D1%96nij-duh-80-h-rito-ss20> [in Ukrainian].

19. TRserial. Your lifestyle magazine. Independent information and entertainment publication, Ukrainian media tabloid about the lives of public figures. Modni trendy lita 2020 [Fashion trends of Summer 2020]. URL: <https://www.trserial.net.ua/modni-trendy-lita-2020/> [in Ukrainian].

20. Krotova, T. (2014). Classic Suit and Polystylism: Modern Parallels of Fashionable Forms Development Based on the Tendencies Analyses within the Framework of Great Britain and Ukrainian Fashion Week-2013. *American International Journal of Research in Humanities, Arts and Social Sciences*. Issue 6, Vol 1&2, March-May. P. 19–24. URL: <http://iasir.net/AIJRHASpapers/AIJRHASS14-307.pdf>.

21. Pashkevich, K., Yezhova, O., Kolosnichenko, M., Ostapenko, N., & Kolosnichenko, E. (2018). Designing of the complex forms of women's clothing, considering the former properties of the materials. *Man-Made Textiles in India*, Vol. 46, Issue 11, P. 372–380.

STYLISTIC SYNTHESIS AS A PROMISING METHOD OF MODERN WOMEN'S COSTUME FORMATION

KHARCHENKO A. V.

Kyiv National University of Culture and Arts

The aim of the article is to analyze the stylistic synthesis examples in the design of a modern costume, and to identify the actual combinations of two or more styles in one image which are preferred by Ukrainian designers. Models of modern women's clothing, represented on the Ukrainian market by designers, trade locations, and printed fashion magazines has been used as

СТИЛЕВОЙ СИНТЕЗ КАК ПЕРСПЕКТИВНЫЙ МЕТОД В ФОРМИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОГО ЖЕНСКОГО ОБРАЗА

ХАРЧЕНКО А. В.

Киевский национальный университет культуры и искусств

Цель. Целью статьи является анализ примеров стилового синтеза в дизайне современного костюма, выявление актуальных сочетаний в одном образе двух и более стилей, которым отдают предпочтение украинские дизайнеры. Объектами анализа стали модели современной женской одежды, представленные на украинском рынке

the objects of the analysis.

Methodology. The systematic approach has been used for examination of the modern design activities as result of the postmodern culture influence and for detection of the relationship between artistic phenomena and the design practice. Art analysis has been used for the analysis of the shape, silhouette, costume plasticity, and allowed to reveal the main ways of different styles elements combination into a single structural integrity.

Results. The interpretation of the different styles interaction problem in art and design by art theorists and costume practitioners has been given in the study. The analysis of women's clothing models represented on the Ukrainian market by such designers as Nadya Dzyak, Ksenia Schnaider, and such Ukrainian brands as RITO, Jul through the Ukrainian Fashion Week web-resource, own web-sites and online stores, and published by TRserial and ELLE has been provided. The fact that modern costume designers are vibrantly trying to combine components of different styles in one image, which allows obtaining a variety that reflects a wide range of human needs and preferences, has been demonstrated.

Scientific novelty. The study of stylistic synthesis as a separate direction in the costume design has been represented. The visual series that allows studying of the stylistic combinations variability and identifying the need of stylistic synthesis introduction into the theory and practice of design techniques have been formed with the help of the selective method. The main directions of different styles synthesis in the designers developments have been determined.

The practical significance. The analysis of stylistic synthesis promising techniques in the modern women's costume can supplement the insufficiently studied areas in the theory and practice of design. The results of the study can be used as practical recommendations for costume design and

дизайнерами, торговыми локациями, печатными фэшн-изданиями.

Методология. В исследовании использован системный подход, рассматривающий современную проектную деятельность как результат влияния культуры постмодернизма и обнаруживает взаимосвязь художественных явлений и практики дизайн-проектирования. Искусствоведческий анализ, использованный в рассмотрении формы, силуэта, пластики костюма, позволил выявить способы сочетания элементов разных стилей в единую структурную целостность.

Результаты. В работе приводится трактовка проблемы взаимодействия разных стилей в искусстве и дизайне теоретиками искусства и практиками костюма. Дан анализ моделей женской одежды, представленной на украинском рынке дизайнерами Nadya Dzyak, Ksenia Schnaider, украинскими брендами RITO, Jul через ресурс Ukrainian Fashion Week, собственные ресурсы и интернет-магазины, изданиями TRserial та ELLE. Доказано, что современные дизайнеры костюма активно сочетают составляющие различных стилей в одном образе, что позволяет получить разнообразие, отражающее широкий круг потребностей и предпочтений человека.

Научная новизна. Представлено исследование стилового синтеза как отдельного направления в дизайне костюма. Выборочным методом сформирован визуальный ряд, позволяющий изучать вариативность стиливых сочетаний, очертить необходимость введения в теорию и практику дизайна методов стилового синтеза. Выявлены основные направления синтеза разных стилей в разработках дизайнеров.

Практическая значимость. Анализ перспективных приемов стилового синтеза в современном женском костюме дополняет недостаточно изученные области в теории и практике дизайна. Результаты исследования могут быть использованы в качестве практических рекомендаций по проектированию костюма и по формированию модного образа на основе

fashionable image formation based on the stylistic synthesis.

Key words: *stylistic synthesis; women's fashion image; costume design; methods and techniques of design.*

стилевого синтеза.

Ключевые слова: *синтез стилей; женский модный образ; дизайн костюма; методы и приемы дизайна.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРА

Харченко Анастасія Валеріївна, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв, ORCID ID 0000-0002-0683-3797, **e-mail:** anastasia.naku10@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Харченко А. В. Стильовий синтез як перспективний метод у формуванні сучасного жіночого образу. *Art and design*. 2020. №3. С. 111-122.

Citation APA: Kharchenko, A.V. (2020) Stylistic synthesis as a promising method of modern women's costume formation. *Art and design*. 3. 111-122.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.3.9>

УДК 7:304.3:308]
(510+438+477)DOI:10.30857/2617-
0272.2020.3.10.

ЧУЧУК С.М.

Прикарпатський національний університет імені Василя
Стефаника**СОЦІАЛЬНА ЗНАКОВА СИСТЕМА ВІЗУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ
МІСТ В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР СХОДУ І ЗАХОДУ**

Метою дослідження є розкриття характерних художньо-образних специфік організації соціальної знакової системи візуальних просторів Китаю та Польщі в контексті протиставлення світоглядних, ментальних, етнічних рис населення.

Методологія. На різних етапах у процесі дослідження використано загальнонаукові та спеціальні методи, притаманні мистецтвознавчим студіям: історичний метод, методи візуального спостереження, системно-порівняльного аналізу, художньо-композиційного аналізу.

Результати. Проаналізовано специфіку організації соціальної знакової системи міського середовища Китаю (на матеріалах м. Сюйчжоу) та Польщі (на матеріалах м. Ополе); оцінено вплив світоглядних, ментальних та етнічних особливостей населення на формування естетичних традицій мистецької діяльності в публічному просторі міст; проведено компаративний аналіз східної та західної художньо-образної тенденції; охарактеризовано ключові фокуси стратегій організації візуального поля міст.

Наукова новизна. Досліджено соціальну знакову систему візуального простору міст в контексті протиставлення естетичних, художньо-образних тенденцій Китаю та Польщі; розкрито соціокультурні передумови формування специфічних рис соціальної знакової системи Китаю та Польщі.

Практична значущість. Результати дослідження можуть стати теоретичною, фактологічною базою для розробки спеціальних курсів з мистецтвознавства, а також основою практичних програм з трансформації візуального простору сучасних міст.

Ключові слова: дихотомія Схід-Захід; візуальні комунікації; інформаційний простір міст.

Вступ. Концептуальні перетворення пост-постмодерної соціокультурної реальності другої декади XXI ст. зумовили ґрунтовне переосмислення підходів до трактування міського простору. Сьогодні нематеріальний, інтелектуальний потенціал міст експлуатується на рівні з їх матеріальними ресурсами та використовується як основний чинник формування територіальної ідентичності. Мистецький простір сучасного міста є важливою складовою цього процесу, а його діалектичні взаємозв'язки з людиною та середовищем становлять складну культурну реальність. Для комплексного усвідомлення природи предметного середовища сучасних міст, актуальним є звернення до культурно-мистецьких засад, передумов та особливостей організації соціальних знакових систем країн Сходу та Заходу.

«Концепція культурного діалогу повинна розумітись не просто, як звичайне джерело інформації, а й як засіб, що дозволяє більш глибоко дослідити особливості іншого, і на цій основі прийти до власного самоусвідомлення, проте вже на іншому, якісно новому рівні» [7, с.193–194]. Одержані результати дослідження можуть в подальшому бути використані для формування засад якісної та ефективної реорганізації візуального простору сучасних міст.

Аналіз попередніх досліджень.

Дихотомія Захід-Схід поставала фокусом методологічних, соціально-психологічних, духовно-етичних досліджень. Проте, стильові взаємовпливи візуальних інформаційних систем міського середовища в контексті діалогу різних культур, залишаються невивченими. Питання

сучасної дизайнерської активності в світі та унікальних дизайн-характеристик країн Сходу та Заходу порушував проф. В. Я. Даниленко (2009) [3]. Взаємодію східної та західної художніх культур та їх дифузний характер в розрізі музичної культури розглядала І. Чжен (2010) [7], в контексті дослідження муралів О. Колісник, Н. Пономарьова [19]. До питання діалогу культур в контексті культурного плюралізму Криму звертався дослідник О. Бензюк (2013) [1]. Порівняльний аналіз культурних основ Сходу та Заходу проводили дослідники Н. Гутарева та Н. Виноградов (2015) [2]. Фактори формування національної культури та її світоглядної основи в контексті діалогу культур Заходу і Сходу висвітлював А. Синах (2019) [5].

Постановка завдання. Основною платформою реалізації візуальних комунікацій некомерційного спрямування в міському середовищі є його соціальна знакова система. Вона використовує історичний, мистецький, культурний потенціал місцевості, сприяє гуманізації території, наповнюючи середовище змістовими, сюжетними елементами. Таким чином, дослідження закономірностей формування соціальної знакової системи двох глобальних, полярно протилежних культурних пластів – Сходу і Заходу, становить не тільки теоретичний інтерес, а й практичну значимість, оскільки дозволить в подальшому сформулювати ефективні механізми перетворення візуального простору сучасних міст.

Результати дослідження. В основі специфічних національних художньо-образних тенденцій лежить унікальність категорії естетичного, характерне розуміння прекрасного та своєрідне філософське сприйняття світу та людини в ньому. Порівнюючи мистецькі тенденції, дослідники Н. Гутарева та Н. Виноградов виділяють «непохитність художніх традицій, позачасову, «вічну тематику, синтез різноманітних видів мистецтв, їх

«перетікання» один в інший» в східній культурі та «швидку зміну і велику різноманітність течій та стилів, відображення конкретної епохи в тематиці та ідейному змісті, диференціацію художніх жанрів, форм, видів» – в західній [2, с. 1469]. Ці відмінності наглядно спостерігаємо й при аналізі соціальної знакової системи візуального простору Китаю та Польщі.

Архітектурний образ сучасного Китаю має ряд ознак, аналогічних будівельній спадщині Радянського Союзу, яку сьогодні спостерігаємо на території України. Такі проблеми як одноманітність фасадів, монотонна повторюваність ритмів та форм, ахроматичність предметного простору та невиразна пластичність об'єктів, що неодноразово висвітлювались теоретиками та практиками УРСР, стосуються середовища міст Китаю і сьогодні. За словами Дж. Дрейєра «Мабуть, найбільш відчутною стороною цієї спадщини є зовнішній вигляд та атмосфера сучасного китайського міста; оскільки Китай – країна з централізованою економікою, цей вигляд і відчуття є неймовірно уніфікованими. Основним формотворчим фактором образу сучасного китайського міста був радянський урбанізм – або точніше, Сталінський урбанізм» [11].

Подібно курсу «монументальної пропаганди», взятому радянською владою в другій половині ХХ ст., спрямованого як на естетизацію міського середовища за допомогою мистецтва, так і на поширення соціалістичних ідей та виховання населення, влада Китаю й сьогодні заохочує практики перетворення візуального простору міста за допомогою художніх творів, які, попри естетичну функцію, повинні виконувати й просвітницьку. Дослідниця Дж. Женг зазначає: «Громадське мистецтво – це м'який актив (інтелектуальний капітал) міста, його культурні інвестиції для створення бажаного міського образу. Воно підвищує привабливість території, активізуючи її як фінансовий чи туристичний центр, та,

сприяючи економічному відродженню в місті» [18, с. 90].

Монументальне мистецтво Китаю, що до XX ст. було консервативно традиційним та ґрунтувалось виключно на каноні, єдності стилістичних прийомів та, так званому, «класичному смакові», внаслідок політики «відкритих дверей» 80–90-х рр. XX ст. пройшло ряд трансформацій, культурних впливів та інкорпоровало ряд європейських художніх практик. Згідно з твердженням дослідника Т. Жи: «...майстри XX століття звертаються до різних іншокультурних традицій, найчастіше, не беручи до уваги їх світоглядної основи та оперуючи виключно зовнішніми формами» [4, с. 136]. Часткова адаптація західних тенденцій спричинила створення синтетичної практики, в якій і сьогодні все ж переважає власне китайська мистецька традиція. «Сучасні китайські монументалісти створили роботи, які чітко відрізняються від європейських. Вони продовжують використовувати як національні традиції, так і досвід європейського мистецтва» [6, с. 15]. Характерною рисою китайської монументалістики XXI ст. є зміщення фокусу з внутрішнього потенціалу творів та органічна інтеграція їх в міський простір задля створення симбіозу категорій мистецтва, території, індивіда.

Класичне трактування природи як основного ресурсу духовного та естетичного начал проявляється і в засадах композиційної, пластичної організації монументальних творів і в їх сюжетно-образній палітрі. Філософія єдності з природою, яка закарбовується у свідомість китайського громадянина, знаходить свій прояв у засобах виразності та мистецьких канонах, що їх використовують художники, а також в символах та образах монументальних панно. Цим самим, художні мотиви стають близькими та зрозумілими широкому загалу містян, апелюють до підсвідомих категорій розуму кожного

індивіда, незалежно від рівня його виховання чи освіченості.

Етноцентричність китайської нації, загострене відчуття традиції та ваги історичної спадщини формують унікальне ставлення китайського суспільства до інтелектуального потенціалу території. На прикладі міста Сюйчжоу провінції Цзянсу переконуємося, що історико-культурні ресурси становлять фокус соціально-економічних стратегій розвитку регіону. Саме в змістовності минулого вбачається ідейна значимість сьогодення. Оскільки в м. Сюйчжоу предметів історичної спадщини майже не збереглося, поширення отримала практика імітації історичних об'єктів, відтворення давно втрачених пам'яток архітектури та підвищена експлуатація традиційних художніх мотивів та образів. З метою підкреслення культурної престижності території, твори монументального мистецтва, що інтегруються в простір міста також мають характер традиційних панно. Найбільш поширеними художніми практиками в середовищі Сюйчжоу є барельєф та фреска. Вибір барельєфу в якості передової техніки естетизації середовища не випадковий. Відомо, що поява цього художнього виду діяльності зародилась власне в провінції Цзянсу ще в період династії Східна Хань (25–220 рр. н.е.) [8, с. 19]. Таким чином, звернення сучасних мистецьких практик міського середовища до техніки барельєфу ще раз демонструє бажання трансляції багатой національної культури в маси.

