

УДК 72.012

DOI:10.30857/2617-0272.2023.2.1.

<sup>1</sup>BODNAR O. Y., <sup>2</sup>VYSHNEVSKA O. V.<sup>1</sup>Lviv Polytechnic National University, Lviv, Ukraine<sup>2</sup>Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine**REALIZATION OF THE LAWS OF DYNAMIC SYMMETRY IN THE DESIGN OF THE ENVIRONMENT BY MEANS OF COMPUTER THREE-DIMENSIONAL MODELING**

**The purpose** of the study is to determine the possibilities of applying the laws of dynamic symmetry in the design of the environment through computer three-dimensional modeling.

**Methodology.** The study used methods of historical and logical analysis of the problem of the role of dynamic symmetry in nature, art, and design; methods of comparison, comparison, and generalization. According to the transdisciplinary approach, dynamic symmetry is considered as a phenomenon of nature, a concept of geometry, and a principle of forming in design.

**Results.** The concepts of "dynamic symmetry" and "phyllotaxis" in the research of D. Hambidge have been analyzed, and the peculiarities of using the above categories to analyze the proportions of art and design objects have been revealed. It has been established that modern methods of computer modeling make it possible to use the laws of dynamic symmetry in environmental design. On the examples of design developments of interior elements (lighting fixtures, spiral staircases), the methods of combining the patterns of change in the shape and size of model elements, orientation in space, and on the plane have been shown.

**The scientific novelty** of the research is in the implementation of approaches to the laws of dynamic symmetry in the design of the environment through computer three-dimensional modeling.

**Practical significance.** The results of the study can be used in the study of the disciplines "3D modeling in environmental design", "Fundamentals of computer design", "Environmental design", "Design of furniture and equipment".

**Keywords:** dynamic symmetry; three-dimensional modeling; geometry; environmental design; design; interior elements.

**Introduction.** Modern design is in a state of constant development. The widespread use of three-dimensional computer modeling technologies may give the impression that the natural component in this process is secondary. However, natural processes and patterns have a significant impact on the development of design and its individual components. In any case, the knowledge of natural processes and patterns, the viability of which has been tested by evolution, is very important in the process of human creativity, which includes design. The tasks and problems of formative practices through three-dimensional computer modeling are determined by such a direction of form development as constructive geometry.

**Analysis of previous research.** The essence of geometry and proportions has been of interest to researchers and practitioners since the very beginning of the professional foundations of architecture and any kind of

creativity. The works of such architects and scientists as M. Vitruvius [13], A. Dürer [12], L.B. Alberti [9] have become canons in the study and application of mathematical regularities in art. The work with geometry and the identification of the principles of its application in architecture and design continued in the twentieth century. In particular, the American architectural researcher D. Hambidge (1867–1924) was convinced that design was not a purely instinctive phenomenon; he spent most of his life searching for the technical foundations of design. He found the answer in dynamic symmetry, one of the most provocative and stimulating theories in the history of art. Hambidge's study of Greek art convinced him that the secret of beauty lies in the conscious use of dynamic symmetry, a law of natural design based on the symmetry of human and plant growth. In 1919, he published the work "Diagonal"; later, in 1967, his research was

reprinted in the collection "Elements of Dynamic Symmetry" [11]. The French architect and scientist Le Corbusier made a significant contribution to the study of proportioning laws and the development of the theory of harmony in architecture [10].

Eventually, thanks to the works of J. Adler, G. Coxter, W. Schwabe, and several other scientists, a modern mathematical and biological theory of phyllotaxis was developed, a phenomenon that consists in the spiral-symmetrical arrangement of leaves on plant stems, branches on trees, and petals in inflorescences. The study of the golden section and non-Euclidean geometry in science and art is devoted to the works of O. Bodnar [1; 2]. The scientist initiated and implemented a separate scientific direction "The Path to Harmony: Art + Mathematics", which was attended by Ukrainian and foreign scientists – designers, architects, artists, art historians [8].

The prospects and relevance of the search for expressive and structural possibilities of geometry in design are confirmed by the research of modern Ukrainian practitioners and scientists – T. Bulgakova, N. Malysheva [5], O. Polyakova, S. Kysil, O. Shmelova [4], etc. Due to the inseparability of the design object design processes and three-dimensional computer modeling technologies, there is a significant need to consider such a direction as the use of geometric tools, in particular, the laws of dynamic symmetry in the creation of design objects.

**Setting objectives.** The objectives of the study are to determine the possibilities of applying the laws of dynamic symmetry in the

design of the environment, as well as to substantiate the means of computer three-dimensional modeling in the implementation of the identified laws.

**The results of the research and their discussion.** The term "dynamic symmetry" was first proposed by D. Hambidge, who defined it as the principle of proportioning in architecture [11]. In our study, the term "dynamic symmetry" refers to the regularity of natural forming, which includes proportioning. The historically formed direction of geometry, which in the field of architecture and art is motivated by the search for patterns of harmony, is focused on the study of natural objects. Artists are usually interested in the structural regularities of natural shaping, especially the golden ratio and Fibonacci numbers, which are known for their intriguing role in shaping. It is no coincidence that research architects so often pay attention to the botanical phenomenon of "phyllotaxis" – the laws of natural forming [2].

Phyllotaxis was the object of attention of the author of the first version of the concept of dynamic symmetry, D. Hambidge. As a result of studying this phenomenon, D. Hambidge derives the law of the so-called uniform growth and proposes its geometric interpretation – the spiral of uniform growth, or otherwise the "golden" spiral (Fig. 1). However, the main generalization made by D. Hambidge as a result of studying the laws of natural forming (phyllotaxis), as well as the proportions of classical architecture, comes down to the idea of architectural proportioning, which he calls dynamic symmetry. The scientist illustrates it with a simple geometric diagram (Fig. 2).

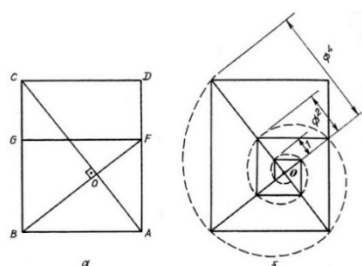


Fig. 1. Building a "golden" spiral

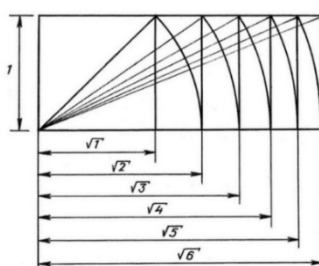


Fig. 2. Proportional system "Dynamic symmetry" According to D. Hambidge [11]

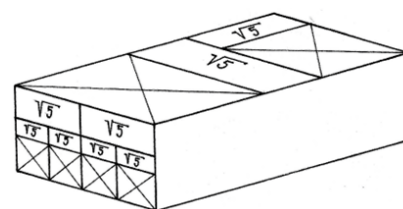


Fig. 3. Three-dimensional model of the Parthenon proportions

This is a sequential system of rectangles, the first of which is a square, and each subsequent one is built on the side of the initial square and the diagonal of the previous rectangle. The result is a series of rectangles whose aspect ratio gives a series of  $\sqrt{1}$ ,  $\sqrt{2}$ ,  $\sqrt{3}$ ,  $\sqrt{4}$ ,  $\sqrt{5}$ ,  $\sqrt{6}$ , ... In this series, D. Hambidge distinguishes between two types of rectangles – static and dynamic. In static rectangles, the aspect ratios are expressed as integers, while in dynamic rectangles they are expressed as irrational numbers. Dynamic rectangles, according to D. Hambidge, express the idea of growth, movement, and development. Among them, he first of all distinguishes three, in which the long sides are equal to  $\sqrt{2}$ ,  $\sqrt{3}$ ,  $\sqrt{5}$ . However, special significance is attached to the  $1 \times \sqrt{5}$  rectangle, which is directly related to the "golden rectangle". Following this, Hambidge carried out a thorough geometric study, establishing various manifestations of the golden ratio in the system of a  $1 \times \sqrt{5}$  rectangle. By studying the geometric properties of this rectangle, he showed the possibility of using it to analyze the proportions of objects of classical architecture and art (Fig. 3) [11]. This, in short, is the essence of D. Hambidge's idea of dynamic symmetry. As we can see, it does not follow directly from the properties of phyllotaxis. Hambidge, generally speaking, does not delve into the mathematics of phyllotaxis. In his various diagrams illustrating patterns of uniform growth, or some ideas of proportioning, he uses well-known numerical

ratios characteristic of phyllotaxis, including the golden ratio.

Nevertheless, his idea of dynamic symmetry is original and, in its mathematical content, turns out to be an expression of the regularity of a rather general nature. It will be possible to demonstrate this after reading the study of phyllotaxis proposed below. However, before proceeding to its presentation, I would like to warn against possible "undesirable impressions" that representatives of various scientific fields may have when reading the text. We can foresee the possible dissatisfaction of biologists due to the schematic nature and insufficient terminological rigor of the biological description of the phenomenon; mathematicians who will find inconsistencies between the mathematical symbols used in the study of phyllotaxis and the generally accepted ones; art historians who will encounter an excessive mathematical bias in the study, as for the methodology of art history. We are fully aware of all the inconveniences that have arisen due to the interdisciplinary nature of the problem.

Let us briefly describe this research. It is well known in biology that the relative arrangement of a wide variety of embryos arising on shoot growth cones is characterized by spiral symmetry. This principle of arrangement, called phyllotaxis, is also clearly observed in dense inflorescences and fruits, for example, on sunflower heads, cones of conifers, and many other types of biomes (Fig. 4).

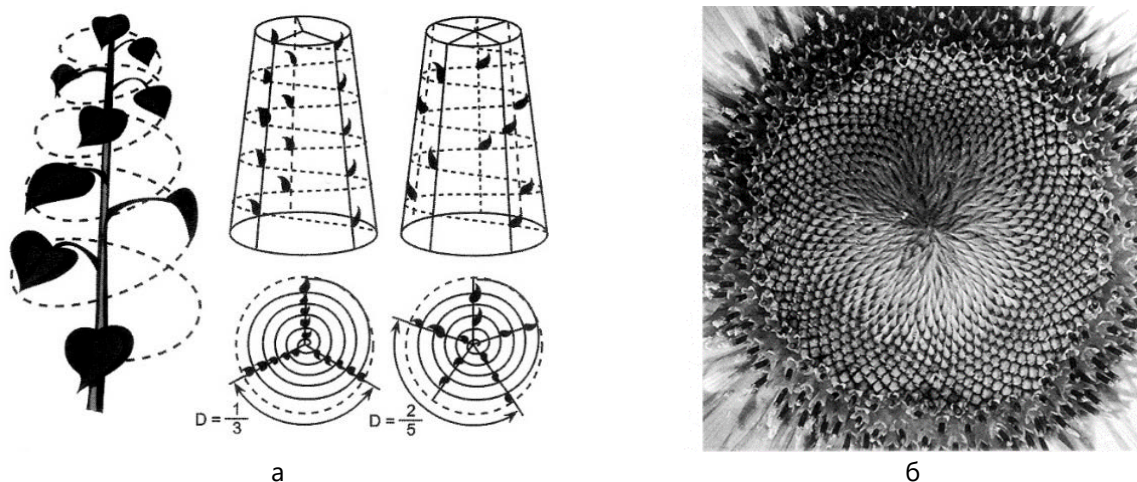


Рис. 4. Examples of phyllotactic structures: a – leaf arrangements; б – sunflower disk [2]

On the surfaces of phyllotactic forms, especially in dense inflorescences and fruits, left- and right-twisted spiral rows of structural elements (embryos, seeds, leaves) are clearly distinguished. The ratio of the numbers corresponding to the number of left and right spirals is usually used to indicate the order of symmetry of phyllotactic forms. According to the laws of phyllotaxis, these ratios are described by combinations of numbers of recurrent series. The most common types of phyllotaxis are symmetric, described by the numbers of the Fibonacci series: ..., 0, 1, 1, 3, 5, 8, 13, 21, 34, ... Often, the numbers of the Luke's series are also realized in phyllotaxis: ..., 1, 3, 4, 7, 11, 18, 29, 34, ..., less often the numbers belonging to the series ..., 4, 5, 9, 14, 23, ... The order of symmetry in the case of Fibonacci phyllotaxis (phyllotaxis) is expressed by the following ratios:  $1/2$ ,  $2/3$ ,  $3/5$ ,  $5/8$ ,  $8/13$ , ... .