Сюжетно-образні мотиви монументальних творів міського простору Сюйчжоу також спрямовані на експлуатацію культурної спадщини держави загалом та регіону зокрема. Наприклад, кам'яні барельєфи житлового комплексу по вул. Східна Цзяхе в м. Сюйчжоу відтворюють історичні сцени з життя провінції. Особливий інтерес становить панно «Водяний контроль Су Ши», яке ілюструє організацію відомим китайським

діячем Су Ши (1037–1101 рр.) процесу будівництва захисної дамби вздовж берега річки Хуанхе в Сюйчжоу, в результаті чого місто було врятовано від нищівного потопу (рис. 1). Динаміка образів та об'ємна пластика рельєфу побудовані в рамках класичних художніх канонів Китаю. Чітко прослідковується активний мотив природи та натуралістичних елементів у композиції. Комплекс барельєфів по вул. Сх. Цяхе є тільки одною з багатьох точок монументального оздоблення середовища м. Сюйчжоу, проте підсумовує стилістичну та змістову направленість переважної більшості творів.

Динаміка концептуального розвитку міст Польщі носить принципово інший характер. Ряд суспільно-політичних реформ та ефективних економічних перетворень спричинив стрімке економічне зростання та політичну стабільність. Важливим аспектом в процесі трансформації господарчих та економічних процесів Польщі став курс на підвищення конкурентоздатності міст, інтелектуальні активи яких розглядаються сьогодні як база ефективних маркетингових стратегій. Польська дослідниця А. Становіцка-Трачик стверджує, що діяльність місцевих владних структур ще з початку ХХІ ст. фокусувалась на можливості керування образом міст в процесі боротьби за конкурентоздатність [15, с. 53]. Тому естетизація міського простору тут є не просто інструментом формування національної гордості та підвищення самосвідомості громадян, як в Китаї, а, в першу чергу, стратегічним ходом, покликаним стимулювати приплив інвестицій та сприяти розвитку рекреаційного туризму регіону.

Соціальна знакова система міст Польщі – явище абсолютно темпоральне, що динамічно реагує на трансформації соціокультурних формацій. Вуличне мистецтво польських міст пройшло кілька етапів: «Від спонтанних робіт художників нео-авангардистів 1970-х рр., через вибух

політичних символів і настінних слоганів Воєнного стану, графіті андеграунду пізніх 1980-х, написи, що супроводжували зміну режиму, анти-капіталістичні стікери і постери пізніх 1990-х, прямо до вуличного мистецтва і публічних інсталяцій нового тисячоліття» [10]. Розглядаючи природу середовищних мистецьких практик на прикладі міста Ополє, відзначаємо, що, на відміну від простору українських міст, що й до сьогодні зберіг монументальну спадщину радянського періоду, польські міста втратили більшість зразків соціалістичного мистецтва. Таким чином, соціальне поле візуальних комунікативних систем міст Польщі розвивається в руслі найсучасніших тенденцій та не має прив'язки до минулого культурного чи історичного ресурсу території. «Вуличне мистецтво в Польщі швидко поширюється, його образи та концепти пов'язані зі світовими. Це не лише шлях самовираження, але також форма свободи, повідомлення, яке може бути видимим та зрозумілим кожному» [16]. Основою соціальної знакової системи в середовищі міст Польщі є мурали та графіті.

З метою підвищення привабливості міських територій, гуманізації середовища та створення виразних оптичних орієнтирів в просторі, влада м. Ополя, в порядку тендерів та фестивалів, часто заохочує митців до інтеграції художніх творів у міське середовище. Результатом стало інтенсивне поширення муралів, які, зазвичай, носять нейтральний характер, тривіальну сюжетну та образну реалізацію. Доволі часто піднімаються питання щодо професійності та доцільності активної інтервенції в архітектурну площину художників-аматорів. На думку А. Сиска, професора Університету образотворчих мистецтв у Познані, на даний момент в цілій Польщі є зазедве кілька авторів муралів, роботи яких репрезентують насправді високий професійний рівень і мають цікаві художні цінності [12]. В свою чергу, дослідниця М. Уйма, висловлюючись про вуличне

мистецтво сучасних польських міст, зазначає: «активність майстрів візуальних мистецтв в цьому середовищі є найнижчою. Часто їх не цікавить конфронтація з таким широким загалом глядачів, а часто вони просто не є вигідними для міст настільки, щоб бути запрошеними до діяльності» [17]. Отже, результатом мистецьких практик в середовищі сучасних польських міст часто стає метод «прикрашання» простору аматорськими творами без ідейного змісту чи інтелектуального коду. «Мистецтво муралів повинно діагностувати проблеми суспільства, змушувати до мислення, піддавати сумнівам і провокувати. Тільки тоді воно буде публічним мистецтвом. Саме через питання, які воно порушує і якими займається, а не через свою доступність і масу реципієнтів» [14, с. 29].

Якщо фокусом публічного мистецтва Китаю є стоїчні теми, вічні цінності та традиційні мотиви, то вуличне мистецтво Польщі, навпаки, звертається до безпосередньої трансляції нестійких суспільних настроїв, чим забезпечує найбільш безпосереднє їх віддзеркалення.



Рис. 1. Кам'яний барельєф «Водяний контроль Су Ши», вул. Східна Цяхе м. Сюйчжоу, провінція Цзянзу, Китай. 2019 р.

До недавня мури цієї локації було офіційно відведено для творчих експериментів молоді. Таким чином, систематична зміна одних графічних робіт іншими ілюструвала мінливість молодіжної субкультури, полігамність засобів виразності

Професор В.Я. Даниленко зазначає: «Коли в'їжджаєш з боку країн Балтії до Польщі, то помічаєш у предметному середовищі якось більше спонтанної художності, більше, сказати б, розкутої творчості» [3, с. 84]. Саме така свобода маніфестації творчих ідей в публічному просторі ілюструє істину народної ментальності та самосвідомості. «Минуле» та «майбутнє» є сусідами в міському просторі як реальність людських форм самовизначення і способів життя, як вся палітра перехідних форм, що задають кроки найближчого і далекого розвитку даної соціокультурної формації. Зріз міського життя представляє нам реальність розвитку у всій її суперечності і конфліктності, на відміну від тих утопій і прожектів, які виношують філософи і теоретики суспільної перебудови» [9]. Динамічність та непостійність вуличного мистецтва Польщі, наряду з його стильовим, технічним та образним різноманіттям найдемонстративніше розкривається при аналізі графіті на стінах при П'ястовському мості в м. Ополє (рис. 2).



Рис. 2. Графіті на валах П'ястовського мосту, м. Ополє, Опольське воєводство, Польща. 2016 р.
Джерело фото: <https://opole.wyborcza.pl>

та незалежність художніх рішень, якими оперували автори. За словами дослідника В. Мох: «Мистецтво вулиці – це феномен творчості в русі і дії, який постає в короткі періоди часу і досягає випадкового глядача безпосередньо і в неочікуваний спосіб, а до

цього виступає як незалежний, необтяжений цензурою і гідний довіри, голос молодого покоління» [13, с. 31].

Висновки. Проаналізувавши закономірності розвитку соціальної знакової системи в контексті двох глобальних культурних пластів Сходу та Заходу, відзначаємо разючу різницю як у підходах до усвідомлення міського простору, так і в способах його організації. Традиційність китайського трактування середовища як джерела багатовікових традицій зумовлює процеси штучного насадження культурної спадщини в простір. Згідно китайської парадигми, тільки історичні цінності та канони здатні створити респектабельну платформу для соціальних інтеракцій в сучасному місті. В свою чергу, концептуальні підходи до міського

середовища Польщі демонструють переважання матеріалістичних стратегій та експлуатування образу територій в маркетингових цілях підвищення конкурентоздатності регіонів. Відсутність в міському середовищі культурної спадщини попередніх епох відкриває можливості до інтеграції сучасних мистецьких тенденцій і практик та побудови іміджу території на базі модерних ресурсів.

Таким чином, дослідження закономірностей формування соціальної знакової системи Східної і Західної культурної традиції становить не тільки теоретичний інтерес, а й практичну значимість, оскільки дозволить в подальшому сформулювати ефективні механізми перетворення візуального простору сучасних міст.

Література

1. Бензюк О. О. Дихотомія Схід-Захід у контексті проблеми культурного плюралізму Криму. *Вісник ДАКККіМ*. 2013. №1. С. 122–127. URL: <http://journals.urau.ua/visnyknakkim/article/download/137247/134828> (дата звернення 08.10.2020).
2. Гутарева Н. Ю., Виноградов Н. В. Сравнительный анализ культур Востока и Запада. *Молодой ученый*. 2015. №10. С. 1468–1470. URL: <https://moluch.ru/archive/90/18765/> (дата звернення 08.10.2020).
3. Даниленко В. Я. Дизайн Центрально-Східної Європи: Монографія. Харків: ХДАДМ, 2009. 172 с.
4. Жи Т. Китайская монументальная пластика: традиции и новации. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2009. №4. С. 136–141. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2009_4_17 (дата звернення 08.10.2020).
5. Синах А. Схід та Захід: Два шляхи світосприйняття на маргінесі тисячоліть. *Вісник Львівського університету*. 2019. Випуск 23. С. 94–99. URL: http://www.fps-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/23_2019/15.pdf (дата звернення 08.10.2020).
6. Сино Г. Современная монументальная живопись Китая: взаимопроникновение

восточных и европейских традиций: автореф. дис ... канд. иск. : 17.00.04. Барнаул, 2009. 135 с.

7. Чжен И. А. О взаимодействии художественных культур Востока и Запада (на примере становления композиторских школ европейского типа в странах Дальнего Востока). *Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология*. 2010. №1. С. 193–198. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-vzaimodeystvii-hudozhestvennyh-kultur-vostoka-i-zapada-na-primere-stanovleniya-kompozitorskih-shkol-evropeyskogo-tipa-v-stranah> (дата звернення 08.10.2020).
8. Шичжун Л. История китайской живописи. Москва : Шанс. 2018. 222 с.
9. Щедровицкий П. Г. Философия развития и проблема города. *Гуманитарный портал*. 2009. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2009/2516> (дата звернення 16.06.2020).
10. A Brief History of Polish Street Art: From Confrontation to Decoration: веб-сайт. URL: <https://culture.pl/en/article/a-brief-history-of-polish-street-art-from-confrontation-to-decoration> (дата звернення 16.06.2020).
11. Dreyer J. Maximum city: the vast urban planning projects of Soviet-era Russia are being reborn in modern China. *The Calvert Journal*. 2014. URL: <https://www.calvertjournal.com/articles/show/2760/soviet-era-urbanism-russia-reborn-in-modern-chinese-cities> (дата звернення 16.06.2020).

12. Jowska A. Sztuka w przestrzeni miasta, czyli wielkopolska moda na murale. *Kultura i sztuka*. 2015. URL: <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/sztuka-w-przestrzeni-miasta-czyli-wielkopolska-moda-na-murale> (дата звернення 16.06.2020).
 13. Moch W. Street art i graffiti. Litery, słowa i obrazy w przestrzeni miasta. *Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Gospodarki*. Bydgoszcz. 2016. S. 298. URL: https://kpbc.umk.pl/Content/180712/Moch_graffiti.pdf (дата звернення 08.10.2020).
 14. Mury. Diagnoza dynamiki środowiska twórców malarstwa monumentalnego.: Raport z badań / red. A. Litorowicz. Warszawa 2016. 158 s.
 15. Stanowicka-Traczyk A. Instrumenty strategii kształtowania wizerunku na przykładzie miast polskich. *Studia Regionalne i Lokalne*. №3(29). 2007. URL: http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-044e69a0-f6c9-44bd-ab86-61db585ac211/c/2007_3_stanowicka.pdf (дата звернення 08.10.2020).
 16. Street art taking over Polish walls. *Visit Poland*: веб-сайт. URL: <https://www.visitpoland.com/street-art> (дата звернення 16.06.2020).
 17. Ujma M. Polskie miasto i sztuka – stan obecny, strategie funkcjonowania. *Transparent*. URL: <http://arttransparent.org/text/polskie-miasto-i-sztuka-stan-obecny-strategie-funkcjonowania-magda-ujma/> (дата звернення 16.06.2020).
 18. Zheng J. Contextualizing public art production in China: The urban sculpture planning system in Shanghai. *Geoforum*. Volume 82. 2017. P. 89–101. URL: https://www.researchgate.net/publication/315988530_Contextualizing_public_art_production_in_China_The_urban_sculpture_planning_system_in_Shanghai (дата звернення 08.10.2020).
 19. Колісник О. В., Пономарьова Н. С. Муралі як засіб соціальних комунікацій. Порівняння світового досвіду. *Art and design*. 2019. №2. С. 62–73. DOI: [10.30857/2617-0272.2019.2.6](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.6).
- References**
1. Benzjuk, O. (2013) Dykhotomija Skhid-Zakhid u konteksti problemy kul'turnogho pljuralizmu Krymu [The East-West dichotomy in the context of Crimean cultural pluralism], *Scientific Journal of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*. no 1, pp. 122–127. Retrieved from: <http://journals.urau.ua/visnyknakkim/article/download/137247/134828> (Last accessed Oct. 8, 2020) [In Ukrainian].
 2. Gutareva, N., Vinogradov, N. (2015) Sravnitel'nyj analiz kul'tur Vostoka i Zapada [Comparative analysis of Eastern and Western cultures]. *Molodoj uchenyj*. no 10. pp. 1468–1470. Retrieved from: <https://moluch.ru/archive/90/18765/> (Last accessed Oct. 8, 2020) [In Russian].
 3. Danylenko, V. (2009) Design of Central Eastern Europe: Monograph. Kharkiv: KhDADM, 172 p. [In Ukrainian].
 4. Zhi T. (2009) Kitajskaja monumental'naja plastika: tradici i novacii [Chinese monumental plastic: tradition and innovation]. *Scientific Journal of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, no 4, pp. 136–141. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2009_4_17 (Last accessed Oct. 8, 2020) [In Russian].
 5. Synakh, A. (2019) Skhid ta Zakhid: Dva shliakhy svitospryniatia na marginesi tysiacholit [Two ways of worldview on the margins of millennia]. *Lviv University Bulletin. Philosopher-political studios series*. Vol. 23, pp. 94–99. Retrieved from: http://www.fps-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/23_2019/15.pdf (Last accessed Oct. 8, 2020) [In Ukrainian].
 6. Sino, G. (2009) Sovremennaja monumental'naja zhivopis' Kitaja: vzaimoproniknovenie vostochnykh i evropejskikh tradicij [Modern monumental art of China: the interpenetration of Eastern and European traditions]. The dissertation of the candidate of history of arts: specials 17.00.04, Bernaul. 135 p. [In Russian].
 7. Chzhen, I. (2010) O vzaimodejstvii hudozhestvennykh kul'tur Vostoka i Zapada (na primere stanovlenija kompozitorskikh shkol evropejskogo tipa v stranah Dal'nego Vostoka) [On the interaction of artistic cultures of East and West (case of European-style composer schools in the countries of the Far East)]. *Humanitarian vector. Series: Pedagogy, Psychology*, no1, pp. 193–198. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-vzaimodejstvii-hudozhestvennykh-kulturn-vostoka-i-zapada-na-primere- stanovleniya-kompozitorskikh-shkol-evropejskogo-tipa-v-stranah> (Last accessed Oct. 8, 2020) [In Russian].
 8. Shichzhun, L. (2018) *Chinese painting history*. Moscow: Shans, 222 p. [In Russian].
 9. Shhedrovickij, P. (2009) Filosofija razvitija i problema goroda. Retrieved from: <https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2009/2516> (Last accessed 16.06.2020) [In Russian].

10. A Brief History of Polish Street Art: From Confrontation to Decoration (2018) Retrieved from: <https://culture.pl/en/article/a-brief-history-of-polish-street-art-from-confrontation-to-decoration> (Last accessed June 16, 2020) [In English].
11. Dreyer, J. (2014) Maximum city: the vast urban planning projects of Soviet-era Russia are being reborn in modern China. *The Calvert Journal*. Retrieved from: <https://www.calvertjournal.com/articles/show/2760/soviet-era-urbanism-russia-reborn-in-modern-chinese-cities> (Last accessed June 16, 2020) [In English].
12. Jowska, A. (2015) Sztuka w przestrzeni miasta, czyli wielkopolska moda na murale [Art in urban environment, i.e. the Greater Poland mural trends] Retrieved from: <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/sztuka-w-przestrzeni-miasta-czyli-wielkopolska-moda-na-murale> (Last accessed June 16, 2020) [In Polish].
13. Moch, W. (2016) Street art i graffiti. Litery, słowa i obrazy w przestrzeni miasta [Street art and graffiti. Letters, words and pictures in urban environment] *University of Economy College Publishing*, Bydgoszcz, 298 p. Retrieved from: https://kpbk.umk.pl/Content/180712/Moch_graffiti.pdf (Last accessed Oct. 8, 2020) [In Polish].
14. Mury. Diagnoza dynamiki środowiska twórców malarstwa monumentalnego (2016) [Murals. Diagnosis of the monumental paintings' creators' dynamics]: Research report. Ed. A. Litorowicz, Warsaw, 158 p. [In Polish].
15. Stanowicka-Traczyk, A. (2007) Instrumenty strategii kształtowania wizerunku na przykładzie miast polskich [Instruments for shaping the image. Polish cities case]. *Regional and Local Studies*. 29, 3. Retrieved from: http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-044e69a0-f6c9-44bd-ab86-61db585ac211/c/2007_3_stanowicka.pdf (Last accessed Oct. 8, 2020) [In Polish].
16. Street art taking over Polish walls. *Visit Poland*. Retrieved from: <https://www.visitpoland.com/street-art> (Last accessed June 16, 2020) [In English].
17. Ujma, M. Polskie miasto i sztuka – stan obecny, strategie funkcjonowania [Polish city and art - current state, functioning strategies]. *Transparent*. Retrieved from: <http://arttransparent.org/text/polskie-miasto-i-sztuka-stan-obecny-strategie-funkcjonowania-magda-ujma/> (Last accessed June 16, 2020) [In Polish].
18. Zheng, J. (2017) Contextualizing public art production in China: The urban sculpture planning system in Shanghai. *Geoforum*, Volume 82, 2017, 89–101. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/315988530_Contextualizing_public_art_production_in_China_The_urban_sculpture_planning_system_in_Shanghai (Last accessed Oct. 8, 2020) [In English].
19. Kolisnyk, A.V., Ponomarova, N.S. (2019) Murals as a way of social communication. Comparison of the world experience. *Art and design*. 2. 62–73. DOI: [10.30857/2617-0272.2019.2.6](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.6).

SOCIAL SIGN SYSTEMS OF THE VISUAL URBAN ENVIRONMENT IN THE CONTEXT OF EAST-WEST CULTURAL DIALOGUE

CHUCHUK S. M.

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

The purpose of the study is to reveal the characteristic artistic and figurative specifics of the social sign system's organization patterns of visual spaces of China and Poland in the context of contrasting worldviews, mental, ethnic features of the population.

Methodology. Historical method, method of visual observation, method of system-comparative analysis, method of

СОЦИАЛЬНАЯ ЗНАКОВАЯ СИСТЕМА ВИЗУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА ГОРОДОВ В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР ВОСТОКА И ЗАПАДА

ЧУЧУК С. М.

Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника

Целью исследования является раскрытие характерных художественно-образных специфик организации социальной знаковой системы визуальных пространств Китая и Польши в контексте противопоставления мировоззренческих, ментальных, этнических черт населения.

Методология. Использованы исторический метод, методы визуального наблюдения, системно-сравнительного анализа, художественно-композиционного анализа.

artistic-compositional analysis.

Results. The specifics of the social sign system's organization in the urban environments of China (the case of Xuzhou city) and Poland (the case of Opole city) are analyzed; the influence of worldview, mental and ethnic peculiarities of the population on the formation of aesthetic traditions of artistic activity in the public space of cities is assessed; a comparative analysis of the eastern and western artistic and figurative tendencies is carried out; the key focuses of strategies for organizing the visual field of cities are described.

Scientific novelty. Cities' visual space social sign system in the context of the opposition of aesthetic, artistic and figurative tendencies of China and Poland is studied; the socio-cultural preconditions for the formation of Chinese and Polish social sign system's specific features of are revealed.

Practical significance. The results of the research can become a theoretical, factual basis for the development of general and special courses in art history studies, as well as the basis of practical programs for the transformation of modern cities' visual spaces.

Keywords: *East-West dichotomy; visual communications; informational urban environment.*

Результаты. Проанализирована специфика организации социальной знаковой системы городской среды Китая (на примере г. Сюйчжоу) и Польши (на примере г. Ополе); оценено влияние мировоззренческих, ментальных и этнических особенностей населения на формирование эстетических традиций художественной деятельности в публичном пространстве городов; проведено компаративный анализ восточной и западной художественно-образной тенденции; охарактеризованы ключевые фокусы стратегий организации визуального пространства городов.

Научная новизна. Исследована социальная знаковая система визуального пространства городов в контексте противопоставления эстетических, художественно-образных тенденций Китая и Польши; раскрыто социокультурные предпосылки формирования специфических черт социальной знаковой системы Китая и Польши.

Практическая значимость. Результаты исследования могут стать теоретической, фактологической базой для разработки специальных курсов по искусствоведению, а также основой практических программ по трансформации визуального пространства современных городов.

Ключевые слова: *дихотомия Восток-Запад; визуальные коммуникации; информационное пространство городов.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРА:

[https://doi.org/
10.30857/2617-
0272.2020.3.10](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.3.10)

Чучук Соломія Маркіянівна, аспірантка, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, ORCID 0000-0002-9484-4196, **e-mail:** solomia2903@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Чучук С. М. Соціальна знакова система візуального простору міст в контексті діалогу культур Сходу і Заходу. *Art and design*. 2020. №3. С. 124-131.

Citation APA: Chuchuk, S.M. (2020) Social sign systems of the visual urban environment in the context of East-West cultural dialogue. *Art and design*. 2020. 3. 123-131.

УДК 7.012:
687.553.2

DOI:10.30857/2617-
0272.2020.3.11.

ШАРКІНА А.

Київський національний університет культури і мистецтв

ПРАКТИКИ ГРИМУ В FASHION-ІННОВАЦІЯХ: СПЕЦИФІКА, ФУНКЦІЇ

Мета. Метою роботи є виявити специфіку і функціональні особливості художнього гриму в системі виразних засобів дизайну на рівні спільних прийомів з гримом у театрі і кіно.

Методологія. У дослідженні використано історичний, аналітичний, порівняльний методи. Щодо обраних історичних і сучасних зразків гримерних практик застосовано образно-асоціативний метод та метод стилістичного аналізу.

Результати. На прикладі жіночих образів розглянуто специфіку театрального гриму, гриму для кіно- та фешн-образів, виявлено спільні й відмінні риси. Виділено та реалізовано основні функції гриму у сучасних модних образах автором дослідження; визначено особливості співвідношення гриму з іншими складовими художнього образу.

Наукова новизна полягає в актуалізації проблеми гриму у в fashion-інноваціях у межах наукової розробки, у визначенні його специфіки, що полягає у застосуванні базових прийомів художників-гримерів театру і кіно і водночас використанні сучасні гримерних, декоративних, постижерних засобів.

Практична значущість. У роботі розкрито взаємозв'язок традиційних та інноваційних практик гриму у fashion-індустрії на рівні теоретико-методологічного дослідження та практичної реалізації основних функцій гриму при створенні сучасних жіночих образів. Отримані результати орієнтують на проведення подальших досліджень різновидів гриму; можуть бути використані у практичній діяльності художника-гримера та у викладацькій практиці.

Ключові слова: грим; практики гриму; fashion-інновації; термінологічний дискурс; художній образ.

Вступ. Аналіз попередніх досліджень. Мистецтво гриму сьогодні займає важливе місце у структурі модного образу: подійного, видовищного, святкового тощо. Реагуючи на зміни моди, художник-гример завжди знаходиться у пошуку нових виразних можливостей, які відображають дизайнерській задум у єдності всіх складових: зачіска, грим, костюм, взуття, доповнення. Модель, яка демонструє fashion-образ, потребує засобів перетворення і перевтілення, і дієвим виразним засобом стає саме грим. Специфіка цієї художньо-виразної складової цілого образу полягає у тому, що у своїх основах вона походить від театального гриму, актуалізує його природу в образну сферу модного образу, але у той же час грим в індустрії моди має ряд характерних відмінностей.

Системного наукового аналізу у дослідженні мистецтва гриму як складової структури fashion-образу із застосуванням інноваційних засобів, його специфічних особливостей на рівні спільних прийомів з гримом у театрі і кіно, до сих пір не проводилося. Це пояснюється не відсутністю проблеми, а порівняно нещодавнім введенням досліджень художників-гримерів, дизайнерів зачіски і стилю в систему мистецтвознавчої науки в Україні, специфікою діяльності гримера «за кадром», адже, на жаль, українські дизайнери та фахівці рекламної галузі при публікуванні лук-буків та інших презентаційних ресурсів, проведенні показів зазвичай не оприлюднюють імена гримерів і візажистів, зазначаючи ім'я автора виробу/продукту і фотографа. Утім, без художника-гримера, дизайнера зачіски,

стиліста зйомки модель не набуде завершеного виразного образу.

У мистецтвознавчій літературі дослідження гриму стосуються сфери театру і кіно. Розвиток гриму відбувався разом із накопиченням театрального досвіду і становленням театральних систем як К. Станіславського, так і В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, А. Таїрова. «...Саме від сценічного гриму залежить найповніше розкриття ідейно-художнього задуму драматурга, режисера, художника, актора», – стверджує І. Сиромятнікова [16, с. 146].

В українському театрі мистецтву гриму приділяли велику увагу такі митці, як П. Саксаганський, Ф. Левицький, І. Мар'яненко, І. Карпенко-Карий, М. Крушельницький, М. Кропивницький, М. Заньковецька та багато інших. Вивченню українського театру, у тому числі й аспектів гриму, присвячені праці І. Вериківської [2], О. Красильникової [9], Г. Малярчук [12], В. Медведєвої [13].

У праці В. Медведєвої грим розглядається як знакова система, невіддільно пов'язана з театальною системою. На думку авторки, такі методи акторської роботи над створенням ролі як дослідження психологічної характерності, індивідуалізація образу, розкриття внутрішнього світу героя, увага до особливих характеристик зовнішності, — зробили мистецтво гриму частиною акторської творчості [13]. К. Малярчук досліджує витоки гримерного мистецтва в українському фольклорі, у весільній тематиці ХІІ ст. і театральних видовищах; виділяє протистояння у підходах до гриму з естетичними і формальними течіями у розвитку сучасного театру [12].

У вивченні специфічних особливостей функціонування гриму в fashion-індустрії спираємося на праці українських науковців, що розкривають вплив світового кінематографу на розвиток індустрії моди

[4], дослідження споживачів товарів фешн-індустрії [23], інноваційні підходи практичної підготовки дизайнерів [14], творчість українських і європейських дизайнерів [6; 7; 20; 21], дослідження косметологічних практик [3; 18].

Постановка завдання. Специфіка гриму для виразного подійного, видовищного або святкового модного образу полягає у застосуванні базових прийомів художників-гримерів театру і кіно і, водночас, використанні сучасні гримерних, декоративних, постижерних засобів, що дозволяє реалізовувати інноваційні ідеї візуального перетворення тілесності, художньо-пластичного оформлення зовнішнього вигляду моделі. З метою визначення специфічних особливостей гриму у fashion-інноваціях у дослідженні ставилися завдання виконати порівняльний аналіз гриму у театральних, кіно- та fashion-образах, визначити спільні й відмінні риси; визначити основні функції гриму і реалізувати їх у жіночих fashion-образах із застосуванням традиційних та інноваційних прийомів.

Результати дослідження. Мистецтво гриму у створенні подійного, видовищного або святкового модного образу базується на досвіді художників-гримерів театру і кіно, їх методах і художніх засобах, тому, перш за все, проаналізуємо основні поняття у науковій і спеціальній фаховій літературі з театру і кіно.

Ще з давніх часів елементи гриму були невід'ємною складовою ритуальних і святкових дійств, потім, вже у сучасному розумінні гриму – складовою сценічного і театального мистецтва, кінематографу і телебачення, циркових і розважальних програм, – тобто там, де потрібна кардинальна зміна зовнішності людини. Канонічними принципами сценічної майстерності як для акторів минулих поколінь, так і для сучасних, стали принципи системи К. Станіславського, серед яких –

творче перевтілення, де важлива роль належить гриму.

За визначенням Р. Раугула грим – це «...мистецтво змінювати зовнішність за допомогою спеціальних фарб, пластичних наклею, підтяжок і постижерних виробів (перуки, борода, вусів, бакенбард, вій тощо) [15, с. 14]. «Користуючись фарбами, волосяними виробами, наклейками, різноманітними живописними і скульптурними деталями, художник, гример може підкреслити, посилити або змінити риси обличчя актора відповідно до художнього образу, який втілює актор» [1, с. 5] Театральний грим відштовхується від змісту твору, органічно співіснує з характером героя, адже «...без проникливої гри актора, без оволодіння самою сутністю характеру ніякі хитрування не допоможуть. У кращому випадку вийде манекен, а не художній образ» [10, с. 12]. При цьому природні фізичні особливості актора часто зазнають істотних змін, а той образ, форма обличчя і тіла, що створюються – інколи не мають нічого спільного з його природнім виглядом.