Note that the symmetry notation always uses adjacent numbers in a row. In certain cases, when three groups of spirals are distinguished on the surface of a shape, symmetry is indicated by three numbers. As a rule, low orders of symmetry are characteristic of plant and tree sprouts, and high orders of symmetry are characteristic of dense inflorescences and fruits. In sunflowers, for example, the order of symmetry can reach values of  $55/89$ ,  $89/144$  and even  $144/233$ .

A characteristic indicator of phyllotactic structures is the so-called divergence  $D$ , the angle of divergence of two consecutive sprouts. The divergence, measured in fractions of a circle, in the case of F-phyllotaxis is always expressed by the same number as the order of symmetry of the shape, i.e. it can be equal to  $1/2$ ,  $3/5$ ,  $5/8$ ,  $8/13$ , ... . This series of fractions is known to converge to a limit of  $\approx 0.618$  circles, at which the full plane angle is divided in the ratio of the golden ratio  $F$ .

Some types of phyllotactic forms consistently change (increase) the order of their symmetry during growth. It is this property of phyllotaxis that we call dynamic symmetry. An example is the sunflower.

Sunflower heads located at different levels of the same stem have different symmetries: the higher the level, i.e. the older the disk, the higher the order of its symmetry. In the dynamics of symmetry, a sequence is realized: ...  $\rightarrow 5/8 \rightarrow 8/13 \rightarrow 13/21 \rightarrow 21/34 \rightarrow \dots$  .

As the symmetry changes, the divergence angle changes accordingly. At the same time, on all disks, regardless of the number of spirals, the so-called conformal (angular) characteristics of spiral ornaments are the same: the spirals intersect at a constant angle. We repeat that this phenomenon of phyllotaxis has been tested by evolution and can therefore be considered perfect. It has been studied and continues to be studied not only by mathematicians but also by designers.

The next step in the research was to combine the theory of dynamic symmetry with environmental design using three-dimensional computer modeling technologies. The application of the theory of dynamic symmetry in nature and environmental design has been implemented in the process of teaching three-dimensional computer modeling to students of the Department of Interior and Furniture Design.

An interior or landscape environment can be created by placing objects in a certain pattern or along a given trajectory. Computer three-dimensional modeling has the appropriate tools to create and place objects according to the designer's intent. When creating environmental design objects, it is usually easier to model symmetrical shapes. This is due to a more widespread perception of the harmony of the environment, both in the natural world and in most works of architects and designers. However, human consciousness reacts more strongly to what is not commonplace, but is unusual or original. That is why the design of the environment is increasingly using shapes with dynamic symmetry. This is complemented by the three-dimensional modeling capabilities of most computer programs, which allow you to create complex models with simple tools.

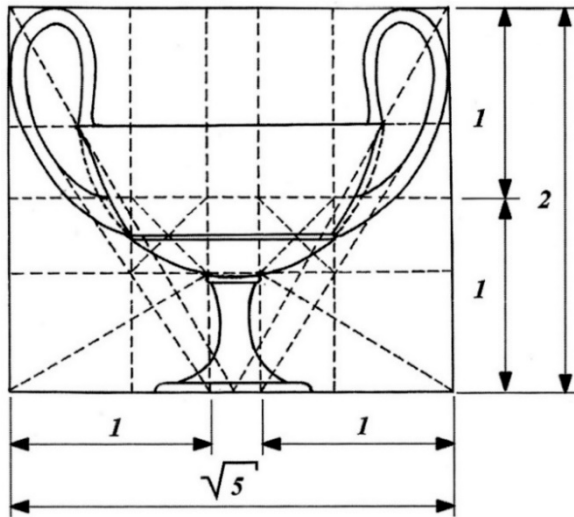


Fig. 5. Diagram of proportions of the Greek vase "kantharos" (after D. Hambidge) [11]



Fig. 6. Three-dimensional model of a Greek vase. Made by D. Oleksiuk, 3rd year, Department of Interior and Furniture Design

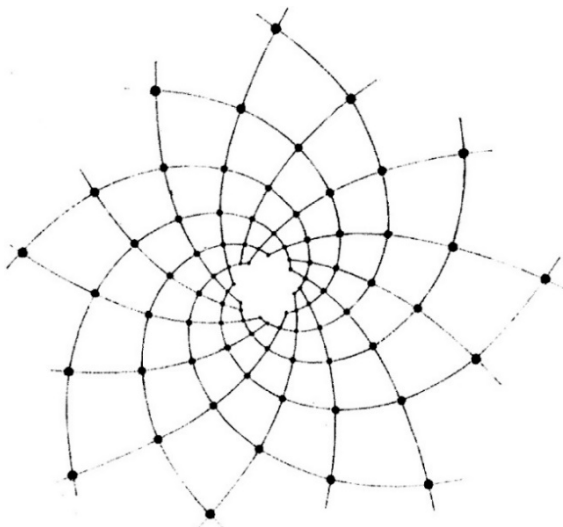


Fig. 7. An example of a natural lattice with symmetry 8 : 13 [2]

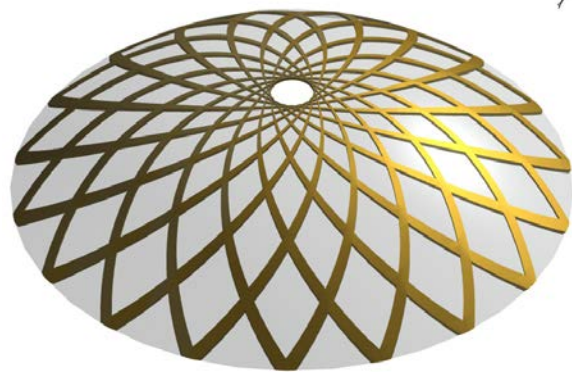


Fig. 8. Model of the lamp shade. Made by A. Bader, 2nd year, Department of Interior and Furniture Design



Fig. 9. Models of spiral staircases in the interior decoration of a cafe. Made by K. Kolomeets, 3rd year, Department of Interior and Furniture Design

Rotation surfaces, which we see in the natural and architectural environment, are a very common form that can be created using a computer modeling program, in particular, 3ds Max. The modeling process consists of building a generating line and selecting the rotation parameters (axis and angle of rotation). It is the shape of the generating line that sets the harmonious proportion of the entire model. In addition to the surfaces of rotation, it is common to form a shape by extruding the contour in the appropriate direction and distance. For the model of the Greek Kanfar vase (Fig. 6), the shape of the formative line of the surface of rotation and the contours of the graceful handles of the extrusion surface was calculated in accordance with the diagram of proportions of the "golden section" (Fig. 5).

The original shapes of design objects can be obtained using the functions of reproduction (duplication) of the constituent elements that form the lattice. Computer modeling tools, in particular, ArhiCad programs, have a wide range of commands for replicating basic objects by moving, rotating, and scaling. This allows you to create models that change shape and position.

Let us recall the essence of the existing ideas about the geometric properties of conical phyllotaxis lattices and the dynamic mechanism of their formation. It is generally accepted that the structure of conical phyllotaxis lattices (the location of the vertices) obeys the law of the logarithmic spiral. According to this law, logarithmic spirals include parastichy that forms a lattice on conical and disk-shaped forms, and the so-called base (or genetic) spiral that consistently penetrates all the vertices of the lattice. Such lattices are called logarithmic lattices.

The results of our study of cylindrical phyllotaxis [1] lead to a fundamentally new idea of modeling conical lattices. It consists of the fact that the fundamental regularity of the structural organization of conical phyllotaxis is a composite (not logarithmic) spiral. Parastichs are composite spirals. The genetic spiral is the

same. According to the law of the composite spiral, the transverse circle of the cone is also transformed. Lattices formed according to the principle of the composite helix are called natural lattices (Fig. 7). They look very similar to logarithmic lattices, but are fundamentally incompatible with them.

The implementation of the principles of dynamic symmetry in the modeling of a luminaire shade, based on the scheme of a natural lattice with symmetry, is shown in Fig. 8. The lattice shape of the model is created by rotation with a certain step, and the symmetry of the constituent element that changes in its cross-section.

When creating models of environmental design objects, a variety of lines are used, the mathematical description of which is laid down in computer modeling programs. These lines can be used in the model as an element of direct shaping or direction of placement of other objects. A very common element of interior design is a spiral staircase, which is created not only as a functional object but also as a decoration of the room due to its proportions and harmony. The spiral staircase model (Fig. 9) is created by placing the elements of the steps and balusters along a spiral trajectory (with the appropriate angular pitch and vertical offset). The helical line is also a trajectory for cross-sections of the corresponding shape, which forms models of railings and stair supports. You can create models with dynamic symmetry by changing the size of the model elements, their shape, orientation in space or plane, texture, and color. The application of the theory of dynamic symmetry, in particular in interior decoration, allows you to get a variety of original shapes.

**Conclusions.** The study is based on the understanding the continuous development of material culture and the tendency of design creativity to symmetry up to the beginning of the twentieth century. However, the peculiarities of human perception inevitably had to lead to the emergence of new and more original solutions, one of which can be

considered dynamic symmetry. With the help of the developments of D. Hambidge and O. Bodnar, it is shown that it consists of natural changes in objects: their size, shape, location, texture, and color.

The experience of applying the laws of dynamic symmetry took place in the design developments of students of the Department of Interior Design and Furniture of KNUTD, namely, in the creation of subject content and interior elements through three-dimensional computer modeling. Thanks to three-dimensional modeling, it is possible to realize

the above components in design, while obtaining original objects that can enrich the human environment. The use of three-dimensional models that have dynamic symmetry in their shaping develops computer modeling skills and allows future environmental designers to realize various ideas in their projects. In further developments, the authors will focus on studying the possibilities of combining texture and color effects with the geometric principles of shaping design objects using computer technology.

### Література

1. Боднар О. Я. Діамічна симетрія у природі та архітектурі. *Шлях до гармонії: мистецтво + математика. Тематичний збірник*. Л.: ЛНАМ, 2008. С. 234–256.

2. Боднар О. Я. Золотий переріз і неевклідова геометрія в науці та мистецтві. Л.: Укр. технології, 2005. 197 с.

3. Булгакова Т. В. Візуальна складність силуету міста. *Технічна естетика і дизайн*. 2012. Вип. 11. С. 19–24. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/texnect\\_2012\\_11\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/texnect_2012_11_6).

4. Булгакова Т. В., Полякова О. В., Кисіль С. С., Шмельова О. Є. Комп'ютерна технологія аналізу та дизайну предметного середовища з позиції візуального сприйняття. *Art and Design*. 2020. № 2(10). С. 39–48.

5. Булгакова Т.В., Малишева Н.М. Сучасні тенденції у дизайні інтер'єру аеропортів. *Технології та дизайн*. 2020. № 1. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/td\\_2020\\_1\\_64](http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2020_1_64).

6. Проблеми гармонії, симетрії і золотого перетину в природі, науці та мистецтві. Ред.: Л. П. Серета. Вінниця, 2003. Вип. 15. 389 с.

7. Шебек Н. М. Гармонізація планувального розвитку міста: моногр. К.: Нац. ун-т буд-ва і архіт. К.: Основа, 2008. 216 с.

8. Шлях до гармонії: мистецтво + математика. Тематичний збірник. Л.: ЛНАМ, 2008. 444 с.

9. Alberti L. B. *The Ten Books of Architecture*. Dover Publications, 1986. 336 p.

10. Corbusier Le. *The Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale Universally applicable to Architecture and Mechanics*. London: Faber, 1961. 243 p.

11. Hambidge J. *The elements of dynamic symmetry*. Dover publications, INC. New York, 1967. 133 p.

12. Luber K. C. *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*. Cambridge University Press, 2005. 268 p.

13. Vitruvius: *The Ten Books on Architecture*. Transl. Morgan M. H. Dover Publications, 1960. 331 p.

### References

1. Bodnar, O. Y. (2008). *Dyamichna symetriia u pryrodi ta arkhitekturi* [Diamic symmetry in nature and architecture]. *Shliakh do harmonii: mystetstvo + matematyka. Tematychnyi zbirnyk = The path to harmony: art + mathematics*. P. 234–256. L.: LNAM [in Ukrainian].

2. Bodnar, O. Y. (2005). *Zoloty pereriz i neevklidova heometriia v nautsi ta mystetstvi* [Golden section and non-Euclidean geometry in science and art]. L.: Ukr. tekhnolohii. 197 p. [in Ukrainian].

3. Bulhakova, T. V. (2012). *Vizualna skladnist syluetu mista* [Visual complexity of the city silhouette]. *Tekhnichna estetyka i dyzain = Technical aesthetics and design*. Vol. 11. P. 19–24. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/texnect\\_2012\\_11\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/texnect_2012_11_6) [in Ukrainian].

4. Bulhakova, T. V., Poliakova, O. V., Kysil, S. S., Shmelova, O. I. (2020). *Kompiuterna tekhnolohiia analizu ta dyzainu predmetnoho seredovyshcha z pozytsii vizualnoho spryiniattia* [Computer technology for the analysis and design of the subject environment from the point of view of visual perception]. *Art and Design*. № 2 (10). P. 39–48 [in Ukrainian].

5. Bulhakova, T. V., Malysheva, N. M. (2020). Suchasni tendentsii u dizaini interieru aeroportiv [Modern trends in airport interior design]. *Tekhnologii ta dizain = Technologies and design*. № 1. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/td\\_2020\\_1\\_64](http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2020_1_64) [in Ukrainian].
6. Sereda, L. P. (ed). (2003). Problemy harmonii, symetrii i zolotoho peretynu v pryrodі, nautsi ta mystetstvi [Problems of harmony, symmetry and golden peretheine in nature, our mysteries]. Vinnytsia. Vol. 15. 389 p. [in Ukrainian].
7. Shebek, N. M. (2008). Harmonizatsiia planovalnoho rozvytku mista [Harmonization of planning development of the city: monograph]: monohr. K.: Nats. un-t bud-va i arkh. K.: Osnova. 216 p. [in Ukrainian].
8. Shliakh do harmonii: mystetstvo + matematyka (2008) [The path to harmony: art + mathematics. Thematic collection]. Tematychnyi zbirnyk. L.: LNAM, 2008. 444 p. [in Ukrainian].
9. Alberti, L. B. (1986). The Ten Books of Architecture. Dover Publications. 336 p.
10. Corbusier, Le. (1961). The Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale Universally applicable to Architecture and Mechanics. London: Faber. 243 p.
11. Hambidge, J. (1967). The elements of dynamic symmetry. Dover publications, INC. New York. 133 p.
12. Luber, K. C. (2005). Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance. Cambridge University Press. 268 p.
13. Vitruvius: The Ten Books on Architecture. Transl. Morgan M. H. Dover Publications, 1960. 331 p.

## РЕАЛІЗАЦІЯ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ ДИНАМІЧНОЇ СИМЕТРІЇ В ДИЗАЙНІ СЕРЕДОВИЩА ЗАСОБАМИ КОМП'ЮТЕРНОГО ТРИВИМІРНОГО МОДЕЛЮВАННЯ

<sup>1</sup>БОДНАР О. Я., <sup>2</sup>ВИШНЕВСЬКА О. В.

<sup>1</sup>Національний університет «Львівська політехніка», Львів, Україна

<sup>2</sup>Київський національний університет технологій і дизайну, Київ, Україна

**Мета** дослідження – визначити можливості застосування закономірностей динамічної симетрії в дизайні середовища засобами комп'ютерного тривимірного моделювання.

**Методологія.** У дослідженні використано методи історичного і логічного аналізу проблеми ролі динамічної симетрії в природі, мистецтві та дизайні; методи порівняння, співставлення та узагальнення. Відповідно до трансдисциплінарного підходу динамічна симетрія розглядається як явище природи, поняття геометрії та принцип формотворення в дизайні.

**Результати.** Проаналізовано поняття «динамічна симетрія» і «філотаксис» у дослідженнях Д. Хембиджа, виявлено особливості застосування вищеназваних категорій для аналізу пропорцій об'єктів мистецтва і дизайну. Встановлено, що сучасні методи комп'ютерного моделювання дають змогу використовувати закономірності динамічної симетрії у дизайні середовища. На прикладах проєктних розробок елементів предметного наповнення інтер'єру (освітлювального прибору, гвинтових сходів) показано методи поєднання закономірностей зміни форми та розміру елементів моделі, орієнтації у просторі та на площині.

**Наукова новизна** наукового дослідження полягає у реалізації підходів щодо закономірностей динамічної симетрії в дизайні середовища засобами комп'ютерного тривимірного моделювання.

**Практична значущість.** Результати дослідження можуть бути використанні при вивченні дисциплін «3D моделювання в дизайні середовища», «Основи комп'ютерного проєктування», «Дизайн середовища», «Проєктування меблів та обладнання».

**Ключові слова:** динамічна симетрія; тривимірне моделювання; геометрія; дизайн середовища; проєктування; елементи інтер'єру.

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Боднар Олег Ярославович**, д-р мист., професор, професор кафедри дизайну та основ архітектури Національного університету «Львівська політехніка», ORCID 0009-0005-6864-2485, **e-mail:** olehbodnar96@gmail.com

**Вишневська Олена В'ячеславівна**, доцент кафедри дизайну інтер'єру і меблів, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-8579-6778, **e-mail:** vishnevaska.ov@knutd.com.ua

**Цитування за ДСТУ:** Bodnar O. Y., Vyshnevaska O. V. Realization of the laws of dynamic symmetry in the design of the environment by means of computer three-dimensional modeling. *Art and design*. 2023. №2(22). P. 11–19.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.1>

**Citation APA:** Bodnar, O. Y., Vyshnevaska, O. V. (2023) Realization of the laws of dynamic symmetry in the design of the environment by means of computer three-dimensional modeling. *Art and design*. 2(22). 11–19.

УДК 7.012:001.891

<sup>1,2</sup>GAO X., <sup>2</sup>YEZHOVA O.<sup>1</sup>Shaanxi University of Science and Technology, Xi'an City, China<sup>2</sup>Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine

DOI:10.30857/2617-0272.2023.2.2.

**CHINESE TRADITIONAL PATTERNS AND TOTEM CULTURE IN MODERN CLOTHING DESIGN**

**The purpose:** explain the concept of totem in traditional Chinese patterns, and introduce representative totem elements and their implication. Analyze the traditional Chinese patterns that appear in modern clothing design.

**Methodology.** A systematic approach was used in this research to project contemporary modern clothing design: history-analytical, literary-analytical, morphological, and comparative analysis of the creative primary source, associative means of its adaptation to the actual fashion trends. The methodology of the research is based on the systematic analysis of the design projects using elements of traditional patterns in China.

**Results.** Studies have shown that not all widely used traditional Chinese patterns are totems, and totems are patterns with more symbolic meaning. Several representative traditional Chinese patterns are displayed. The cultural connotation of Chinese style patterns widely used in modern clothing design is revealed, and the innovative methods of patterns are also considered.

**The scientific novelty** of this research lies in its compilation of prior studies, which help differentiate between traditional Chinese patterns and totems. Additionally, the study introduces the concepts of totem worship, reproductive worship, and soul worship that are embedded within these patterns. Practical recommendations for integrating traditional Chinese patterns into modern clothing design are also provided.

**Practical significance.** of this study lies in its potential application to the practice of incorporating Chinese traditional patterns into contemporary clothing design. By understanding the cultural heritage and totemic elements within these patterns, designers can create innovative and culturally rich fashion pieces that pay homage to China's rich artistic history.

**Keywords:** clothing design; traditional Chinese patterns; fashion; cultural heritage; textile; totem culture; Chinese style; innovation.

**Introduction.** Patterns hold significant importance in the realm of decorative arts. Even in ancient times, when writing systems did not yet exist, patterns were already being utilized to chronicle various aspects of human life. In the modern era, patterns have become a prominent expression of national and regional styles, drawing inspiration from cultural themes and symbols. Hence, there arises a necessity to delve into distinctive patterns, colors, and aesthetics derived from diverse cultures. Chinese totems, serving as symbolic representatives of Chinese groups, possess profound cultural, spiritual, and symbolic meanings. It is valuable to find the connection with Chinese totems in exploring the development and changes of traditional Chinese patterns.

**Analysis of previous researches.** As justified in the article by Pashkevich et al. [1],

designers around the world are actively using decor in their fashion collections. At the same time, images of bionic objects are actively used in the design of modern clothes, as shown in the article [2]. Many domestic experts and scholars have done related work on the study of traditional Chinese textile patterns.

The History of Ancient Chinese Dyeing and Weaving Patterns discusses the history of the development and evolution of Chinese dyeing and weaving patterns from the Neolithic period to the Qing Dynasty for thousands of years. Focusing on the analysis of the patterns of each era in terms of shape and color, and in connection with the political, economic, and cultural backgrounds of each period, an in-depth explanation of the formation style and aesthetic characteristics of dyeing and weaving patterns [3].

The Collection of Essays on Chinese Weaving and Embroidery Costumes covers five aspects: weaving flowers, Kesi, embroidery, clothing, and weaving and embroidery patterns. This book plays an important role in the study of Chinese weaving and embroidery [4].

In addition to sorting out and summarizing historical materials, the reasons behind historical phenomena are also the focus of research, especially the analysis of the symbolic meaning and cultural connotation of patterns.

The early ones such as the Cultural Decipherment of Chinese Primitive Art Symbols mainly focused on witchcraft, reproductive worship, and ancestor worship in primitive society, combined with many petroglyphs, and conducted cultural analysis from the perspective of semiotics [5].