Приклад театального гриму бачимо на рис. 1 – в образі Мавки з драми-феєрії «Лісова пісня» Л. Українки у виконанні народної артистки України Р. Недашківської (Київський музичний муніципальний театр на Подолі) [5]. Образ Мавки – лісової цариці, вселенської володарки, потребував оформлення, що імітує елементи природи і поєднує образ із всім всесвітом. На актрисі – довгий із золотистим відливом хітон, а головним акцентом образу є пишний вінок. «Вбрання Мавки для мене зробили художниці Людмила Семикіна і Людмила Нагорна. Це вбрання бронзового кольору, із серпанком, стрічками, квітами, на голові розкішний вінок із яблуками, калиною. Намисто подарувала подруга з Америки. І коли це вбрання побачив режисер Микола Мерзлікін, то сказав: «Робимо «Лісову

пісню»!», – розповідає акторка [17]. Оскільки ці елементи несуть основне навантаження, грим лише підкреслює природні форми обличчя, зосереджуючи увагу на губах насиченого рожевого тону, і меншою мірою на очах із приглушеним коричневим тоном тіней. Подібне перетворення повною мірою передбачає процес органічного поєднання зовнішнього вигляду зі змістом твору, музичним супроводом, характером декорацій, світлом, режисерськими установками і послідовністю дійства, що розгортаються у просторі і часі.

Задачі гриму в театрі і кінематографі є різними. М. Максимова стверджує: «...слід розділяти кінематографічний грим і грим театральний. Подібне розділення обумовлене не лише особливим сприйняттям кіно і відеокамери порівняно з людським оком, але й можливістю режисера наближати об'єкти впритул до глядача, конструювати обличчя за допомогою світла, різноманітних ракурсів зйомки і прийомів монтажу» [11, с. 4]. У кожному випадку грим допомагав актору передати глядачу характер героя, уявлення про його заняття, соціальний статус, культуру, час, в який він жив. Згадаємо Елізабет Тейлор у знаменитій ролі Клеопатри [8]: у фільмі «Клеопатра» 1963 р. відтворена епоха елліністичного Єгипту 40–30 рр. до н.е.

В творах давньоєгипетського мистецтва – настінних розписах і папірусах, у зображеннях чоловіків і жінок завжди наявні густа темна підводка навколо очей і окреслювання брів. Грим акторки яскраво відтворює форму єгипетського оформлення очей – драматичну, насичену кольором, видовжену до скронь, доповнену синіми тінями. Виконується такий грим за допомогою олівця-кайала, винаходу давніх єгиптян. Ескізи образу підготував голлівудський візажист Альберто де Россі, але через лікування не міг сам виконувати

гримерні роботи. Е. Тейлор уважно вивчила його ескізи і скопіювала, повторила їх, тобто виконала грим на обличчі сама [19]. Вихід фільму сформував нову модну тенденцію: початок 1960-х позначився використанням важких лайнерів і затемненням очей, а макіяжні марки швидко реагували на нововведення: компанія Revlon запустила лінії макіяжу «Новий вигляд Клеопатри» та «Очі сфінкса» з рекламною компанією у дусі Єгипту [19]. Якщо костюм героїні на представленому фото є лише легкою стилізацією давньоєгипетської моди, то перука нагадує давньоєгипетські перуки за формою, силуетом, фактурою і декоративними прикрасами.

Стосовно різниці у підходах художників гримерів театру і кіно писали А. Анджан і Ю. Волчанський у своїй книзі «Грим в кіно»: «Задачі гримера ускладнювалися в кінематографі тому, що зображення на екрані у багато разів збільшує обличчя актора і наче наближує його впритул до глядача, потребувало тоншої і точнішої проробки кожного штриха, кожної риси обличчя. Навіть перший ряд партеру в театрі знаходиться в кількох метрах від актора. Відстань між сценою і глядачем приховує погрішності театрального гриму. ...З іншого боку, сама природа кіномистецтва, позбавленого притаманних театру умовностей, потребує більшої реалістичності гриму» [1, с. 13]. Автори виділяють такі різновиди гриму: корективний, характерний, віковий, національний, портретний, комічний, цирковий, казковий, лубочний тощо; особливі види гриму – для зображення хворобливого обличчя, худоби, повноти. У певних випадках грим є водночас корективним, характерним, віковим, національним і портретним [1, с. 161]. Отже, грим в театрі і кіно пов'язаний із усіма іншими образними елементами і є частиною художньої структури твору, що втілюється сценічними або екранними засобами.

З розвитком показів моди грим, зі своїми можливостями виходу за межі повсякденності і втілення на обличчі моделі, як на полотні, найсміливіших, фантазійних задумів, став невід'ємною складовою fashion-індустрії. Запозичивши основні виразні засоби і прийоми у художників-гримерів театру і кіно, грим fashion-образ має свої специфічні особливості. Його метою є створення і підтримка образу, в якому, за задумом дизайнера, мають відобразитися сучасні тенденції, а також тенденції майбутнього. У тих випадках, коли темою образу є ретро або історизм, художник-гример застосовує прийоми стилізації або трансформації, адже образ повинен відповідати сьогоdnшній моді.

Як і театральний, і кіно-грим, грим у fashion-індустрії сприяє кардинальній зміні природнього вигляду людини, перетворюючи його на художній образ, враховує фізичні і оптичні особливості світла і кольору, технічні умови зйомки; процес роботи гримера має таку саму послідовність – вивчення обличчя моделі, виконання попередніх ескізів, проба кількох варіантів гриму, фіксація результатів; послідовність нанесення гриму має спільну технологію – підготовка обличчя, нанесення тонів, накладання пудри, гримування очей, брів і вій, носа, губ, створення ефектів, закріплення. Однак beauty-індустрія сьогодні додає до арсеналу гримера низку матеріалів, засобів і технологій, завдяки яким можна демонструвати інноваційні рішення: кольорові ефекти, різнокольорові стрілки і туші, декорування (аплікація) частин обличчя блискітками, стразами, перлами, вії – накладні, нарощені, з приклеєним пір'ям, графічні елементи на обличчі тощо. Розробки, які докорінно розширили можливості художника-гримера, – нові технології виробництва перламутру, використання силікону і винахід стійких і комфортних текстур. Ці засоби дозволяють

прискорити процес нанесення гриму, скоротити процес розтушовування і позбавляють необхідності підправляти грим під час зйомки чи дійства.

При цьому грим повинен повністю підтримувати загальну концепцію образу і у той же час не забирати увагу глядача при демонстрації одягу, аксесуарів або взуття. Саме так використовує грим для моделі, що демонструє головні убори, українська дизайнерка аксесуарів і прикрас HELENA ROMANOVA (рис. 3). До колекції головних уборів та аксесуарів Liber Avem (з лат. – *вільний птах*) увійшли фетрові капелюхи у стилі Western, оздоблені вишивкою та аплікацією, а також стилістично поєднані з ними прикраси [20]. Увага художника-гримера була зосереджена на очах, використано чорний олівець, темно-сірі і коричневі тіні. Підкреслення випуклої форми темних очей темним абрисом співвідноситься з жіночими образами «дикого заходу», який прагнув завоювань диких просторів і підкорення природи на користь цивілізації.

Щодо співвідношення складових – презентований продукт і грим, наведемо думку головного візажиста більшості показів UKRAINIAN FASHION WEEK протягом останніх чотирьох сезонів від команди офіційного beauty-партнера – косметичного бренду Mary Kay Марти Скальської (Mart Elle): «Варто відзначити, що багато дизайнерів віддають перевагу макіяжу в стилі нюд на своїх шоу. Це викликано бажанням, щоб ніякі яскраві деталі не відволікали глядачів від одягу, і на перший план виходив дизайн виробу. В такому випадку візажистам важливо створити нейтральний макіяж і підібрати правильні засоби догляду для шкіри моделі» [6].

Порушив усі встановлені традиції у подіумному гримі британський модельєр Джон Гальяно. Його покази характерні не лише складними, яскравими костюмами, а й незвичним, яскравим гримом моделей, який

перетворюється на образні акценти, часто набуває фантастичних форм, привертає увагу більшою мірою, ніж костюм. Не лише у колекціях haute couture, а й у prêt-à-porter він реалізує інноваційні рішення. Так, у весняній колекції 2008 р. [21] демонстрація коротких багатоярусних суконь, капелюхів з малюнками і жакетів з воланами у стилі baby-star 1920-х рр. супроводжується відповідним гримом (рис. 4). «Моделі продемонстрували грайливу запаморочливу виставу типових високих жартів в стилі Гальяно, оживляючи своєрідну сюжетну лінію, взятую з культового документального фільму «Grey Gardens». Ця казка про зниклих флєпперів і ексцентричний аристократичний занепад» [22]. Як справжній художник, за допомогою візажистки Пет Макграт, модельєр обіграє кожен елемент зовнішності моделі: прозора тональна основа співвідноситься зі світлим тоном шкіри моделі; видовжені домальовані вії, верхній і нижній широкі контури блакитних тіней навколо очей, злегка підкреслений контур брів, світлий рожевий тон губ – ті візуальні засоби, які у першу чергу створюють «ляльковість» обличчя. Волосся розділено проділом посередині, зібрано у два легких пучки по боках, декоровано квітами і листям, затоновано у золотий колір за допомогою спрею. Образ вийшов, відповідно до концепції колекції, легким, грайливим, пастельним.

Таким чином, художній грим посилює враження від презентованого продукту (одягу, головних уборів тощо), допомагає глядачу відчувати атмосферу, дух і стиль джерела натхнення, обраного дизайнером, також виявляє його характер, особистісні риси. Як бачимо, в гримерних практиках fashion-індустрії не існує чітких правил, яких слід дотримуватися; створені образи продиктовані виключно баченням дизайнера, порозумінням у співтворчості з художником-гримером, новітніми beauty-тенденціями.



Рис. 1. Раїса Недашківська у ролі Мавки у виставі «Лісова пісня» Л. Українки, 2012 р.



Рис. 2. Образ Клеопатри у виконанні Елізабет Тейлор у фільмі «Клеопатра», 1963 р.



Рис. 3. Модель з Lookbook FW 2020-21, дизайнер HELENA ROMANOVA



Рис. 4. Модель з колекції SS 2008, дизайнер John Galiano



Рис. 5. Вечірній тематичний образ «В італійському дусі». Грим, стиль: А. Шаркіна.
Фото: С. Смульська, 2020 р.

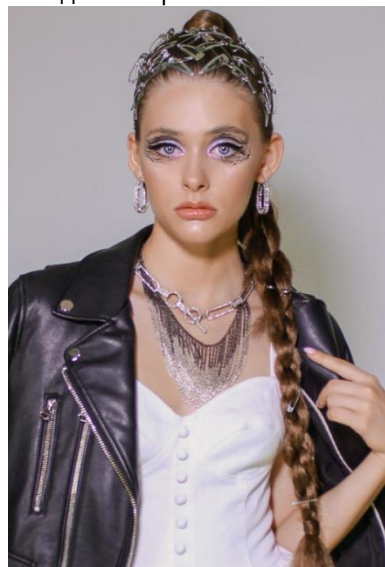


Рис. 6. Образ для вечірки у стилі «панк». Грим, стиль: А. Шаркіна.
Фото: С. Смульська, 2020 р.

Завершивши аналіз специфічних особливостей гриму в театрі, кіно і fashion-індустрії, можемо виділити порівняльні характеристики цих різновидів гриму. *Специфічними рисами гриму у fashion-індустрії, спільними з театральним і кіно гримом є:*

- відповідність гриму задуму дизайнера, режисера (за виключенням випадків, коли концепція гриму доручена або належить художнику-гримеру);
- здатність перетворювати природній вигляд людини (моделі) на художній образ, відповідний темі показу, ідеї заходу;
- відсутність задачі підкреслити або показати природні особливості обличчя моделі – всі засоби гриму працюють на розкриття художнього образу;
- врахування технічних умов зйомок (реакція на спалах фотокамери, ефекти і наслідки відеокамери);
- врахування фізичних і оптичних основ світла і кольору;
- процес роботи (вивчення обличчя моделі, виконання попередніх ескізів, проба кількох варіантів гриму, фіксація результатів);
- послідовність технології нанесення гриму (підготовка обличчя, нанесення тонів, накладання пудри, гримування очей, брів і вій, носа, губ, створення ефектів, закріплення).

Специфічними рисами гриму у fashion-індустрії, відмінними від театального і кіногриму, слід вважати:

- зазвичай відсутність потреби «старити» або «омолоджувати» обличчя, застосовувати об'ємно-скульптурні деталі, оскільки моделі добираються відповідного типуажу та відповідно до тієї вікової категорії, на яку розраховано показ, продукт чи послуга;
- спрямованість естетичного впливу образу на розповсюдження і закріплення

модних тенденції, а не моральних, духовних і світоглядних установок;

- спрямованість спеціальних ефектів гриму на посилення впливу fashion-образу, а не на досягнення схожості з історичним персонажем чи героєм;
- набуття гримом акцентного значення при презентації гримерних, косметичних пострижених засобів, при необхідності фіксації обличчя крупним планом;
- надання гриму другорядного значення при презентації костюма, взуття;
- можливість використання інноваційних декоративних, гримерних, косметичних засобів, інструментів і матеріалів beauty-індустрії.

Спираючись на джерела, трактування науковців і практиків (В. Волкова [3], М. Максимова [11], Р. Раугул [15], М. Скальська [6], Л. Елдрідж [18]), стосовно fashion-індустрії можемо визначити грим як систему художніх засобів, спрямовану на зміну зовнішнього вигляду людини за рахунок перетворення первинних даних обличчя і тіла і надання їм нових зображувальних форм шляхом живописно-пластичного моделювання з метою створення художнього образу.

Як складова презентаційного образу, грим виконує певні функції. Враховуючи специфіку гримерної справи у fashion-індустрії, виділимо наступні:

- 1) коригуюча (відповідно до задуму дизайнера або гримера, деякі пропорції обличчя, форма, тон потребують корегування);
- 2) художньо-концептуальна (грим моделі, персонажа розробляється виключно у художній концепції колекції, дійства, локації, оформлення продукту тощо);
- 3) рекламно-презентаційна (через зовнішню презентацію, і грим у тому числі, дизайнер/компанія заявляє про себе, свій продукт);

4) комунікативна (через образний зміст гримована модель, персонаж занурюють глядача, споживача в той чи інший історичний, соціальний, емоційний, змістовний контекст);

5) ідентифікаційна (за наявності унікальних характерних рис, притаманних гриму моделей того чи іншого дизайнера або художника-гримера і таких, що відрізняють його від інших, – вироби, твори, образи одразу упізнаються споживачами, глядачами).

Прояв вищенаведених функцій, специфіку гримерних практик з інноваційними підходами розглянемо на прикладах практично виконаних робіт автором дослідження.

Вечірній тематичний образ «В італійському дусі» було створено, відштовхуючись від стильового рішення моделі топа і спідниці з колекції Giambattista Valli x H&M 2019 року. Важливими на етапі пошуку ідеї гриму стали висловлювання Джамбаттіста Валлі з інтерв'ю журналу VOGUE про колекцію, концепцію її зйомки, свій бренд: «Я народився и виріс в Римі. У цього міста надзвичайно сильне ДНК – в ньому відчувається ексцентричність, монументальність, невимушеність. І все це – частина історії бренду. ...Я створюю не моду, а стиль, і хочу, щоб люди могли стилізувати це по своєму. Працюючи над колекцією, я завжди прагну залишити своїм клієнтам простір для самовираження. ...Я уявив собі дівчину, яка живе в Лос-Анджелесі, Шанхаї чи Берліні і приїхала до Риму зі своїми друзями. Вони зупинилися в палаццо і готуються до вечірки. ...Ця колекція – стислий зміст усього, що я зробив як дизайнер на даний момент. Це і кутюр, і прет-а-порте – загалом, мікс всього у всьому» [7]. Так, колекція еклектична і включає кілька джерел: романтичний і спортивний стилі; принти на дощовиках, які повторюють портрети кисті фламандських

художників; тему старих голландських майстрів продовжує вишивка в дусі рококо; розсипі штучних перлів по елементах костюма і у вигляді прикрас.

Модель одягу з колекції, представлена на фото (рис. 5) – білий топ, декорований маленькими бантиками, що викладено рядами з розсипом страз. Грим має підтримати ексцентричність і легкість форми і декору моделі одягу, отже – реалізувати корегуючу, художньо-концептуальну і комунікативну функції. У складі тональної основи для світлого, прозорого тону обличчя використано світлий тональний крем, змішаний спонжем з базою для гриму з перламутровими частинками. Тональна основа середньої щільності створює однорідну поверхню; також використано рум'яна персикового тону і хайлайтер. За допомогою чорного олівця – контуром зі стрілками скореговано форму очей – вони стали круглішими і видовженими; використано штучні вій «накладні пучки». Стрази рожево-бузкового кольору закріплено до вій за допомогою силіконового гримерного клею, вони створюють «відголосок» того розсипу страз, що прикрашають топ. Зона очей додатково підкреслюється напівкруглою формою брів за допомогою світло-коричневого олівця. Форма губ змодельована олівцем світло-бежевого кольору і завершена бежево-рожевим тоном. Опуклі частини обличчя висвітлено за допомогою світлого коректору для обличчя для надання скульптурності і ефекту тривимірності. Прикраса для волос із штучних перлів і квіткових елементів мідного відтінку, сережки із штучних перлів – важливі доповнення, що стилістично і образно відповідають внутрішнім установам дизайнера Джамбаттіста Валлі: «Я не виходжу із дому без нитки перлів, це мій талісман. Я можу стояти поряд з людиною, покритою татуюванням і пірсингом, а люди

все одно будуть дивитися на моє перлове намисто» [7]. Отже, варіант гриму для святкового коктейльного образу концептуально і стилістично відповідає комплекту одягу з колекції, зо кольоровими і текстурними рішеннями відповідає зовнішності моделі, поряд з традиційними прийомами нанесення гриму містить інноваційні – базу для гриму з перламутром, декорування накладних вій стразами за допомогою гримерного силіконового клею.

У створенні образу для вечірки у стилі «панк» (рис. 6) джерелами для натхнення послугували образи панк-субкультури і макіяж британської моделі Твіггі, чий образ із круглими очима і худорлявою фігурою став еталоном «свингуючих шестидесятих». Її макіяж – густо пофарбовані очі і губи тілесного кольору; верхня повіка затушована білим або іншими блідими тінями, по лінії роста росту вій – чорна підводка, друга чітка лінія описує коло по краю очниці; нижня внутрішня повіка залишається природною або прорисовувалася білим олівцем, щоб підкреслити великі, широко розчахнуті дитячі очі. Ось як розповідала про себе сама Твіггі: «Я хотіла димчасті очі, як у екранних богинь 1930-х років. Я накладали три пари накладних вій на свої власні і малювала зайві «гілочки» на шкірі під ними. Останнім штрихом була закладка моїх губ млинцем. Коли я починала моделювати, я ставила будильник на 90 хвилин перед тим, як потрібно було уходити, оскільки на нанесення макіяжу уходило стільки часу. Це було так терапевтично і так весело» [24].

Тональна основа підібрана відповідно до природнього світлого тону обличчя моделі – світлий тон тонального крему у поєднанні з базою для гриму з перламутром. Головним акцентом даного образу є очі; ефекту широко розчахнутих очей досягнуто за допомогою наклеєних вій. Верхній контур вій підкреслено чорним

олівцем, верхні повіки – затушовано світлим сіро-ліловим тоном тіней. Очі обрамлено графічними зігзаго-подібними елементами, що співвідносяться зі стильовими рисами панк. Для досягнення ефекту «дитячих губ» олівцем нарочито збільшено форму верхньої губи; губи покрито ніжним бежево-рожевим тоном. Доповнюючими елементами, близькими до візуальної атрибутики панк-субкультури, стали металеві шпильки для волосся, металеві сріблясті прикраси, шкіряна куртка-косуха. На противагу неохайним, провокативним зачіскам, що були поширені у панк-русі, у даному випадку основою зачіски є довга коса. Таким чином, поєднуючи стиль макіяжу Твіггі й стильові риси панк-образів, реалізуючи художньо-корегуючу, художньо-концептуальну, комунікативну функції гриму, застосовано такі інноваційні гримерні засоби: тональна база з перламутром, графічні елементи на обличчі.

Висновки. Особливості створення гриму у fashion-індустрії – це новий напрям дослідження, який забезпечуватиме розуміння взаємозв'язку всіх складових модного презентаційного, видовищного, святкового образу. Через процес і результат візуального перетворення образу моделі художником-гримером, дизайнером, стилістом, фотографом, інколи режисером, відкривається можливість по новому сприймати формування модного зразка. Сучасна мода висуває гримеру багато нових і складних вимог, спонукає його вдосконалювати свою майстерність, шукати нові виразні засоби і прийоми. Визначено, що специфіка гриму у fashion-індустрії полягає у наслідуванні традицій та принципів театрального і кіногриму та застосуванні новітніх засобів beauty-індустрії.

Приділено увагу конкретним прикладам творчої практики з історії гримерної справи. Визначено спільні і

відмінні риси театрального, кіногриму і гриму у fashion-індустрії; серед характеристик, що відрізняють ці види творчості – спеціальні ефекти гриму спрямовані на посилення впливу fashion-образу, а не на досягнення схожості з історичним персонажем чи героєм; можливість використання інноваційних декоративних, гримерних, косметичних засобів, інструментів і матеріалів beauty-індустрії. Грим у fashion-індустрії визначено як систему художніх засобів, спрямовану на зміну зовнішнього вигляду людини за рахунок перетворення первинних даних обличчя і тіла і надання їм нових зображувальних форм шляхом живописно-пластичного моделювання з метою

створення художнього образу. Грим у fashion-образах виконує кілька функцій: корегуючу, художньо-концептуальну, рекламно-презентаційну, комунікативну, ідентифікаційну. На практичних прикладах, виконаних автором дослідження, показано можливості застосування таких інноваційних засобів, як базу для гриму з перламутром, декорування накладних вій стразами за допомогою гримерного силіконового клею, графічні елементи на обличчі. Дослідження гримерних практик у fashion-індустрії – актуальний напрям дизайну, який забезпечуватиме нові підходи до розуміння взаємозв'язку всіх елементів презентації модного продукту.

Література

1. Анджан А., Волчанецький Ю. Грим в кіно. М.: Искусство, 1957. 211 с.
2. Вериківська І. Становлення української радянської сценографії. Київ: Наукова думка, 1981. 206 с.
3. Волкова В. Чем отличается визаж от макияжа? URL: <https://makeup.ru/article/chem-otlichaetsja-vizazh-ot-makijazha>.
4. Дихнич Л.П. Світовий кінематограф у розвитку індустрії моди в 1930-х роках. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Вип. 24. 2017. С. 68–73.
5. Жога Е. Раиса Недашковская. Сегодня. 06.01.2010. URL: <https://www.segodnya.ua/interview/raica-nedashkovskaja-ljubov-jankovckoho-ja-procto-ne-zametila-184017.html>
6. Интервью с художником: Mart Elle о профессии визажиста и секретах макияжа. URL: <https://womo.ua/intervyu-s-hudozhnikom-mart-elle-o-professii-vizazhista-i-sekretah-makiyazha/>
7. Как выглядит коллекция Giambattista Valli x H&M. URL: <https://www.vogue.ru/fashion/news/kak-vyglyadit-kollekciya-giambattista-valli-x-h-m>
8. Классическое кино: «Клеопатра» с Элизабет Тейлор. URL: <https://eksmo.ru/ekranizacii/klassicheskoe-kino-kleopatra-s-elizabet-taylor-i-richardom-byertonom--ID3768343/>
9. Красильникова О. Історія українського театру XX сторіччя. Київ: Либідь, 1999. 208 с.
10. Лившиц П. Темкин А. Сценический грим и парик. М.: Искусство, 1955. 106 с.
11. Максимова М. Н. Искусство грима в русской театральной культуре конца XIX – первой трети XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М.: 2010. 164 с. URL: <http://cheloveknauka.com/v/312338/d/#?page=4>.
12. Мальярчук К. Г. Особливості використання гриму в українському театральному мистецтві. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 40, 2019. С.45-50
13. Медведєва В. В. Семіотичний аспект мистецтва гриму. Культура України. Вип. 46. 2014. URL: file:///C:/Users/Admin/Downloads/Ku_2014_46_30.pdf
14. 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. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.13>
15. Паурул Р. Д. Грим: пособие для театральных техникумов, вузов, студий. М.: Худож. лит., 1935. 285 с.
16. Сыромятникова И. С. Искусство грима и макияжа. М.: РИПОЛ классик, 2005. 272 с.
17. Чечель Л. Раїса Недашківська. Україна молода. Вип. 11 за 26.01.2017. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3112/164/108090/>

18. Эддридж Л. Краски. История макияжа. М.: ЭКСМО, 2016. 240 с.

19. Beauty Flashback: Elizabeth Taylor, Cleopatra 1963. URL: <https://www.telegraph.co.uk/beauty/p2.eople/Elizabeth-Taylor-beauty-Cleopatra/>

20. HELENA ROMANOVA Lookbook FW 20-21. <http://fashionweek.ua/gallery/lookbook-helena-romanova-fw-20-21>.

21. John Galliano. Spring 2008 Ready-to-wear <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2008-ready-to-wear/john-galliano/slideshow/details#6>.

22. Mower S. John Galliano. Spring 2008 Ready-to-wear. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2008-ready-to-wear/john-galliano>.

23. Pashkevych K. L., Kryvonis N. A., Vyshnevskaya M. O., Rogotchenko O. O. Research of Ukrainian fashion industry goods consumers. Art and design. 2019. №1. C. 9–21. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.1.1>.

24. Twigg's beauty secrets: Eyes and lips. Daily Mail Online, September 20, 2008. URL: <https://www.dailymail.co.uk/home/you/article-1056252/Twiggys-beauty-secrets-eyes-lips.html#ixzz3Hdx8RGtg>

References

1. Andzhan, A., & Volchanetskyi, Yu. (1957). *Grym v kino* [Makeup in the cinema]. Moscow: Yskusstvo, 211 p. [in Russian].

2. Verykivska, I. (1981). *Stanovlennya ukrayinskoyi radyanskoyi stsenohrafiyi* [Ukrainian Soviet scenography formation]. Kyiv: Naukova dumka. 206 p. [in Ukrainian].

3. Volkova, V. *Chem otlichatsya vizazh ot makijazha?* [What are the differences between visage and makeup?] «Makeup.ru» online edition about makeup. URL: <https://makeup.ru/article/chem-otlichatsya-vizazh-ot-makijazha> [in Russian].

4. Dykhnych, L.P. (2017). *Svitovi kinematohraf u rozvytku industriyi mody v 1930-kh rokakh. Ukrayinska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. [World cinematograph in the development of the fashion industry in the 1930s. Ukrainian culture: past, present and ways of development]. Issue 24. 68–73 pp. [in Ukrainian].

5. Zhoga, E. (2010). *Raisa Nedashkovskaya: «Lyubov` Yankovskogo ya prosto ne zametila»* [Raisa Nedashkovskaya: «I just didn't notice Yankovsky's love»]. «Segodnya» newspaper website. URL: <https://www.segodnya.ua/interview/raica->

[nedashkovskaya-ljubov-jankovskogo-ja-procto-ne-zametila-184017.html](https://www.segodnya.ua/interview/raica-nedashkovskaya-ljubov-jankovskogo-ja-procto-ne-zametila-184017.html) [in Russian].

6. *Intervyu s khudozhnikom: Mart Elle o professii vizazhista i sekretakh makijazha* [Interview with the artist: Mart Elle about the makeup artist profession and the makeup secrets]. Womo.ua website. URL: <https://womo.ua/intervyu-s-hudozhnikom-mart-elle-o-professii-vizazhista-i-sekretah-makijazha/> [in Russian].

7. Liam Freeman (2019). *Kak vyglyadit kollektsiya Giambattista Valli x H&M?* [What does the Giambattista Valli x H&M collection look like?]. Russian «Vogue» fashion magazine website. URL: <https://www.vogue.ru/fashion/news/kak-vyglyadit-kollektsiya-giambattista-valli-x-h-m> [in Russian].

8. *Klassicheskoe kino: «Kleopatra» s Elizabet Teylor i Richardom Byertonom* [Classic Films: Cleopatra with Elizabeth Taylor and Richard Burton]. «Eskimo» publishing group website. URL: <https://eksmo.ru/ekranizacii/klassicheskoe-kino-kleopatra-s-elizabet-teylor-i-richardom-byertonom--ID3768343/> [in Russian].

9. Krasnyukova, O. (1999). *Istoriya ukrayinskoho teatru 20-ho storichchya* [History of Ukrainian theater of the twentieth century]. Kyiv: Lybid. 208 p. [in Ukrainian].

10. Livshits, P. & Temkin, A. (1955). *Stsenicheskiy grim i parik* [Stage makeup and wig]. Moscow: Isskustvo. 106p. [in Russian].

11. Maksimova, M.N. (2010). *Isskustvo grima v russkoy teatralnoy kulture kontsa 19-go – pervoy treti 20-go veka* [The art of makeup in Russian theatrical culture at the end of the 19th – first third of the 20th century]. Candidate's thesis. Moscow. 164 p. Cheloveknauka website. URL: <http://cheloveknauka.com/v/312338/d/?#?page=4> [in Russian].