The Chinese Totem Culture introduced the colorful, peculiar and interesting totem culture phenomena of ancient and modern Chinese ethnic groups, discussed the influence of totem culture on Chinese culture, and also introduced the connection between Chinese totem and world totem [6].

The word Totem was originally a native concept of the Ojibwa Indians in North America, and it appeared in the travel notes of British businessmen at the end of the 18th century [7]. From 1869 to 1870, John Ferguson McLennan first explained totem and totemism as an academic concept in his book *The worship of Animals and Plants*.

Yan Yun Xiang [8] presents three fundamental components pertaining to clan totems:

1. The adoption of a self-derived surname derived from an animal, plant, or inanimate object.

2. The ownership of an emblematic image by a particular clan, often regarded as an ancestral or sibling figure.

3. The existence of taboos specific to each clan, encompassing restrictions on intermarriage, dietary practices, and other customs.

Indeed, based on this definition, a totem holds a significance beyond being a mere pattern widely adopted by an ethnic group. It carries symbolic meaning and cultural connotations specific to that particular ethnic group.

Chen J. J. [9] posits that the concept of the Four Symbols (also known as the Four Guardians) originated from the totem worship of ancient Chinese ethnic groups. This conclusion is drawn from the cross-referencing of various texts, including the *Shan Hai Jing*, *Historical Records*, *Book of Rites*, and *Zuo Zhuan*. According to Chen Jiujin, the Eastern Dragon has its roots in the dragon worship of the Dongyi people, the Western White Tiger stems from the tiger worship of the Xiqiang people, the Southern Vermilion Bird originated from bird totem worship among the Shaohao and Nanbarbarian people, and the Northern Xuanwu traces its origins back to the snake totem worship of the Xia people.

Guan C. Y. [10] contends that totem cultures are also prevalent in the traditional costumes of various ethnic minorities in China. For instance, the Nu nationality incorporates totems such as tigers, bears, snakes, and peaks. The Manchu totems include crows, wild boars, fish, and wolves. The Dai nationality features totems like oxen, dragons, lions, and tigers. The Ewenki totems consist of bears, eagles, mountains, and more. Similarly, the Lisu totems encompass tigers, birds, teak trees, boats, and others. The Yi ethnic group incorporates over 50 different totems, including tigers, sheep, birds, monkeys, snakes, dragons, banyan trees, bamboo, and gourds.

Liu C. G. [11] believes that there are also many totem cultures in the costumes of ethnic minorities in China. For example, the totems of the Nu nationality include tiger, bear, snake, peak, etc., the totems of the Manchu include crow, wild boar, fish, wolf, etc., the totems of the Dai nationality include ox, dragon, lion, tiger, etc., and the totems of the Ewenki include bear, Eagles, mountains, etc., Lisu totems include tigers, birds, teak, boats, etc., Yi

totems include tigers, sheep, birds, monkeys, snakes, dragons, banyan trees, bamboo, gourds, etc. More than 50 kinds.

Wang D. K. [12] mentioned in his master's degree thesis that Chinese clothing patterns pay attention to the combination of form and meaning, and apply all the best wishes for life to patterns, and design patterns with deep meanings through metaphors, puns, homonyms, and symbols. He believes that in modern design, with the development of textile technology, clothing patterns can be redesigned more abundantly, such as using techniques such as shirring and weaving to three-dimensional flat patterns, bringing novel design effects.

The relationship between traditional Chinese patterns and totems needs to be further clarified, and the method of integrating traditional patterns into modern clothing design also needs to be explored.

**Statement of the problem.** Pattern design has assumed a pivotal role in contemporary clothing design, playing a significant part in shaping modern fashion aesthetics. Within the global fashion sphere, designers often seek inspiration from diverse national cultures, using fashion as a creative platform for exploring new ideas and experimenting with cultural elements. However, the integration of cross-cultural elements sometimes results in inappropriate usage, leading to instances of cultural appropriation. The widespread reach of social media platforms has further intensified the visibility of cultural elements in fashion, exacerbating the rapid dissemination of misappropriated content. Therefore, it becomes crucial to address the issue of cultural appropriation within the industry.

To ensure the respectful and proper utilization of traditional Chinese patterns and totems, it is essential to recognize their authentic origins. This necessitates a thorough understanding of the sources and cultural significance associated with these elements before incorporating them into designs.

Additionally, it is important to explore innovative methods of application while considering the deeper meanings and symbolism behind the utilization of these patterns and totems.

**Results of the research.** These contents all reflect the awe of early humans to the natural world, because they cannot scientifically explain various natural phenomena, and changes in the natural environment will directly affect people's survival. Therefore, materials are extracted from nature for artistic expression, such as animal patterns, plant patterns, human patterns, water patterns, lightning patterns, etc., hoping to obtain the corresponding natural power or protection. The ancients also made many sacrificial ritual vessels, held rich sacrificial activities, and prayed for the blessing of heaven.

For example, Grosse [13] believes that most of the decorative arts of primitive peoples and our present are drawn from nature, which is an imitation of natural forms. The difference is that the decorative arts of civilized nations are drawn from plants, while primitive The decorative arts of the United States are exclusively based on human and animal forms, the change from animal decoration to plant decoration is really a symbol of an important progress in the history of culture—a symbol of the change from hunting to farming.

Mei X. L. [14] asserts that ancestor worship constitutes a form of primitive religion, centered around the veneration of deceased ancestors' spirits and seeking their protection. It encompasses totem worship, reproductive worship, and soul worship. According to Mei X. L., the selection of specific animals and plants as totems by particular clans is directly influenced by several factors. These factors include the extent to which the chosen animal or plant can satisfy the basic survival needs of humans, the regional context of the animal or plant, and potentially serendipitous or mysterious connections.

During the initial stage, ancestral totems consisted of intuitive, concrete, and practical animals and plants (such as bears, wolves, sheep, etc.). Over time, these totem objects gradually transformed into abstract, comprehensive, and imaginary forms (such as dragons, phoenixes, etc.). This shift reflects an advancement in human cognitive realms, as individuals began shifting their focus from the tangible objects in their immediate surroundings to the realm of imagination and consciousness.

In traditional Chinese patterns, totem is an important part. As a symbol of the clan, it is widely used in architecture, utensils, clothing, accessories and other carriers, and has a rich presentation. But not widely used patterns can be called totems.

Zhao G. H. [15] suggests that ancient civilizations employed various patterns that were inherently associated with reproductive worship. For instance, the fish pattern was initially used as a symbolic representation of the vulva. Over time, the symbolism of fish expanded to include depictions of women, spousal relationships, and lovers, becoming a ubiquitous symbol in social life. However, it should be noted that the fish pattern itself does not serve as a Chinese totem. Similarly, plant patterns also gained symbolic significance related to the vulva due to the resemblance between the shape of petals and leaves and that of the vulva. The cyclic nature of blooming, fruit-bearing, and abundant foliage represented robust reproductive capabilities and was venerated as a prayer for personal fertility.

In early human civilizations, survival and reproduction were crucial aspects of life. Consequently, early patterns reflected the ancestral desire for bountiful harvests and increased offspring. For instance, the round shape of the frog (or toad) pattern bears resemblance to a pregnant woman's belly. Frogs lay numerous eggs, symbolizing their strong reproductive abilities. The frog (or toad) pattern incorporates many small black dots to

represent eggs, conveying the ancestral wish for a large number of children.

The worship of the pregnant womb evolved from the veneration of the external genitalia, known as the vulva, indicating a deepened understanding of women and the reproductive process. Observing the cyclic nature of the moon, which aligns with women's menstrual cycles, people established a connection between women and the moon. The concept of a moon deity in the form of a god frog (or toad) emerged, capable of changing its size and overseeing reproduction. This association led to the emergence of figures such as the moon goddess Chang'e and the rabbit in the moon, derived from the Chinese words "Chang'e" (嫦娥) and "rabbit" (兔), which sound similar to "toad" (蟾蜍). These images, including the moon, Chang'e, rabbits, and toads, continue to be widely used as design elements, although their significance has shifted from reproductive worship to symbols of the Chinese Mid-Autumn Festival.

Throughout history, the original meanings of many clan totems have gradually diminished as they spread and became more widely used patterns among later generations. These totems transformed into common motifs that lost their specific totemic significance. Similarly, numerous patterns have also undergone a shift in their original symbolic meaning and have expanded to encompass broader connotations.

There are two main factors contributing to these developments. Firstly, as human understanding of the world deepened over time, many previously unexplained phenomena and enigmatic concepts were elucidated, reducing the reliance on totems. Secondly, humans have consistently created new narratives and cultural content throughout history, enriching the conscious realm with a greater variety of meanings and interpretations. These developments have endowed material elements, including patterns, with multiple layers of connotation.

In conjunction with the desire for an improved life and driven by aesthetic enjoyment, auspicious patterns have rapidly evolved and gained widespread popularity. These patterns reflect a fusion of cultural, aesthetic, and symbolic elements, appealing to individuals seeking both visual beauty and positive associations.

From a cultural perspective, the cultivation of plants and domestication of animals played a pivotal role in the emergence of human civilization. This period is referred to as the "food production revolution" in academic circles. The transition from a hunting and gathering lifestyle to productive agriculture and animal husbandry marked the first significant revolution in human society, often referred to as the "agricultural revolution." During this phase, humans developed a heightened awareness of their relationship with animals, plants, and natural phenomena. Key concerns revolved around achieving abundant crop yields and ensuring the health and productivity of livestock. Faced with the unpredictability of natural forces, humans naturally turned to non-physical entities, such as gods, attributing them with the power to manipulate nature. The totemic images of various clans assumed this role. For instance, dragons were believed to control thunder, lightning, wind, and rain, while phoenixes were associated with fire. Deified totems often possessed characteristics that differentiated them from ordinary humans, animals, and plants. Dragons and phoenixes, for example, amalgamated various animal attributes, resulting in fantastical and unrealistic beings. This imagery added an air of mystery and enhanced the conviction that these totems possessed supernatural powers.

Among the various Chinese totems, the dragon and phoenix are undoubtedly the most famous. In the early stages of primitive society, the dragon and phoenix had simple and abstract forms. For example, the jade dragon of the Hongshan culture had a "C" shape, a clearly defined head, long and curved mane,

and no limbs or horns. The phoenix pattern first appeared during the Shang Dynasty, primarily seen in bronze decorations. Even at that time, the images of the dragon and phoenix exhibited characteristics of their prototype creatures, such as crocodiles, snakes, swallows, eagles, and doves [16].

During the Ming and Qing Dynasties, the dragon and phoenix became symbols of imperial power. In the Qing Dynasty, the dragon pattern had an enlarged head with pronounced eyes, scattered beard and hair, and a sense of upward momentum. Dragons were depicted in various forms, including sitting dragons, ascending dragons, subduing dragons, coiling dragons, walking dragons, running dragons, and group dragons. The phoenix pattern exhibited more intricate details and pursued decorative aesthetics. Traditional Chinese dragon and phoenix patterns are highly symbolic, and have undergone a transformation from abstraction to concreteness and then to abstraction. They also have profound meanings, especially as auspicious patterns. Dragon and phoenix are often regarded as representatives of men and women. In Chinese, "dragon and phoenix bring prosperity" means love, sweet life and happiness, and "dragon and phoenix among people" are used to describe people's superior abilities. In modern clothing design, the dragon and phoenix are widely utilized as elements of Chinese style, both within China and internationally.