12. Malyarchuk, K.H. (2019). *Osoblyvosti vykorystannya hrymu v ukrayinskomu teatralnomu mystetstvi* [Features of the make-up usage in Ukrainian theatrical art]. KNUC&A Bulletin. Series: Art History. Issue 40. 45–50 pp. [in Ukrainian].

13. Medvedyeva, V.V. (2014). *Semiotychnyi aspekt mystetsva grymu* [Semiotic aspect of makeup art]. Kultura Ukrainy. Issue 46. URL: file:///C:/Users/Admin/Downloads/Ku_2014_46_30.pdf [in Ukrainian].

14. Nikolayeva, T.V., Davidenko, I.V., Baranova, A.I., & Krotova, T.F. (2019). *Innovatsiyi praktychnoyi pidhotovky fakhivtsiv z dyzainu odyahu na osnovi doslidzhennya formoutvorenniya istorichnoho*

kostyuma [Innovations in the practical training of clothing design specialists based on the study of the historical costumes formation]. Art and Design, 3. 125-135. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.13> [in Ukrainian].

15. Raugul, R.D. (1935). *Grim: posobie dlya teatralnich tekhnikumov, vuzov, studiy* [Makeup: a guide textbook for theatrical colleges, universities, studios]. Moscow: Khudozh. lit. 285 p. [in Russian].

16. Syromyatnikova, I.S. (2017). *Isskustvo grima i makiyazha*. [The art of greasepaint and makeup]. Moscow: RIPOl klassik. 272 p. [in Russian].

17. Chechel, L. (2017) *Rayisa Nedashkivska: aktori mayut pidtrymuvaty voyniv ATO* [Rayisa Nedashkivska: actors must support ATO soldiers]. «Ukrayina moloda» website. Issue 11. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3112/164/108090/> [in Ukrainian].

18. Eldridzh, L. (2016) Krasri. *Isskustvo makiyazha* [Paints. The art of makeup] Moscow: EKSMO. 240 p. [in Russian].

19. Beauty Flashback: Elizabeth Taylor, Cleopatra 1963. The Telegraph website. URL:

<https://www.telegraph.co.uk/beauty/p2.eople/Elizabeth-Taylor-beauty-Cleopatra/>

20. HELENA ROMANOVA Lookbook FW 20-21. Ukrainian Fashion Week website. URL: <http://fashionweek.ua/gallery/lookbook-helena-romanova-fw-20-21>.

21. John Galliano. Spring 2008 Ready-to-wear. «Vogue» website URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2008-ready-to-wear/john-galliano/slideshow/details#6>.

22. Mower, S. John Galliano. Spring 2008 Ready-to-wear «Vogue» website URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2008-ready-to-wear/john-galliano/>

23. Pashkevych, K. L., Kryvonis, N. A., Vyshnevskaya, M. O., & Rogotchenko, O. O. (2019). Research of Ukrainian fashion industry goods consumers. Art and design, 1. 9-21. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.1.1>.

24. Twiggys's beauty secrets: Eyes and lips. Daily Mail Online. URL: <https://www.dailymail.co.uk/home/you/article-1056252/Twiggys-beauty-secrets-eyes-lips.html#ixzz3Hdx8RGtg>.

MAKEUP PRACTICES IN FASHION INNOVATIONS: SPECIFICS, FUNCTIONS

SHARKINA A.

Kyiv National University of Culture and Arts

The aim of the article is to identify the specifics and functional features of the artistic make-up in the design expressive means system at the level of joint techniques with make-up in theater and cinema.

Methodology. The historical, analytical and comparative methods have been used in the study. The image-associative and stylistic analysis methods have been applied to the selected historical and modern examples of make-up practices.

Summary. The specifics of theatrical make-up, make-up for cinema and fashion images have been examined on the examples of female images, common and distinctive features have been defined. The main functions of make-up have been exuded and realized by the author of the research in modern fashion images; the peculiarities

ПРАКТИКИ ГРИМА В FASHION-ІННОВАЦІЯХ: СПЕЦИФИКА, ФУНКЦІЇ

ШАРКИНА А.

Київський національний університет культури і мистецтв

Цель. Цель работы – выявить специфику и функциональные особенности художественного грима в системе выразительных средств дизайна на уровне общих приемов с гримом в театре и кино.

Методология. В исследовании использованы исторический, аналитический, сравнительный методы. Относительно выбранных исторических и современных образцов гримерных практик применены образно-ассоциативный метод и метод стилистического анализа.

Результаты. На примере женских образов рассмотрена специфика театрального грима, грима для кино и fashion-образов, выявлены общие и отличительные черты. Выделены и реализованы основные функции грима в современных модных образах автором исследования; определены особенности

of ratio of make-up with other components of the artistic image have been determined.

The scientific novelty is in the actualization of the make-up problem in fashion-innovations within the scientific development, in determination of its specifics, which consists in the theater and cinema make-up artists' basic techniques application and at the same time modern make-up, decorative, posthumous means usage.

Practical significance. The relationship between traditional and innovative makeup practices in the fashion industry at the level of theoretical and methodological research and practical implementation of the makeup basic functions in the modern female images creation have been revealed in the study. The results of the study focus on further research of the makeup types; the research results can be used in the practical activities of a make-up artist and in the teaching practice.

Key words: *makeup; makeup practice; fashion-innovations; artistic image.*

соотношение грима с другими составляющими художественного образа.

Научная новизна заключается в актуализации проблемы грима в fashion-инновациях как научной разработки, в определении его специфики, заключающейся в применении базовых приемов художников-гримеров театра и кино и одновременно использовании современных гримерных, декоративных, постижерных средств.

Практическая значимость. В работе раскрыта взаимосвязь традиционных и инновационных практик грима в fashion-индустрии на уровне теоретико-методологического исследования и практической реализации основных функций грима при создании современных женских образов. Полученные результаты ориентируют на проведение дальнейших исследований разновидностей грима; могут быть использованы в практической деятельности художника-гримера и в преподавательской практике.

Ключевые слова: *грим; практики грима; fashion-инновации; художественный образ.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРА

Шаркіна Аеліна Гюнєрівна, аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, ORCID 0000-0002-6319-483, **e-mail:** aelina.momchilova@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Шаркіна А. Г. Практики гриму в fashion-інноваціях: специфіка, функції. Art and design. 2020. №3. С. 132–144.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.3.11>

Citation APA: Sharkina, A. G. (2020) Makeup practices in fashion innovations: specifics, functions. *Art and design*. 3. 132–144.

УДК 677.017.57

DOI:10.30857/2617-0272.2020.3.12.

АРАБУЛІ С.І.¹, КИЗИМЧУК О.П.¹, АРАБУЛІ А.Т.¹, ВЛАСЕНКО В.І.¹
БАЙЗІК В.², ОЧЕРЕТНА Л.В.², ТУНАК М.²¹Київський національний університет технологій та дизайну²Технічний університет м. Ліберець, Чеська Республіка**ІНТЕР'ЄРНИЙ ТЕКСТИЛЬ З ЕКРАНЮЮЧИМИ ВЛАСТИВОСТЯМИ
ДО ДІЇ ЕЛЕКТРОМАГНІТНОГО ВИПРОМІНЮВАННЯ**

Мета роботи – дослідження ефективності екранування електромагнітного випромінювання (ЕМВ) тканинами, які представлені на ринку інтер'єрного текстилю України.

Методологія. Теоретичні та експериментальні дослідження базуються на основних положеннях текстильного матеріалознавства. Ефективність екранування текстильних полотен до дії ЕМВ вимірювали із застосуванням EM-2107A (Electro Metrics) відповідно до ASTM 4935-10 в діапазоні частот 30 МГц – 1,5 ГГц.

Результати. Для захисту від ЕМВ широко використовують гнучкі екрани на основі текстильних матеріалів. Ефективність екранування ЕМВ текстильних матеріалів поліпшують шляхом модифікації полотна металевими волокнами/нитками, частинками металів або провідними полімерами на різних стадіях виробництва. Аналіз сучасного асортименту інтер'єрного текстилю та проведені експериментальні дослідження дозволили обґрунтувати доцільність використання металовмісних текстильних матеріалів у якості інтер'єрного текстилю. Дослідження показали, що запропоновані тканини мають високу здатність екранування за класифікацією «професійне використання» відповідно до FTTS-FA-003 Specified Requirements of Electromagnetic Shielding Textiles, ефективність екранування яких знаходиться в межах 30÷60 дБ.

Наукова новизна. Обґрунтовано доцільність використання сучасних металовмісних текстильних матеріалів для оздоблення вікон. Зазначені текстильні матеріали дозволяють чітко окреслити новий перспективний сегмент ринку інтер'єрного текстилю, основна мета якого – оздоблення житлових і адміністративних приміщень, розширюється та доповнюється функцією екранування електромагнітного випромінювання.

Практична значущість. Проведений комплекс наукових досліджень щодо ефективності екранування ЕМВ дозволив запропонувати новий асортимент інтер'єрних текстильних матеріалів для оздоблення вікон.

Ключові слова: інтер'єрний текстиль; електромагнітне випромінювання; текстильні екрани.

Вступ. Сучасний текстиль вражає різноманіттям застосування. Окрім традиційної сфери використання текстильних полотен і виробів, в нашій країні, як і в багатьох економічно розвинутих країнах світу, чітко окреслився новий перспективний сегмент ринку текстилю, який отримав назву «інтер'єрний текстиль» [1–3]. Основне призначення інтер'єрних полотен – використання для оздоблення житлових і адміністративних приміщень.

Визначення поняття «інтер'єрний текстиль» або «текстиль для інтер'єру» містить текстильні матеріали та вироби з

них, які можна застосувати для формування предметно-просторового середовища інтер'єру [4]. Розподіл на текстиль для житлового та громадського інтер'єру обумовлений різними задачами, умовами функціонування, вимогами технологічного та художньо-композиційного характеру.

Достатньо повна класифікація інтер'єрного текстилю представлена в роботі Е.В. Змановських [5]. За результатами її дослідження в основу класифікації інтер'єрного текстилю було покладено систему критеріїв, які в свою чергу розподіляються на підсистеми та групи.

Функціональний критерій містить групи текстильних виробів, що мають різні функції в інтер'єрі: засоби зонування, трансформації та обмеження простору (занавіси, екрани, перегородки, стенди, оформлення отворів); покриття; меблеві тканини; штандарти. Технологічний критерій враховує умови виготовлення текстилю та текстильних виробів: машинна технологія, яка залежить від складу полотна (натуральні чи штучні) та характеру переплетення (жакардові, полотняні, атласні, ремізні тощо); ручна технологія залежить від складу матеріалів (готові текстильні матеріали, прядильні, синтез різних матеріалів), технології виготовлення (на основі готових тканин та на основі ручних технік ткацтва, плетіння тощо) та типу пластичної структури (площинний, фактурний, рельєфний та об'ємний текстиль).

Однією з найбільших груп інтер'єрного текстилю є текстильні полотна і вироби для оздоблення вікон. Розвиток текстильного виробництва для оздоблення вікон характеризується динамічністю зростання обсягів та розширенням асортименту. При цьому, різноманітність видового та внутрішньовидового асортименту цих матеріалів досягають за рахунок використання різних технологій виробництва, сировинного складу та способів заключного оброблення [6–8].

Зі зростанням кількості джерел електромагнітного випромінювання (ЕМВ) та доказом його негативної дії на організм людини та роботу приладів/обладнання [9 – 11] з'явився новий напрям в інтер'єрному текстилі – інтер'єрний текстиль для екранування ЕМВ. Під екрануванням ЕМВ розуміють локалізацію електромагнітних полів або захист приладів/обладнання та/або людей від дії зовнішніх електромагнітних полів. Екрануючі матеріали відносять до пасивних методів захисту від дії ЕМВ. Основна задача таких матеріалів – знизити в рази/десятки/сотні/тисячі разів первинний

сигнал. Порт'єрно-шторні текстильні матеріали для оздоблення вікон і дверей можуть забезпечувати не тільки затишок і комфорт у житлових приміщеннях та приміщеннях соціально-культурного призначення, а також можуть мати захисну функцію від негативного впливу ЕМВ.

Аналіз попередніх досліджень. За походженням ЕМВ джерела поділяють на природні та антропогенні (рис. 1). Слід зазначити, що живі організми на клітковому рівні або адаптувалися до природних ЕМВ, або набули систем протидії їм. Протилежні ефекти спостерігаються у випадку з антропогенними джерелами, які своєю наявністю та постійним розвитком створюють зростаючий динамічний вплив збільшуючи загрозу життєдіяльності людини. Також, ЕМВ може пошкодити, зменшити або перервати функції електронних пристроїв та електронного обладнання.

Сьогодні захист людини від ЕМВ здійснюють шляхом використання таких чотирьох принципів: захист у часі (дотримання дози гігієнічних нормативів шляхом обмеження тривалості перебування у місцях підвищеного рівня електромагнітного поля), захист відстанню (збільшення відстані від джерела тривалого електромагнітного випромінювання), використання засобів індивідуального і колективного захисту (використання персоналом радіоекрануючих матеріалів), використання захисних екранів (екранування безпосередньо місця перебування людини). До засобів захисту від ЕМВ відносять: ЕМВ-огорожі, ЕМВ-покриття, ЕМВ-фільтри, ЕМВ-прокладки, поглиначі радіочастот та провідні фільтри.

Для захисту від ЕМВ, що випромінюється діючими електричними та електронними пристроями, широко використовують екрани. Електромагнітне екранування – це процес зменшення дисперсії електромагнітних хвиль у простір за допомогою створення щита для хвиль із

провідного матеріалу. У матеріалі відбиття, поглинання і множинне відбиття основними механізмами послаблення ЕМВ є (рис. 2) [12].