In the realm of pattern design for clothing, historical techniques have predominantly included weaving, embroidery, dyeing, and painting. These traditional methods have laid the foundation for innovation in modern clothing design. There are three primary avenues for innovation in pattern design.

The first involves innovating the form or shape of the patterns. By blending traditional pattern content with modern art styles, designers can create novel and captivating design effects. This fusion of traditional and

contemporary elements can result in unique and visually striking patterns.

The second avenue of innovation lies in the use of color. Traditional Chinese patterns often have preferred color combinations. For example, the dragon and phoenix pattern typically incorporates gold and red, bamboo patterns tend to feature green hues, and tiger patterns often incorporate brown and yellow tones. However, modern design can break free from these traditional color schemes and explore alternative colors for artistic expression. This departure from the realistic style allows for more creative and imaginative use of color in pattern design.

Technological advancements have also played a significant role in pattern design innovation. With the development of science and technology, new techniques such as digital printing, toothbrush embroidery, towel embroidery, flocking, foaming, lettering film, embossing, and laser cutting have emerged. These innovative technologies provide designers with a wider range of possibilities for expressing patterns on clothing.

In the realm of advanced customization and high-end ready-to-wear fashion, patterns are often manifested through intricate and time-consuming manual embroidery and beading. These labor-intensive techniques add a touch of luxury and craftsmanship to the garments. Conversely, in mass-produced clothing, patterns are typically presented through printing and machine embroidery, sometimes complemented by a smaller amount of beading.

Ultimately, good design often involves incorporating at least one of these innovations – whether it's exploring new forms or shapes, experimenting with colors, or leveraging advancements in technology and craftsmanship to create visually appealing and unique patterns on clothing.

MUKZIN, a Chinese brand known for its modern designs incorporating Chinese elements, has gained popularity among young people. The brand's Fall 2022 design theme,

Astrology Park, sounds intriguing (Fig. 1). By incorporating traditional Chinese animal patterns such as the dragon, phoenix, tiger, unicorn, deer, crane, butterfly, and swallow, and combining them with the painting style of Chinese New Year pictures, MUKZIN has created a visually impactful collection. The use of printing techniques allows these elements to be presented on the clothing in a vibrant and expressive manner (Fig. 2). The incorporation of these traditional Chinese animal patterns adds a cultural depth to the designs. The dragon and phoenix, for example, hold significant symbolism in Chinese culture, representing power, prosperity, and harmony. The tiger symbolizes strength and courage, while the crane is associated with longevity and grace. By featuring these animals in their designs, MUKZIN not only pays homage to Chinese heritage but also creates a unique visual impact.

Another noteworthy collaboration by MUKZIN is their partnership with meticulous painting master Li Xiaoming and contemporary artist Tian Ziqian for their new Chinese style series. In this garment, the traditional frog pattern is reimagined by integrating the interesting shape of a skateboard, thus infusing elements of the new era into the traditional design (Fig. 3). This innovative approach adds a contemporary touch to the traditional pattern, enhancing the overall fashion-forward aesthetic of the clothing.

Furthermore, it's interesting to learn that MUKZIN incorporates simple style design, black and white color contrast, and prominent pattern designs in some of their clothing (Fig. 4, Fig. 5). This combination creates a sophisticated and refined look, highlighting the intricacy and beauty of the patterns.

MUKZIN's ability to blend traditional Chinese elements with modern design techniques and collaborations demonstrates their commitment to pushing the boundaries of fashion and creating visually captivating collections that resonate with young people.



Fig. 1. Fall 2022 design theme.  
Brand MUKZIN, China [17]



Fig. 2. Women's clothing with Chinese traditional patterns.  
Brand MUKZIN, China [18]



Fig. 3. Women's clothing with frog pattern.  
Brand MUKZIN, China [19]



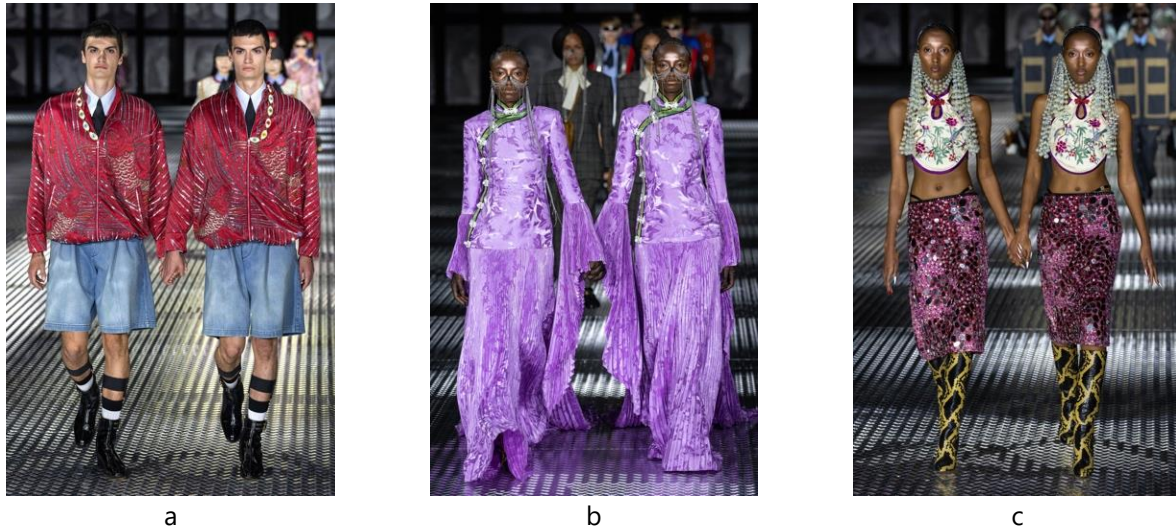
Fig. 4. Women's clothing with orchids: a – whole look; b – embroidery and beading details. Brand MUKZIN, China [20]



Fig. 5. Women's clothing with phoenix: a – whole look; b – embroidery and beading details. Brand MUKZIN, China [21]



Fig. 6. Women's clothing with dragon: a – whole look; b – embroidery details. Brand Ysimo-X, China [22]



**Fig. 7.** Clothing with Chinese traditional patterns: a – Jacket with Chinese koi pattern; b – Dress with peony pattern; c – Bellyband with flower and bird pattern. Brand Gucci, Italy [23]

Ysimo-X, a Chinese brand, is known for its innovative designs that incorporate traditional Chinese patterns. As shown in Fig. 6, the designer simplifies the dragon's body shape and creates a contrast between the concrete representation of the dragon's head and the more abstract representation of its body. By depicting the dragon flying amidst the stars, the pattern symbolizes its role as a guardian and defender of the country. Incorporating the story of Hua Mulan adds depth to the design by connecting it to the guardian connotation associated with the dragon totem.

Gucci, on the other hand, is an Italian fashion brand that incorporates Chinese elements into its designs. The jacket in the picture features a traditional Chinese koi pattern, which is a symbol of good luck (Fig. 7, a). The use of peony jacquard fabric, along with the stand collar and slanted lapel style reminiscent of the Chinese cheongsam, enhances the Chinese aesthetic. Peony, as China's national flower, represents auspiciousness and wealth (Fig. 7, b). The combination of bright purple color and pleating technique gives the garment a modern touch.

However, the picture also showcases a mix of styles that some may find challenging to understand. The combination of the Chinese-style bellyband with flower and bird pattern

embroidery, bamboo motifs, and the overall light and elegant design exudes a strong Chinese influence (Fig. 7, c). However, the pairing of the bellyband with a jeweled skirt and python pattern leather boots may dilute the charm of the Chinese style, creating a mix and match aesthetic that can be difficult for many Chinese individuals to fully appreciate.

In both examples, the use of traditional Chinese patterns and motifs demonstrates how designers incorporate cultural elements into their designs. While Ysimo-X focuses on innovative design based on the dragon pattern and its guardian symbolism, Gucci's incorporation of Chinese elements showcases both admiration for Chinese culture and an exploration of cultural fusion.

**Conclusions.** Chinese totems encompass a diverse range of elements, including dragons, phoenixes, tigers, snakes, bears, peaks, crows, wild boars, fish, wolves, cows, eagles, mountains, sheep, monkeys, birds, Teak, banyan, bamboo, gourd, and boats. While some of these elements hold significance as totems of specific ethnic minority areas within China, their international recognition and representation as Chinese totems are limited due to their smaller population and lesser influence. The dragon and phoenix remain the most widely recognized and representative Chinese totems.

Furthermore, animal and plant patterns often exhibit similarities across different cultures as they draw inspiration from nature. To capture regional characteristics, these patterns are typically expressed in a relatively fixed form. Dissemination through mass media and other platforms becomes essential in fostering a common understanding of these patterns among a broader audience.

Consequently, there is a need to distill traditional Chinese patterns into representative elements that can be widely used and disseminated. In recent years, China has utilized international events such as the Olympic Games to convey Chinese cultural content to the world, notably through the design of team uniforms, award attire, and opening ceremonies.

Traditional Chinese patterns play a vital role as visual symbols in these contexts. However, when international designers incorporate Chinese elements into their designs, they sometimes struggle to capture the true artistic essence of Chinese style. This challenge is inherent in the process of exporting Chinese culture and its acceptance by others.

Behind the intricate tapestry of traditional Chinese patterns lies the profound accumulation of thousands of years of Chinese traditional culture, embodying rich connotations, unique aesthetics, and significant economic value. It serves as a veritable treasure trove of inspiration for designers, worthy of extensive exploration and utilization in creative endeavors.

#### Література:

1. Pashkevich K., Liu J., Kolosnichenko O., Yezhova O. & Gerasymenko O. The use of decorative trim in clothing collections of designers from around the world. *New Design Ideas*. 2022. Vol. 6. No. 3, P. 273–284. URL: [http://jomardpublishing.com/UploadFiles/Files/journals/NDI/V6N3/Pashkevich\\_et\\_al.pdf](http://jomardpublishing.com/UploadFiles/Files/journals/NDI/V6N3/Pashkevich_et_al.pdf) (Last accessed: 21.06.2023).
2. Yezhova O., Abramova O., Pashkevich K., Vasylieva O. Designing of children's stage costume using bionic objects. *Fashion, Style & Popular Culture*. 2022. Vol. 9. Is. 3. P. 259–271. DOI: 10.1386/fspc\_00053\_1.
3. 张晓霞. 中国古代染织纹样史. 北京大学出版社. 2016.
4. 陈娟娟. 中国织绣服饰论集. 紫禁城出版社. 2005.
5. 孙新周. 中国原始艺术符号的文化破译. 中央民族大学出版社. 1998.
6. 何星亮. 中国图腾文化. 中国社会科学出版社. 1992.
7. 海通, & 何星亮. 图腾崇拜. 广西师范大学出版社. 2004.
8. 阎云翔. 图腾理论及其在神话学中的应用. *山茶*. 1984. № 6.
9. 陈久金. 华夏族群的图腾崇拜与四象概念的形成. *自然科学史研究*. 1992. № 11(1). P. 11–23.
10. 关传友. 论竹的图腾崇拜文化. *皖西学院学报*. 1999. № 015(003). P. 32–40.
11. 刘春光. 浅论中国民族服饰中的图腾文化. *中国科技信息*. 2011. № 07. P. 198–198.
12. 王大凯. 中国传统服饰纹样研究及在现代服装设计中的应用(硕士学位论文, 苏州大学). 2008.
13. 恩斯特·格罗塞. 艺术的起源. 译者: 蔡慕晖. 商务印书馆. 2017.
14. 梅新林. 祖先崇拜起源论. *民俗研究*. 1994. № 04. P. 70–75.
15. 赵国华. 生殖崇拜文化略论. *中国社会科学* 1988. №01. P. 131–156.
16. 代畅. 龙凤纹样在服装设计中的应用研究(硕士学位论文, 长春工业大学). 2020.
17. Fall 2022 design theme. 2022. URL: <https://detail.tmall.com/item.htm?abbucket=0&id=678392967433&rn=81b9ad7aea32542d001e817d60f66eec&spm=a1z10.5-b-s.w4011-14867795496.220.42fc5ccauNReKN> (Last accessed: 21.06.2023).
18. Women's clothing with Chinese traditional patterns. 2023. URL: <https://detail.tmall.com/item.htm?abbucket=0&id=678392767362&rn=81b9ad7aea32542d001e817d60f66eec&spm=a1z10.5-b-s.w4011-14867795496.124.42fc5ccauNReKN> (Last accessed: 21.06.2023).
19. Women's clothing with frog pattern. 2023. URL: <https://detail.tmall.com/item.htm?abbucket=0&id=680707983236&rn=3b8a780b81b4f90be7413fb200e9eb30&spm=a1z10.5-b-s.w4011-14867795496.299.227325a8srZFTB> (Last accessed: 21.06.2023).
20. Women's clothing with orchids. 2023. URL: <https://detail.tmall.com/item.htm?abbucket=0&id=704846396319&rn=7969128e3526c2d65088808374d>

[8133a&spm=a1z10.3-b-s.w4011-14867795499.245.738a209csWr59k](https://detail.tmall.com/item.htm?abbucket=0&id=720530045978&rn=7969128e3526c2d65088808374d8133a&spm=a1z10.3-b-s.w4011-14867795499.245.738a209csWr59k) (Last accessed: 21.06.2023).

21. Women's clothing with phoenix. 2023. URL: <https://detail.tmall.com/item.htm?abbucket=0&id=720530045978&rn=7969128e3526c2d65088808374d8133a&spm=a1z10.3-b-s.w4011-14867795499.41.738a209csWr59k> (Last accessed: 21.06.2023).

22. Women's clothing with dragon. 2023. URL: [https://detail.tmall.com/item.htm?abbucket=0&id=716310592487&ns=1&spm=a21n57.1.0.0.ddc1523c2HdbYS&sku\\_properties=1627207:28320](https://detail.tmall.com/item.htm?abbucket=0&id=716310592487&ns=1&spm=a21n57.1.0.0.ddc1523c2HdbYS&sku_properties=1627207:28320).

23. Gucci. Vogue China. 2023. URL: <https://www.vogue.com.cn/shows/gucci/2023-ss-RTW/> (Last accessed: 21.06.2023).

### References:

1. Pashkevich, K., Liu J., Kolosnichenko, O., Yezhova, O. & Gerasymenko, O. (2022). The use of decorative trim in clothing collections of designers from around the world. *New Design Ideas*, 6(3), 273–284. URL: [http://jomardpublishing.com/UploadFiles/Files/journals/NDI/V6N3/Pashkevich\\_et\\_al.pdf](http://jomardpublishing.com/UploadFiles/Files/journals/NDI/V6N3/Pashkevich_et_al.pdf).

2. Yezhova, O., Abramova, O., Pashkevich, K., & Vasylieva, O. (2022). Designing of children's stage costume using bionic objects. *Fashion, Style & Popular Culture*, 9(3), 259–271. URL: <https://doi.org/10.1386/fspc.00053.1>.

3. Zhang, X. X. (2016). *中国古代染织纹样史*. 北京大学出版社 [History of Ancient Chinese Dyeing and Weaving Patterns]. Peking University Press [in Chinese].

4. Chen, J. J. (2005). *中国织绣服饰论集*. 紫禁城出版社 [Collection of Essays on Chinese Weaving and Embroidery Costumes]. Forbidden City Press [in Chinese].

5. Sun, X. Z. (1998). *中国原始艺术符号的文化破译*. 中央民族大学出版社 [Cultural Decipherment of Chinese Primitive Art Symbols]. China Minzu University Press [in Chinese].

6. He, X. L. (1992). *中国图腾文化*. [Chinese Totem Culture]. China Social Sciences Press [in Chinese].

7. Hai, T., & He, X. L. (2004). *图腾崇拜*. [Totem Worship]. Guangxi Normal University Press [in Chinese].

8. Yan, Y. X. (1984). *图腾理论及其在神话学中的应用*. [Totem Theory and Its Application in Mythology]. Camellia, 6 [in Chinese].

9. Chen, J. J. (1992). *华夏族群的图腾崇拜与四象概念的形成*. [Totem Worship of the Huaxia Ethnic Group and the Formation of the Four Symbols

Concept]. *Studies in the History of Natural Sciences*, 11(1), 11–23 [in Chinese].

10. Guan, C. Y. (1999). 论竹的图腾崇拜文化 [The Cultural Worship of Bamboo as a Totem]. *Journal of West Anhui University*, 015(003), 32–40 [in Chinese].

11. Liu, C. G. (2011). 浅论中国民族服饰中的图腾文化 [A Brief Discussion on Totem Culture in Chinese Ethnic Costumes]. *China Science and Technology Information*, (07), 198–198 [in Chinese].

12. Wang, D. K. (2008). *艺术的起源*. 译者 [Chinese Traditional Clothes Decoration Pattern and its Application in Modern Clothes Design]. Master's thesis, Soochow University [in Chinese].

13. Grosse, E. (2017). *艺术的起源*. 译者 [The Beginnings of Art]. Translator: Cai, M.H. The Commercial Press [in Chinese].

14. Mei, X. L. (1994). 祖先崇拜起源论 [The Origin of Ancestor Worship]. *Folklore Studies*, (04), 70–75 [in Chinese].

15. Zhao, G. H. (1988). 生殖崇拜文化略论 [A Brief Discussion on Reproductive Worship Culture]. *Chinese Social Sciences*, (01), 131–156 [in Chinese].

16. Dai, C. (2020). 龙凤纹样在服装设计中的应用研究(硕士学位论文) [Research on the Application of Dragon and Phoenix Patterns in Clothing Design]. Master's thesis, Changchun University of Technology [in Chinese].

17. Fall 2022 design theme (2022). <https://detail.tmall.com/item.htm?abbucket=0&id=678392967433&rn=81b9ad7aea32542d001e817d60f66eec&spm=a1z10.5-b-s.w4011-14867795496.220.42fc5ccauNReKN>.

18. Women's clothing with Chinese traditional patterns (2023). <https://detail.tmall.com/item.htm?abbucket=0&id=678392767362&rn=81b9ad7aea32542d001e817d60f66eec&spm=a1z10.5-b-s.w4011-14867795496.124.42fc5ccauNReKN>.

19. Women's clothing with frog pattern (2023). <https://detail.tmall.com/item.htm?abbucket=0&id=680707983236&rn=3b8a780b81b4f90be7413fb200e9eb30&spm=a1z10.5-b-s.w4011-14867795496.299.227325a8srZFTB>.

20. Women's clothing with orchids (2023). <https://detail.tmall.com/item.htm?abbucket=0&id=704846396319&rn=7969128e3526c2d65088808374d8133a&spm=a1z10.3-b-s.w4011-14867795499.245.738a209csWr59k>.

21. Women's clothing with phoenix (2023). URL: <https://detail.tmall.com/item.htm?abbucket=0&id=7>

[20530045978&rn=7969128e3526c2d65088808374d8133a&spm=a1z10.3-b-s.w4011-14867795499.41.738a209csWr59k.](https://detail.tmall.com/item.htm?abbucket=0&id=7)

22. Women's clothing with dragon (2023). URL: <https://detail.tmall.com/item.htm?abbucket=0&id=7>

[16310592487&ns=1&spm=a21n57.1.0.0.ddc1523c2HdbYS&sku\\_properties=1627207:28320.](https://www.vogue.com.cn/shows/gucci/2023-ss-RTW/)

23. Gucci (2023). Vogue China. [https://www.vogue.com.cn/shows/gucci/2023-ss-RTW/.](https://www.vogue.com.cn/shows/gucci/2023-ss-RTW/)

## КИТАЙСЬКІ ТРАДИЦІЙНІ ВІЗЕРУНКИ ТА ТОТЕМНА КУЛЬТУРА В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

<sup>1,2</sup>ГАО С., <sup>2</sup>ЄЖОВА О.

<sup>1</sup>Шеньсійський університет науки і технологій, м. Сіань, Китай

<sup>2</sup>Київський національний університет технологій та дизайну, Київ, Україна

**Мета:** обґрунтування концепції тотема в традиційних китайських моделях одягу, узагальнення репрезентативних елементів тотема та їх значення, аналіз традиційних китайських візерунків, які використовуються в сучасному дизайні одягу.

**Методологія.** У дослідженні застосовано системний підхід до проектування сучасного дизайну одягу: історико-аналітичний, літературно-аналітичний, морфологічний та порівняльний аналіз творчого першоджерела, асоціативних засобів його адаптації до актуальних тенденцій моди. Методологія дослідження базується на системному аналізі дизайн-проектів з використанням елементів традиційних візерунків Китаю.

**Результати.** Дослідження показали, що не всі широко використовувані традиційні китайські візерунки є тотемами, а тотеми – це візерунки з більш символічним значенням. Наведено декілька типових традиційних китайських візерунків. Розкрита культурна конотація візерунків китайського стилю, які широко використовуються в сучасному дизайні одягу, а також розглянуті інноваційні методи дизайн-проективання одягу з візерунками.

**Наукова новизна** дослідження полягає в обґрунтуванні відмінностей традиційних китайських візерунків від тотемів. Крім того, дослідження представляє концепції тотемного поклоніння, репродуктивного поклоніння та поклоніння душі, які вбудовані в ці моделі. Також надано практичні рекомендації щодо інтеграції традиційних китайських візерунків у сучасний дизайн одягу.

**Практичне значення** дослідження полягає в його потенційному застосуванні до практики включення китайських традиційних візерунків у сучасний дизайн одягу. Розуміючи культурну спадщину та тотемічні елементи в цих візерунках, дизайнери можуть створювати інноваційні та культурно багаті модні вироби, які віддають належне багатій художній історії Китаю.

**Ключові слова:** дизайн одягу; традиційні китайські візерунки; мода; культурна спадщина; текстиль; тотемна культура; китайський стиль; інновації.

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Гао Ся**, аспірантка, Київський національний університет технологій та дизайну, викладач відділення Fashion Design, Шеньсійський університет науки і технологій, м. Сіань, Китай, ORCID 0000-0003-0762-2163, **e-mail:** summeroro@foxmail.com

**Єжова Ольга Володимирівна**, д-р пед. наук, канд. техн. наук, професор, професор кафедри моделювання та художнього оздоблення одягу, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-5920-1611, Scopus 57200291293, **e-mail:** oyezkhova70@gmail.com

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.2>

**Цитування за ДСТУ:** Gao X., Yezhova O. V. Chinese Traditional Patterns and Totem Culture in Modern Clothing Design. *Art and design*. 2023. №2(22). С. 20–30.

**Citation APA:** Gao, X., & Yezhova, O. V. (2023). Chinese Traditional Patterns and Totem Culture in Modern Clothing Design. *Art and design*. 2(22). 20–30.