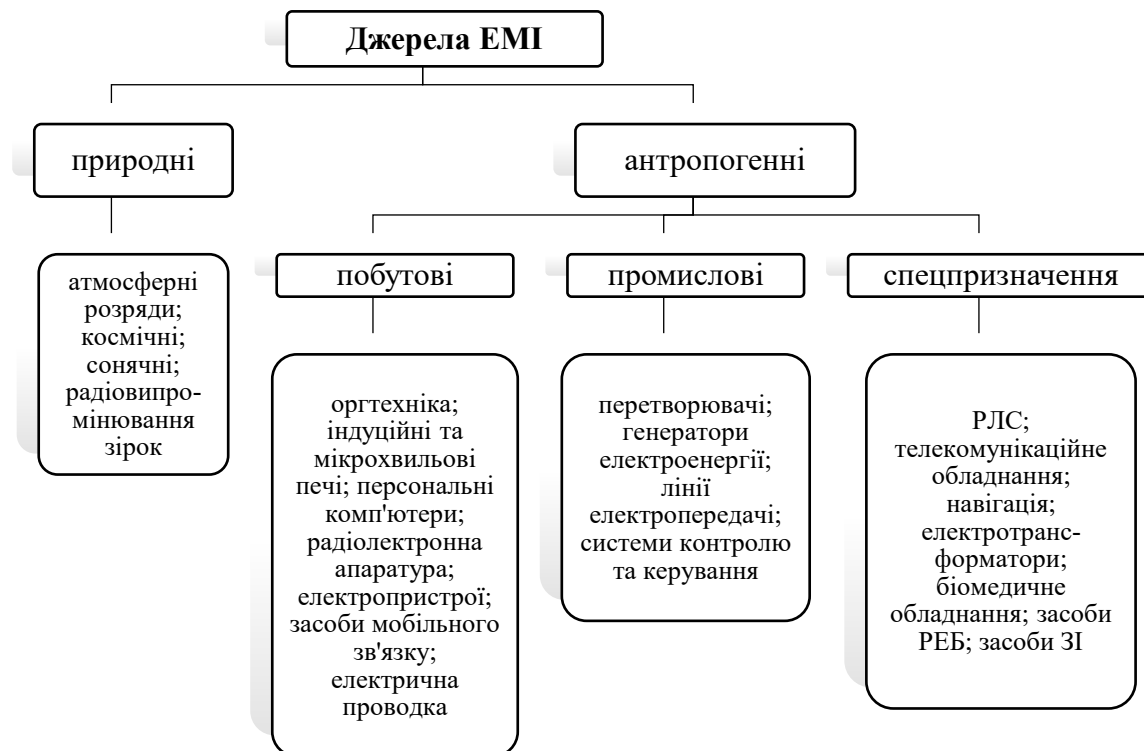


Рис. 1. Джерела електромагнітного випромінювання

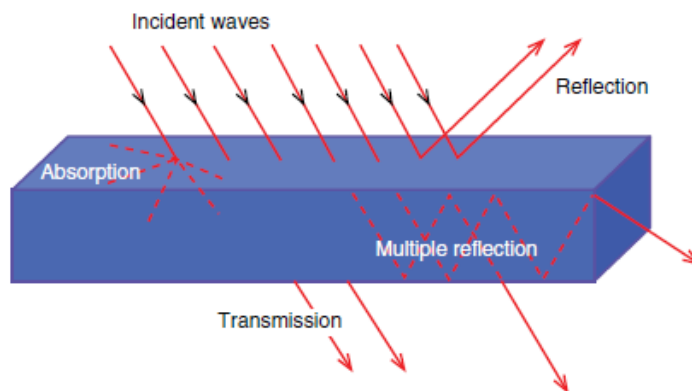


Рис. 2. Схематичне зображення механізму екранування ЕМВ [12]

Ефективність екранування (SE) – це сума втрат відбиття, поглинання і множинного відбиття. Її визначають відношенням енергії, яку отримано при використанні матеріалу до енергії, яку отримано без його застосування. Залежно від типу приймача ефективність екранування може бути визначена за формулами:

$$SE = 10 \log P_1/P_0 \text{ або } SE = 20 \log E_1/E_0 \text{ (дБ)} \quad (1)$$

де P_1 або E_1 – потужність або напруга, яку отримано при використанні матеріалу;

P_0 або E_0 – потужність або напруга, яку отримано без використання матеріалу.

Текстиль сам по собі не захищає від ЕМВ, однак, він може бути успішно перетворений у захисний матеріал від ЕМВ після зміни сировинного складу, створення нового виробничого процесу або адаптування технології, які можуть надати їм елект-

ропровідності [13]. Металізовані тканини, які прийшли на заміну металевим листам та сіткам, є найбільш зручним матеріалом для захисту людей та приладів від ЕМВ, адже можуть бути застосовані у виробництві захисних текстильних виробів [12].

Основними способами отримання текстильних матеріалів для екранування ЕМВ є застосування металізованих волокон та ниток або нанесення металізованого шару на поверхню матеріалу [14–16]. Металізовані тканини залежно від подальшого застосування виробляють на різноманітній основі: бавовняній, поліефірній, поліамідній, параарамідній, скляній, базальтовій тощо. Залежно від призначення тканини виготовляють з низькою (до 1500 Ом/кВ) або високою (0,003 до 0,4 Ом/кВ) електропровідністю. В той же час, як і будь які інші текстильні матеріали, металізовані тканини є гнучкими, легкими та проникними.

До текстильних матеріалів, які застосовують для захисту від ЕМВ, висувають вимоги стосовно ефективності екранування (табл. 1) залежно від сфери їхнього використання: «професійний захист» або «загальне використання» [17]. До першої групи відносять медичне обладнання, карантинний матеріал, захисний спецодяг для робітників електронної галузі, електронний комплект або інші новітні застосування. До другої групи потрапили повсякденний одяг, офісна форма, одяг для

вагітних, фартухи, споживчі електронні товари та товари для спілкування тощо.

Виробництво тканин з ефектом захисту від ЕМВ, які при цьому не втрачають своїх функціональних властивостей, набуває все зростаючих масштабів. Порт'єрно-шторні текстильні матеріали з ефектом захисту від ЕМВ можуть бути використані як для оздоблення вікон (рис. 3), так і для виготовлення екрануючих балдахинів (рис. 4).

Балдахини являють собою текстиль підвішений над ліжком для захисту від протягів, комах та інше. Екрануючі балдахини, поруч з основними функціями, виконують функцію захисту від ЕМВ. Вони можуть бути виготовлені у вигляді «класичних» балдахинів або у вигляді гардин.

Постановка завдання. Метою даного дослідження є встановлення ефективності екранування ЕМВ тканинами, які представлені на ринку інтер'єрного текстилю України.

Результати дослідження. Для дослідження ефективності екранування ЕМВ були вибрані два зразки текстильних матеріалів ф.YSHIELD, призначені для виготовлення швейних виробів з метою захисту від високочастотного ЕМВ. Характеристики тканин наведені в табл. 2. На рис. 5 представлені зображення текстильних екранів (світлі та гладкі волокна – це металеві волокна), які отримані за допомогою скануючого електронного мікроскопа.

Таблиця 1. Вимоги до ефективності екранування текстильних матеріалів [17]

Застосування	Ступінь екранування, дБ				
	5 відмінне	4 дуже добре	3 добре	2 середнє	1 низьке
Професійний захист	SE > 60	60 > SE > 50	50 > SE > 40	40 > SE > 30	30 > SE > 20
Загальне використання	SE > 30	30 > SE > 20	20 > SE > 10	10 > SE > 7	10 > SE > 7

Таблиця 2. Характеристика досліджуваних текстильних матеріалів ф. YSHIELD

№	Артикул	Сировинний склад, %	Поверхнева густина, г/м ²
11	SILVER-TWIN	Бавовна 50; Поліефір 35; Срібло 15	150
12	STEEL TWIN	Бавовна 68; Поліефір 16; Сталь неіржавіюча 16	190



Рис. 3. Оздоблення вікна портьєрно-шторним текстилем для екранування EMB



Рис. 4. Екрануючий балдахін



SILVER-TWIN



STEEL TWIN

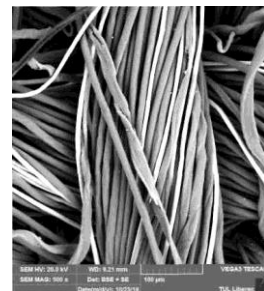
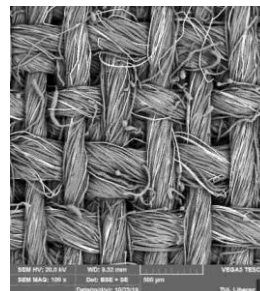


Рис. 5. Зовнішній вигляд тканин ф. YSHIELD

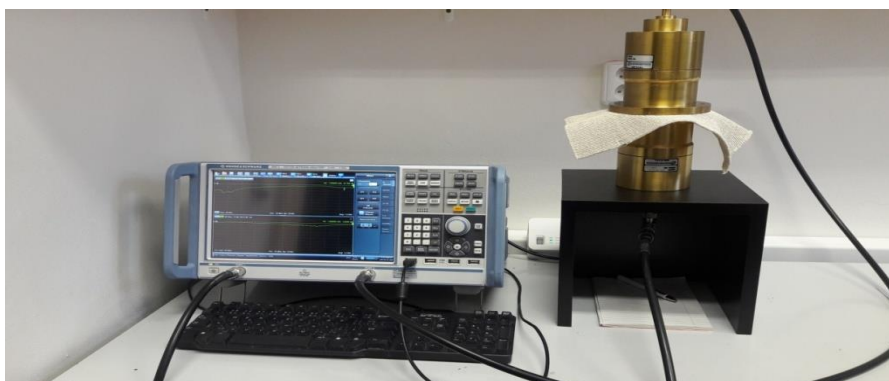


Рис. 6. Установка для вимірювання ефективності екранування текстильних матеріалів до дії EMB

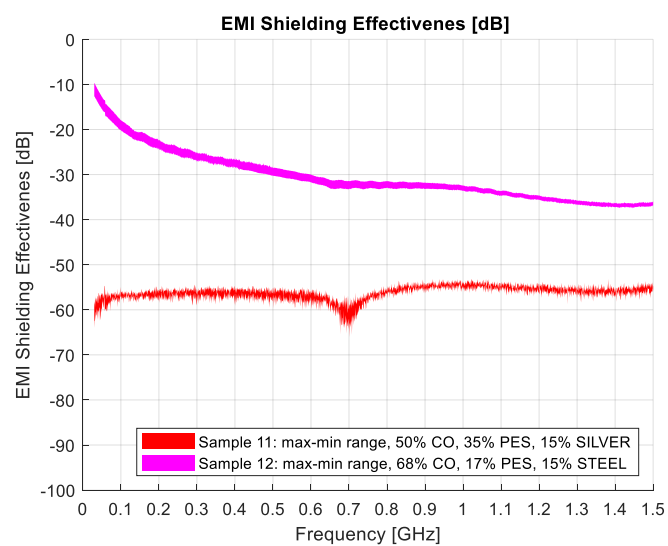


Рис. 7. Ефективність екранування тканин ф. YSHIELD

Досліджувані матеріали містять металеві волокна: срібні (зразок №11) або сталеві (зразок №12), які за рахунок переплетення утворюють сітку. Саме ця сітка є захисним екраном. Екран працює таким чином, що електромагнітна хвиля при стиканні з текстильним матеріалом частково відбивається від його поверхні, частково проникає в об'єм тканини, де частково поглинається, багатократно відбивається від її структурних елементів та, наприкінці, частково проникає у екрануючу область. При цьому усі вище перераховані процеси супроводжуються втратами енергії електромагнітної хвилі, а, відповідно, послаблюють її дію.

Ефективність екранування текстильних зразків до дії ЕМВ вимірювали із застосуванням EM-2107A (Electro Metrics) відповідно до ASTM 4935-10 в діапазоні частот 30 МГц – 1,5 ГГц (рис. 6). Дослідження проводили з використанням векторного аналізатора Rohde & Schwarz ZNC3 (діапазон частот від 9 кГц до 3 ГГц). Результати досліджень ефективності екранування ЕМВ текстильними матеріалами представлені на рис. 7.

Дослідження показали, що тканини мають достатню здатність до екранування за класифікацією «професійний захист»

відповідно до FTTS-FA-003 Specified Requirements of Electromagnetic Shielding Textiles [17]:

- зразок №11 має «дуже гарну» здатність до екранування ($60 \text{ дБ} \geq SE > 50 \text{ дБ}$);
- зразок №12 має «середню» здатність до екранування ($40 \text{ дБ} \geq SE > 30 \text{ дБ}$).

З діаграми ефективності екранування (рис. 7) видно, що зразок №12 (тканина волокнами з нержавіючої сталі) забезпечує недостатнє екранування на відносно низьких частотах до 0,1 ГГц. Потім амплітудно-частотна характеристика тканини вирівнюється, і ефективність екранування дорівнює 35 дБ у проміжку від 0,7 до 1,5 ГГц. Зразок №11 (тканина з волокнами срібла) має плоску амплітудно-частотну характеристику, при збереженні високої здатності екранування (55 дБ) у всьому діапазоні частот, аж до 1,5 ГГц.

Такі відмінності у здатності екранування досліджуваних матеріалів пояснюються електропровідністю матеріалу екрана, а саме металевої сітки. У зразка №11 сітка із срібних волокон забезпечує високу ефективність екранування (55 дБ), що пояснюється найбільшою електропровідністю срібла у порівнянні з іншими металами (табл. 3).

Таблиця 3. Електропровідність металів

Метал	Питомий опір, Ом·мм ² /м	Питома електропровідність, МСм/м
Срібло	0,0160 – 0,0165	60,7 – 62,5
Мідь	0,0177 – 0,0173	56,6 – 57,8
Золото	0,0237	42,2
Алюміній	0,0275 – 0,0284	35,3 – 36,4
Нікель	0,0685	14,6
Сталь	0,073 – 0,097	10,3 – 13,7

Висновки. Проведений комплекс досліджень щодо ефективності екранування ЕМВ тканинами ф.YSHIELD, які представлені на ринку України дозволили встановити наступне:

- полотно SILVER TWIN має «дуже гарну» за класифікацією «професійний захист» здатність екранування ($60 \text{ дБ} \geq SE >$

50 дБ) у широкому діапазоні частот (аж до 1,5 ГГц) за рахунок наявності сітки зі срібла, яке має найбільшу серед інших металів електропровідність;

- полотно STEEL TWIN має «середню» за класифікацією «професійний захист» здатність екранування ($40 \text{ дБ} \geq SE > 30 \text{ дБ}$) у діапазоні частот від 0,7 до 1,5 ГГц;

– представлені полотна можуть бути рекомендовані в якості інтер'єрних текстильних матеріалів для оздоблення вікон, які поряд з функцією оздоблення житлових і адміністративних приміщень доповнюються функцією екранування ЕМВ.