УДК 7.012:338.048

<sup>1,2</sup>Gao H., <sup>2</sup>YEZHOUVA O.<sup>1</sup>Shaanxi University of Science & Technology, Xi'an, China<sup>2</sup>Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine

DOI:10.30857/2617-0272.2023.2.3.

**DESIGN OF TOURISM SOUVENIR BASED ON INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE: CHINESE THEATER ARTS CASES**

**The purpose:** investigate and analyze the current status of intangible cultural heritage tourism products, explore their development and existing issues, and propose directions and principles for design research regarding the inheritance of intangible cultural heritage, on the example of Chinese theatrical art.

**Methodology.** Adopting an integrated approach that combines theory and practice, this study conducts a literature review and analysis of relevant scholarly publications to summarize the current status of intangible cultural heritage tourism souvenirs. It synthesizes the issues associated with these souvenirs and explores the directions for design research of intangible cultural heritage tourism souvenirs. The cases of Shadow puppetry and Sichuan Opera souvenirs are investigated.

**Results.** Propose principles and guidelines for the design of intangible cultural heritage tourism products based on Chinese theatrical art, explore successful design cases of intangible cultural heritage tourism products through case studies and empirical research, and provide practical design ideas and methods for relevant practitioners.

**The scientific novelty** lies in the analysis and summary of previous research, identifying existing problems and beneficial solutions, exploring the design research directions of intangible cultural heritage tourism souvenirs, and providing recommendations for relevant researchers.

**Practical significance.** The results of this study can be applied to the design practice of tourism souvenirs in cultural heritage, including both tangible and intangible cultural heritage.

**Keywords:** product design; tourism souvenir; cultural heritage; Chinese theatre; Chinese culture; shadow puppetry.

**Introduction.** Intangible cultural heritage, as a unique cultural resource, embodies historical, cultural, artistic, and intrinsic values, attracting the attention and interest of tourists. Tourism souvenirs can be designed and produced to reflect the distinctive features and cultural values of intangible cultural heritage, serving as important mediums for conveying and showcasing intangible cultural heritage. However, the relationship between intangible cultural heritage and tourism souvenirs also faces challenges and issues. For instance, excessive commercialization may lead to the distortion of intangible cultural heritage and the loss of cultural value. Therefore, in the process of combining intangible cultural heritage with tourism souvenirs, it is important to balance commercial interests and cultural preservation, ensuring the authenticity and integrity of intangible cultural heritage are protected and transmitted.

**Analysis of previous researches.** The topic of the inheritance of intangible cultural heritage and the design of tourism souvenirs has been discussed in various books, articles, and scientific publications. An important contribution to these studies is the article by J. Liu et al. [1], which describes the cases and principles of logo design based on the cultural heritage of China. To date, much research has been dedicated to the innovative inheritance of intangible cultural heritage and the design of tourism souvenirs. However, there is still a lack of sufficient research specifically focusing on the innovative design of tourism souvenirs for intangible cultural heritage.

Analytical research has been conducted on tourism souvenirs from various perspectives.

In the article Zhu and Rahman [2] highlighted the importance of souvenirs in promoting cultural tourism and shaping a country's image. It acknowledged the

significance of design in souvenir production and value creation. The study aimed to address the gap in literature regarding the development, strategies, and future directions of souvenir design. And identified five central themes: culture-oriented design, customer-oriented product design, design method, regional development, and sustainability. The results suggested that future research trends in souvenir design should focus on locality-based development strategies and sustainability for promoting local culture and economies. This work will generate fresh insight into new guidelines for research trends in souvenir design.

In the dissertation of Y. Q. Liu [3], based on the theory of beauty and the preference-for-prototypes theory, this study explored how symmetry design of ICH souvenirs influences tourist's aesthetic pleasure. Thus, this study analyzed the moderating role of tourists' authenticity perception of ICH souvenirs. Two lab-based between-subjects design experiments were employed to test the proposed hypotheses. This study identified critical factors influencing tourists' aesthetic pleasure with ICH souvenirs, and it revealed the internal influencing mechanisms and moderating effects under different design conditions. These findings give some insights to ICH practitioners for using souvenir design to improve tourists' aesthetic pleasure.

Important is the result of the study of Amaro [4], which showed that when tourists buy a souvenir, it is important to have the name or design of the visited place.

The works of Kugbonu [5], Ding [6], Yan [7], Chang [8] are devoted to researching on the motivation behind tourists' purchase of souvenirs.

The paper [5] reveals tourists' concerns regarding the aggressive sales tactics of vendors, discriminatory pricing system, authenticity of souvenirs, and lack of differentiation among souvenirs.

Ding [6] investigates the design requirements that influence user satisfaction

with museum souvenirs through experimental research. The study demonstrates the significant role of museum souvenirs in enhancing the brand value of museums.

The paper [7] reveals how the tourism experience presence, tourism experience enhancement, tourism experience attachment, and social relationship reciprocity affect the WTPP for souvenirs through emotional response, and enriches the research on the purchasing behaviour of souvenirs and provide practical implications for the marketing and design of souvenirs.

In the article Chang [8] recommended incorporating these nine attributes and local characteristics into destination tourism development to closely resonate with the needs of tourists and strengthen tourists' perception and impression of the customs of destination tourism industry.

The research of Anastasiadou and Vettese [9; 10] are devoted to researching on the material manifestations of tourist souvenirs.

In the article C. Anastasiadou [9], analyzes how using additive manufacturing to involve visitors in souvenir design decisions in a heritage site may influence their perceptions of souvenir authenticity and value. The opportunity for visitors to self-craft or contribute to the (re)production process adds a performative element to souvenir consumption that imbues the 3D printed souvenir with its own authenticity and aura.

C. Anastasiadou (2019) [10] highlights Souvenirs, whether mass-produced commodities made elsewhere or local artisanal handicrafts, are static objects that lack the capacity to mediate or generate the co-creative, active or immersive experiences that tourists desire. The paper proposes the 3D printed souvenir as a new type of souvenir and considers the technology implications for tourist consumption.

**Statement of the problem.** Currently, there are several issues in the design of tourist souvenirs related to intangible cultural

heritage, including excessive commercialization leading to the loss of cultural value, lack of innovation and personalization, inadequate communication of the essence of intangible cultural heritage, production of low-quality and mass-produced items, and insufficient consideration of environmental and social sustainability. These problems call for more comprehensive and responsible design methods and strategies to address them.

**The results of the research and their discussion.** The inheritance of intangible cultural heritage cannot rely solely on traditional training and oral transmission methods. It needs to be combined with the developmental needs of modern society and innovative practices in line with modern lifestyles [11]. Consequently, integrating intangible cultural heritage into modern life presents a viable approach to promoting the vitality of intangible cultural heritage. This study proposes four methods to achieve this objective.

Firstly, education and inheritance are crucial factors in preserving intangible cultural heritage, which constitutes a significant part of Chinese culture. Its inheritance must be conducted through education, and training programs for Chinese intangible cultural heritage inheritors are essential initiatives for promoting the integration of intangible cultural heritage into modern society and preserving its vitality [12]. Schools can incorporate intangible cultural heritage into their educational content, develop relevant courses and activities, combine traditional skills with modern technology, enhance the efficiency and appeal of inheritance, and boost students' cultural identity and confidence. For example, various online courses, training videos, mobile applications, and other tools can be developed to better inherit intangible cultural heritage.

Secondly, cultural exhibitions and activities can help more people understand intangible cultural heritage, thereby promoting

its inheritance and development. For instance, organizing folk festivals, handicraft exhibitions, traditional music performances, and other activities can enable people to experience the charm of intangible cultural heritage [13].

Thirdly, integrating intangible cultural heritage into tourism can be achieved through innovative approaches that allow visitors to learn about and experience culture through travel. For example, cultural tourism routes can guide tourists to experience the local customs, folk culture, and other aspects of intangible cultural heritage more deeply.

Fourthly, developing cultural and creative industries that use intangible cultural heritage as a commercial element, can create intangible cultural heritage-themed products and services and promote intangible cultural heritage through creative product development. For instance, incorporating traditional cultural elements into clothing, catering, and tourism products, combining traditional music with modern pop music, or integrating traditional drama with contemporary dance, can create innovative business models that combine cultural and commercial values.

Tourist souvenirs based on shadow puppetry can help to promote and raise awareness of shadow puppetry as an intangible cultural heritage. Tourist souvenirs are often popular and widely distributed, which makes them an effective means of spreading knowledge about a particular cultural tradition or heritage. By incorporating elements of shadow puppetry into tourist souvenirs, people can learn about and appreciate the art form, leading to increased interest and support for its preservation (Fig. 1).

Currently, there are several issues in the design of tourist souvenirs related to intangible cultural heritage.

**Commercialization distortion:** Some tourist souvenirs may prioritize quick profits over the true value and cultural significance of intangible cultural heritage, leading to a distortion of its commercialization.

**Lack of innovation:** Many tourist souvenirs lack innovation and uniqueness, relying too heavily on traditional design elements and forms, and lacking fresh design concepts and expressions (Fig. 2).

**Lack of cultural representation:** Some tourist souvenirs lack cultural representation of intangible cultural heritage in their design, failing to accurately convey and showcase the unique value and meaning of intangible cultural heritage (Fig. 3).

**Inconsistent quality:** Some tourist souvenirs have inconsistent quality, with issues such as poor craftsmanship and subpar material quality, which affect the overall quality and long-term value.

**Lack of sustainability:** The design and production process of some tourist souvenirs do not consider environmental protection and sustainable development factors, resulting in resource waste and environmental pollution.

To design intangible cultural heritage tourism souvenirs that satisfy consumers, the following aspects should be considered [18].

The design of cultural heritage tourism souvenirs should respect the essence and connotation of intangible cultural heritage, avoiding excessive commercialization or distortion, and reflecting the cultural characteristics and regional features of the intangible cultural heritage. It is also important to consider the needs and preferences of tourists, achieving both cultural value and market value [19].

The design of cultural heritage tourism souvenirs should focus on innovation and differentiation, avoiding mere replication or imitation. It should incorporate modern design concepts and technological means to enhance the aesthetics and functionality of the souvenirs, creating products with distinctiveness and attractiveness.

The design of cultural heritage tourism souvenirs should fully utilize the storytelling and emotional aspects of intangible cultural heritage, effectively conveying the stories and

emotions associated with it. This enhances the experiential and participatory nature of the souvenirs, allowing tourists to resonate and interact with the intangible cultural heritage [20].

The design of cultural heritage tourism souvenirs should consider sustainable development, protecting the ecological and social environment of the intangible cultural heritage [21]. It should promote the inheritance and development of the intangible cultural heritage, fostering a win-win situation among cultural heritage tourism souvenirs, intangible cultural heritage, tourism, and local communities.