Література

- Петрова М.П. Модные тенденции в интерьере. *Текстильная промышленность*. 2003. № 4. С. 86-89.
- Пушкар Г.О., Семак Б.Д. Класифікація і характеристика функціональних властивостей інтер'єрного текстилю. *Вісник КНУТД*. 2013. №5(73). С. 124-131. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/1471>
- Маноха Д.М., Арабулі С.І. Інтер'єрний текстиль: класифікація та вимоги // Тези доповідей XVIII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених та студентів, 18-19 квітня 2019 року. Київ КНУТД. 2019. С. 285-286. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/13552>
- Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б. Минервин, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов [и др.]; под общ. ред. Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко; Моск. архит. ин-т, госуд. академия, каф. «Дизайн архитектурной среды» М.: «Архитектура-С», 2004. 289 с.
- Змановских Э.В. Художественные приемы и технологические средства в дизайне интерьера общественных зданий: дисс. ...канд. техн. наук: 17.00.06 / Змановских Э.В.; [Место защиты: С.-Петербург. гос. ун-т технологии и дизайна]. Иркутск, 2009. 253 с.
- Пушкар Г.О., Семак Б.Д. Сучасний асортимент і властивості нетканих текстильних матеріалів інтер'єрного призначення. *Вісник Львівської комерційної академії*. Серія товарознавство. 2011. Вип. 12. С. 15-21.
- ДСТУ 2197-93 Вироби декоративно-ткани. Терміни та визначення; введ. 1993-01-01. К. : Держстандарт України, 1993. 14 с.
- Галик І. С., Концевич О. Б., Семак Б. Д. Екологічна безпека та біостійкість текстильних матеріалів. Львів : вид-во ЛКА, 2006. 232 с.
- Bandara P., Carpenter D. Planetary electromagnetic pollution: its time to assess its impact. *Planetary Health*. 2018, Vol. 2, Is. 12. pp. E512-E514. DOI: [10.1016/S2542-5196\(18\)30221-3](https://doi.org/10.1016/S2542-5196(18)30221-3)
- Arabuli S., Vlasenko V., Arabuli A. The modern approach to EMR shielding // II International scientific conference Contemporary trends and innovations in the textile industry. Proceedings 16-17th May, Belgrade, Serbia, 2019. С. 372 – 377.
- Fayed I., Bedda M. Electromagnetic Radiation and its effects on human beings: Survey and Environmental Recommendations. Conference proceedings: 15th Scientific Symposium for Hajj, Umrah and Madinah. 2015. pp. 35-47.
- Advanced Materials for Electromagnetic Shielding: Fundamentals, Properties, and Applications, First Edition. / Edited by Maciej Jaroszewski, Sabu Thomas, and Ajay V. Rane. 2019, John Wiley & Sons, Inc. 464 с. URL: <https://www.wiley.com/en-ua/Advanced+Materials+for+Electromagnetic+Shielding:+Fundamentals,+Properties,+and+Applications-p-9781119128618>
- Кизимчук О.П., Арабулі С.І., Власенко В.І. Текстиль для захисту від електромагнітного випромінювання. *Вісник КНУТД*. №3 (134). Частина 2 (серія «Технічні науки») 2019. С.48 – 61. DOI: [10.30857/1813-6796.2019.3.5](https://doi.org/10.30857/1813-6796.2019.3.5).
- EMI Shielding: Methods and Materials. A review / S. Geetha, K. K. Satheesh Kumar, Chepuri R. K. Rao, M. Vijayan, D. C. Trivedi. *Journal of Applied Polymer Science*. 2009. Vol. 112. p. 2073-2086. DOI: [10.1002/app.29812](https://doi.org/10.1002/app.29812).
- Textiles for protection against Electromagnetic Radiations: A review / Pratibha Malik, Astha Sharma, Gianender, J.P. Sharma. *Journal of Engineering Research and Application*. 2018. Vol.8, Is. 6 (Part III). P. 32-37. URL: http://www.ijera.com/papers/Vol8_issue6/Part-3/F0806033237.pdf

16. Textiles in Electromagnetic Radiation Protection / Subhankar Maity, Kunal Singha, Pulak Debnath, Mrinal Singha. *Journal of Safety Engineering*. 2013, 2(2). P. 11-19. DOI: [10.5923/j.safety.20130202.01](https://doi.org/10.5923/j.safety.20130202.01).
 17. Committee for Conformity Assessment of Accreditation and Certification on Functional and Technical Textiles. Specified requirements of electromagnetic shielding textiles. Taipei/Taiwan, Standard № FTTS-FA-003, 2005, URL: <http://www.ftts.org.tw/images/fa003E.pdf>
- References**
1. Petrova, M.P. (2003) *Modnye tendetsii v interiere* [Fashion trends in the interior]. *Tekstilnaia promyshlennost*. 4. 86–89. [In Russian].
 2. Pushkar, G.O. & Semak, B.D. (2013) *Klasyfikatsiia i kharakterystyky funktsionalnykh vlastyvostey interiernogo tekstyliu* [Classification and description of functional properties of interior textile]. *Bulletin of Kyiv National University of Technologies and Design*. 5(73). 124–131. [In Ukrainian]. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/1471>
 3. Manokha, D. & Arabuli, S. (2019). *Interiernyi tekstil: klasyfikatsia ta vymogy*. [Interior textiles: classification and requirements]. *Book of abstracts: XVIII Ukrainian scientific conference for young scientists and students*. 18-19 April 2019. Kyiv. 285-286. [In Ukrainian]. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/13552>
 4. Minervin, G. & Shymko, V. (Eds). (2004). *Design. Illustrated reference dictionary*. Moscow: «Arkhitektura-C». 289. [In Russian].
 5. Zmanovskikh, E. (2009). *Khudozhestvennye priiomy i tekhnologicheskie sredstva v dizayne interiera obshchestvennykh zdaniy*. [Artistic techniques and technological means in the interior design of public buildings]. PhD thesis. Irkutsk. [In Russian].
 6. Pushkar, O. & Semak, B. (2011) *Suchasnyi asortyment i vlastyvoli netkanykh tekstylnykh materialiv interjernogo pryznachennia* [Modern products range and properties of nonwoven textiles for interiors]. *Bulletin of the Lviv Commercial Academy. Commodity series*. 12. 15-21. [In Ukrainian].
 7. DSTU 2197–93 *Vyroby dekoratyvno-tkani. Terminy ta vyznachennia* [Decorative and woven. Terms and Definitions]. K. : DerzhStandart Ukrainy, 14. [In Ukrainian].
 8. Galyk I., Kontsevych O. & Semak B. (2006) *Ekologichna bezpeka ta biostykyk tekstylnykh materialiv* [Ecological safety and biostability of textile materials]. Lviv: LKA. 232. [In Ukrainian].
 9. Bandara, P. & Carpenter, O. (2018) Planetary electromagnetic pollution: its time to asses its impact. *Planetary Health*. 2, 12. E512-E514. DOI: [10.1016/S2542-5196\(18\)30221-3](https://doi.org/10.1016/S2542-5196(18)30221-3)
 10. Arabuli, S., Vlasenko, V. & Arabuli, A. (2019) The modern approach to EMR shielding. *Proceedings: II International scientific conference Contemporary trends and innovations in the textile industry*. 16-17th May 2019, Belgrade, Serbia. 372 – 377.
 11. Fayed, I. & Bedda, M. (2015) Electromagnetic Radiation and its effects on human beings: Survey and Environmental Recommendations. *Conference proceedings: 15th Scientific Symposium for Hajj, Umrah and Madinah*. 35-47.
 12. Jaroszewski, M., Thomas, S. & Rane, A. (Ads) (2019). *Advanced Materials for Electromagnetic Shielding: Fundamentals, Properties, and Applications*. John Wiley & Sons, Inc. 464. <https://www.wiley.com/en-ua/Advanced+Materials+for+Electromagnetic+Shielding:+Fundamentals,+Properties,+and+Applications-p-9781119128618>
 13. Kyzymchuk, O., Arabuli, S. & Vlasenko, V. (2019) *Tekstil dlia zakhystu vid elektromagnitnogo vyprominiuvannia* [Textiles for Electromagnetic Radiation SHielding] *Bulletin of Kyiv National University of Technologies and Design. Series "Technical Science"*. 3 (134). 48 – 61. [In Ukrainian]. DOI: [10.30857/1813-6796.2019.3.5](https://doi.org/10.30857/1813-6796.2019.3.5).
 14. Geetha, S., Satheesh, K., Kumar, K. et al. (2009) EMI Shielding: Methods and Materials – A review. *Journal of Applied Polymer Science*. 112. 2073–2086. DOI: [10.1002/app.29812](https://doi.org/10.1002/app.29812).
 15. Malik, P., Sharma, A., Gianender et al. (2018) Textiles for protection against Electromagnetic Radiations: A review. *Journal of Engineering Research and Application*. 8, 6 (III). 32-37. http://www.ijera.com/papers/Vol8_issue6/Part-3/F0806033237.pdf
 16. Maity, S., Singha, K., Debnath, P. & Singha, M. (2013) Textiles in Electromagnetic Radiation

Protection. Journal of Safety Engineering. 2(2). 11-19. DOI: [10.5923/j.safety.20130202.01](https://doi.org/10.5923/j.safety.20130202.01).
17. Committee for Conformity Assessment of Accreditation and Certification on Functional and Technical Textiles. Specified requirements

of electromagnetic shielding textiles. Taipei/Taiwan, Standard No. FTTS-FA-003, 2005.
<http://www.ftts.org.tw/images/fa003E.pdf>

INTERIOR TEXTILES WITH SHIELDING PROPERTIES AGAINST ELECTROMAGNETIC RADIATION

ARABULI S.¹, KYZYMCHUK O.¹, ARABULI A.¹, VLASENKO V.¹, BAJZIK V.², OCHERETNA L.², TUNAK M.²

¹Kyiv National University of Technologies and Design, Ukraine

²Technical University of Liberec, Czech Republic

The purpose. An investigation of the shielding effectiveness against electromagnetic radiation (EMR) by woven fabrics that are presented on the Ukrainian interior textile market.

Methodology. Theoretical and experimental research is based on the general principles of textile materials science. The shielding effectiveness to EMR of textile fabrics was tested and measured using EM-2107A (Electro Metrics) in accordance with ASTM 4935-10 in the frequency range 30 MHz – 1.5 GHz.

Results. Flexible screens based on textile materials are widely used for EMR shielding. The shielding effectiveness against EMR by textile materials can be improved with fabric modifying by metal fibers/threads, metal particles or conductive polymers at various stages of textile production. It possible to substantiate the expediency of using metal-containing textile materials as interior textiles on the result of carried out analysis of the modern assortment of interior textiles and the experimental studies. Studies results have shown that the proposed fabrics have a high shielding ability by the classification "professional use" according to FTTS-FA-003 Specified

ИНТЕРЬЕРНЫЙ ТЕКСТИЛЬ С ЭКРАНИРУЮЩИМИ СВОЙСТВАМИ ВОЗДЕЙСТВИЮ ЭЛЕКТРОМАГНИТНОГО ИЗЛУЧЕНИЯ

АРАБУЛИ С.¹, КИЗИМЧУК Е.¹, АРАБУЛИ А.¹, ВЛАСЕНКО В.¹, БАЙЗИК В.², ОЧЕРЕТНАЯ Л.², ТУНАК М.²

¹Киевский национальный университет технологий и дизайна, Украина

²Технический университет г. Либерец, Чешская Республика

Цель. Исследование эффективности экранирования электромагнитного излучения (ЭМИ) тканями, которые представлены на рынке интерьерного текстиля Украины.

Методология. Теоретические и экспериментальные исследования базируются на основных положениях текстильного материаловедения. Эффективность экранирования текстильных полотен к действию ЭМИ измеряли с применением EM-2107A (Electro Metrics) в соответствии с ASTM 4935-10 в диапазоне частот 30 МГц – 1,5 ГГц.

Результаты. Для защиты от ЭМИ широко используют гибкие экраны на основе текстильных материалов. Эффективность экранирования ЭМИ текстильными материалами улучшают путем модификации полотна металлическими волокнами / нитями, частицами металлов или проводящими полимерами на разных стадиях производства. Анализ современного ассортимента интерьерного текстиля и проведенные экспериментальные исследования позволили обосновать целесообразность использования металлосодержащих текстильных материалов в качестве интерьерного текстиля. Исследования показали, что предложенные ткани имеют высокую способность экранирование по классификации «профессиональное

Requirements of Electromagnetic Shielding Textiles, the shielding efficiency of which is within 30 ÷ 60 dB.

Scientific novelty. The expediency of using modern metal-containing textile materials as interior textiles for windows decoration has been substantiated. The studied textile materials make it possible to clarify a new promising segment of the interior textile market - windows decoration. The main goal of such textile - the decoration of the residential and administrative buildings is expanded and supplemented by the function of electromagnetic radiation shielding.

Practical significance. The complex of scientific research on the shielding effectiveness against EMR allowed offering a new range of interior textile materials for window decoration.

Keywords: *interior textiles; electromagnetic radiation; textile screens.*

использование" согласно FTTS-FA-003 Specified Requirements of Electromagnetic Shielding Textiles, эффективность экранирования которых находится в пределах 30 ÷ 60 дБ.

Научная новизна. Обоснована целесообразность использования современных металлосодержащих текстильных материалов в качестве интерьерного текстиля для отделки окон. Указанные текстильные материалы позволяют четко очертить новый перспективный сегмент рынка интерьерного текстиля, основная цель которого – отделка жилых и административных помещений, расширяется и дополняется функцией экранирования электромагнитного излучения.

Практическая значимость. Проведенный комплекс научных исследований по эффективности экранирования ЭМИ позволил предложить новый ассортимент интерьерных текстильных материалов для отделки окон.

Ключевые слова: *интерьерный текстиль; электромагнитное излучение; текстильные экраны.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Арабулі Світлана Іванівна, канд. техн. наук, доцент кафедри технології та дизайну текстильних матеріалів, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-1049-8255, Scopus 54405479200, **e-mail:** arabuli.si@knutd.edu.ua

Кизимчук Олена Павлівна, д-р техн. наук, професор, професор кафедри технології та дизайну текстильних матеріалів, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-8874-8931, Scopus 36140680600, **e-mail:** kyzymchuk.o@knutd.edu.ua

Арабулі Арсеній Торелевич, канд. техн. наук, доцент, доцент кафедри технології та конструювання швейних виробів, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-2583-4998, Scopus 23093245500, **e-mail:** arabuli.a@knutd.edu.ua

Власенко Вікторія Іванівна, канд. техн. наук, ст.н.с., завідувач навчально-наукової лабораторії синтетичних волокон, матеріалів і нових технологічних процесів, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-6039-1515, Scopus 16475042800, **e-mail:** vlasenko@ekma.com.ua

Байзік Владімір, доктор філософії, доцент, завідувач кафедри оцінки властивостей текстильних матеріалів, Технічний університет м. Ліберець, ORCID 0000-0002-0390-0755, Scopus 6602491651, **e-mail:** vladimir.bajzik@tul.cz

Очеретна Лариса Валентинівна, доктор філософії, асистент професора кафедри оцінки властивостей текстильних матеріалів, Технічний університет м. Ліберець, ORCID 0000-0003-4296-410X, Scopus 35775524000, **e-mail:** ocheretna.l@seznam.cz

Марош Тунак, доктор філософії, доцент, доцент кафедри оцінки властивостей текстильних матеріалів, Технічний університет м. Ліберець, ORCID 0000-0003-1481-4518, Scopus 25422662500, **e-mail:** maros.tunak@tul.cz

[https://doi.org/
10.30857/2617-
0272.2020.3.12](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.3.12)

Цитування за ДСТУ: Арабулі С. І., Кизимчук О. П., Арабулі А. Т., Власенко В. І., Байзік В., Очеретна Л. В., Тунак М. Інтер'єрний текстиль з екрануючими властивостями до дії електромагнітного випромінювання. *Art and design*. 2020. №3. С. 145-155.

Citation APA: Arabuli, S., Kyzymchuk, O., Arabuli, A., Vlasenko, V., Bajzik, V., Ocheretna, L., Tunak, M. (2020) Interior textiles with shielding properties against electromagnetic radiation. *Art and design*. 3. 145-155.