For example, the Sichuan Opera Face-changing Doll (Fig. 4) is a typical representative that fully meets the requirements of the aforementioned cultural heritage tourism souvenir design. The Face-changing Doll originates from the intangible cultural heritage of Sichuan Opera Face-changing, and the costumes and appearance of the characters are replicas of this intangible cultural heritage, naturally evoking associations with Sichuan Opera Face-changing for consumers. What is even more remarkable is that the Face-changing Doll is equipped with a mechanism inside that allows the doll's face to change rapidly by pressing its head, with a total of four transformations. This vividly demonstrates the process of the ingenious skill of face-changing, enabling consumers to gain a deeper understanding and memory of this cultural practice. The product not only respects the essence and connotation of intangible cultural heritage, but also focus on innovation and differentiation. The product fully utilize the storytelling and emotional aspects of intangible cultural heritage of the Sichuan Opera Face-changing, effectively conveying the stories and emotions associated with it. This design enhances the experiential and participatory nature of the souvenirs, allowing tourists to resonate and interact with the intangible cultural heritage.



a



b

**Fig. 1.** Shadow Puppetry Souvenirs: a – Shadow puppetry lamp, 2011 [14];  
b – Shadow puppetry Bookmark, 2014 [15]



**Fig. 2.** Glass crystal ball. Eight Common and Awkward Types of Travel Souvenirs, 2020 [16]



**Fig. 3.** Keychains and alcohol [17]



**Fig. 4.** The Sichuan Opera Face-changing Doll, 2022 [22]

**Conclusions.** Intangible cultural heritage (ICH) in China is crucial for cultural diversity and holds profound historical, cultural, and regional significance. While some achievements have been made in the inheritance and innovation of ICH, there are still numerous challenges and issues that need to be addressed. To strengthen research on ICH inheritance and innovation, it is necessary to enhance the study of tourist souvenirs related to intangible cultural heritage, exploring their connection with ICH. Additionally, practical research on the design

of tourist souvenirs related to intangible cultural heritage should be emphasized to identify methodological approaches for souvenir design. Furthermore, priority should be given to research on the interactivity and experiential aspects of tourist souvenirs related to intangible cultural heritage, aiming to achieve heritage preservation through innovative and serialized designs. Prospects for further research lie in the classification of objects of Chinese theatrical art, which can be the basis for the design of souvenirs and promotional products.

### Література:

1. Liu J., Krotova T., Yezhova O., Pashkevich K. Traditional elements of Chinese culture in logo design. *International Circular of Graphic Education and Research*. 2018. № 11. С. 66–75. URL: <https://www.internationalcircle.net/wp-content/uploads/2021/12/IC-Circular-11-article-Liu.pdf>.
2. Zhu Q. X., Rahman A. R. A., Huang W. H. A thematic review on souvenirs from design perspective publications from 2012-2022: analysis of trends for future studies. *Cogent Arts & Humanities*. 2022. Vol. 9. № 1. С. 2100129. DOI: [10.1080/23311983.2022.2100129](https://doi.org/10.1080/23311983.2022.2100129).
3. Liu Y. Q., Chen M. Y., Wang Q. S. The impact of symmetry design of intangible cultural heritage souvenir on tourists' aesthetic pleasure. *Frontiers in Psychology*. 2022. № 13. С. 987716. DOI: [10.3389/fpsyg.2022.987716](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.987716).
4. Amaro S., Ferreira B. M., Henriques C. Towards a deeper understanding of the purchase of souvenirs. *Tourism and Hospitality Research*. 2020. Vol. 20. № 2. С. 223–236. DOI: [10.1177/1467358419848139](https://doi.org/10.1177/1467358419848139).
5. Kugbonu M. A., Mensah C., Nti G. Souvenirs in Ghana: Tourists' choices and concerns. *Tourism Culture & Communication*. 2020. Vol. 20. № 1. С. 15–26. DOI: [10.3727/194341419X15554157596227](https://doi.org/10.3727/194341419X15554157596227).
6. Ding B. Y., Sen L. H., Yi W. S. Design demand of souvenirs to improve the brand value of museums. *Museum Management and Curatorship*. 2022. Vol. 37. № 5. С. 454–471. DOI: [10.1080/09647775.2022.2111336](https://doi.org/10.1080/09647775.2022.2111336).
7. Yan H., Wang L., Xiong H., Wei Y. Uncovering the critical drivers of tourists' willingness to pay a premium for souvenirs: A mixed-method approach. *Current Issues in Tourism*. 2023. Advance online publication. DOI: [10.1080/13683500.2023.2213878](https://doi.org/10.1080/13683500.2023.2213878).
8. Chang T.-Y., Hung S.-F., Tang S. Seek common ground local culture while reserving difference: Exploring types of souvenir attributes by Ethnic Chinese people. *Tourist Studies*. 2022. Vol. 22. № 1. С. 21–41. <https://doi.org/10.1177/14687976211035961>.
9. Anastasiadou C., Vettese S. Souvenir authenticity in the additive manufacturing age. *Annals of Tourism Research*. 2021. № 89. С. 103188. DOI: [10.1016/j.annals.2021.103188](https://doi.org/10.1016/j.annals.2021.103188).
10. Anastasiadou C., Vettese S. "From souvenirs to 3D printed souvenirs". Exploring the capabilities of additive manufacturing technologies in (re)-framing tourist souvenirs. *Tourism Management*. 2019. № 71. С. 428–442. DOI: [10.1016/j.tourman.2018.10.032](https://doi.org/10.1016/j.tourman.2018.10.032).
11. Announcement of the State Council on the publication of the first batch of national intangible cultural heritage list. State Council issued. 2006. № 18. URL: [http://www.gov.cn/zwggk/2006-06/02/content\\_297946.htm](http://www.gov.cn/zwggk/2006-06/02/content_297946.htm) (Last accessed: 30.06.2023).
12. Chongzhou, W. 2001–2010: Review of contemporary Hotspot Issues of Intangible Cultural heritage. *Folk Studies*. 2010. № 3. С. 80–89.
13. Zhiyao M. Puzzlement and Exploration of Intangible cultural Heritage Protection. *Folk Studies*. 2010. № 4. С. 44–52.
14. Tieliang L. Shadow puppetry lamp. *Folk Studies*. 2011. № 4. С. 36–39.
15. Shadow puppetry lamp. *Zcool*. 2016. URL: <https://www.zcool.com.cn/work/zmtm5nja1nzy.html> (Last accessed: 30.06.2023).
16. Glass crystal ball. Eight Common and Awkward Types of Travel Souvenirs. 2020. URL:

<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1663508606517617302&wfr=spider&for=pc> (Last accessed: 30.06.2023).

17. Keychains and alcohol. 2020. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1663508606517617302&wfr=spider&for=pc> (Last accessed: 30.06.2023).

18. Zhang J.-H., Wei X.-D., Fukuda H., Zhang L., Ji X.-N. A Choice-based conjoint analysis of social media picture posting and souvenir purchasing preference: A case study of social analytics on tourism. *Information Processing & Management*. 2021. Vol. 58. № 6. C. 102716. DOI: 10.1016/j.ipm.2021.102716.

19. Guo Y. B., Zhu Z. F. Intangible cultural heritage souvenirs: image congruity and brand influence on tourists' purchase intention. *Tourism Review*. 2023. Vol. 78. № 1. C. 55–75. DOI: 10.1108/tr-04-2022-0196.

20. Mathisen S. R. Souvenirs and the Commodification of Sami Spirituality in Tourism. *Religions*. 2020. Vol. 11. № 9. C. 429. DOI: [10.3390/rel11090429](https://doi.org/10.3390/rel11090429).

21. Thawinwong M. A research development of products for wickerwork souvenirs local handicrafts of Dong Chen Subdistrict Phu Kamyao District, Phayao Province. *International Journal of Early Childhood Special Education*. 2022. Vol. 14. № 1. C. 1677–1687. DOI: 10.9756/int-jecse/v14i1.198.

22. The Sichuan Opera Face-changing Doll. 2022. URL: <http://product.suning.com/0070228100/10588132669.html> (Last accessed: 30.06.2023).

#### References:

1. Liu, J., Krotova, T., Yezhova, O., & Pashkevich, K. (2018). Traditional elements of Chinese culture in logo design. *International Circular of Graphic Education and Research*, 11, 66–75. <https://www.internationalcircle.net/wp-content/uploads/2021/12/IC-Circular-11-article-Liu.pdf>.

2. Zhu, Q. X., Rahman, A. R. A., & Huang, W. H. (2022). A thematic review on souvenirs from design perspective publications from 2012–2022: analysis of trends for future studies. *Cogent Arts & Humanities*, 9(1), 2100129. <https://doi.org/10.1080/23311983.2022.2100129>.

3. Liu, Y. Q., Chen, M. Y., & Wang, Q. S. (2022). The impact of symmetry design of intangible cultural heritage souvenir on tourists' aesthetic pleasure. *Frontiers in Psychology*, 13, 987716. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.987716>.

4. Amaro, S., Ferreira, B. M., & Henriques, C. (2020). Towards a deeper understanding of the purchase of souvenirs. *Tourism and Hospitality Research*, 20(2), 223–236. <https://doi.org/10.1177/1467358419848139>.

5. Kugbonu, M. A., Mensah, C., & Nti, G. (2020). Souvenirs in Ghana: Tourists' choices and concerns. *Tourism Culture & Communication*, 20(1), 15–26. <https://doi.org/10.3727/194341419X15554157596227>.

6. Ding, B. Y., Sen, L. H., & Yi, W. S. (2022). Design demand of souvenirs to improve the brand value of museums. *Museum Management and Curatorship*, 37(5), 454–471. <https://doi.org/10.1080/09647775.2022.2111336>.

7. Yan, H., Wang, L., Xiong, H., & Wei, Y. (2023). Uncovering the critical drivers of tourists' willingness to pay a premium for souvenirs: A mixed-method approach. *Current Issues in Tourism*. Advance online publication. <https://doi.org/10.1080/13683500.2023.2213878>.

8. Chang, T.-Y., Hung, S.-F., & Tang, S. (2022). Seek common ground local culture while reserving difference: Exploring types of souvenir attributes by Ethnic Chinese people. *Tourist Studies*, 22(1), 21–41. <https://doi.org/10.1177/14687976211035961>.

9. Anastasiadou, C., & Vettese, S. (2021). Souvenir authenticity in the additive manufacturing age. *Annals of Tourism Research*, 89, 103188. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2021.103188>.

10. Anastasiadou, C., & Vettese, S. (2019). "From souvenirs to 3D printed souvenirs". Exploring the capabilities of additive manufacturing technologies in (re)-framing tourist souvenirs. *Tourism Management*, 71, 428–442. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2018.10.032>.

11. Announcement of the State Council on the publication of the first batch of national intangible cultural heritage list. (2006). State Council issued 18. [http://www.gov.cn/zwggk/2006-06/02/content\\_297946.htm](http://www.gov.cn/zwggk/2006-06/02/content_297946.htm).

12. Chongzhou, W. (2010). 2001–2010: Review of contemporary Hotspot Issues of Intangible Cultural heritage. *Folk Studies*, (3), 80–89.

13. Zhiyao, M. (2010). Puzzlement and Exploration of Intangible cultural Heritage Protection. *Folk Studies*, (4), 44–52.

14. Tieliang, L. (2011). Shadow puppetry lamp. *Folk Studies*, (4), 36–39.

15. Shadow puppetry lamp. (2016). Zcool. URL: <https://www.zcool.com.cn/work/ZMTM5NjA1NzY=.html>.
16. Glass crystal ball [Online image] (2020). Eight Common and Awkward Types of Travel Souvenirs 2020. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1663508606517617302&wfr=spider&for=pc>.
17. Keychains and alcohol (2020). URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1663508606517617302&wfr=spider&for=pc>.
18. Zhang, J.-H., Wei, X.-D., Fukuda, H., Zhang, L., & Ji, X.-N. (2021). A Choice-based conjoint analysis of social media picture posting and souvenir purchasing preference: A case study of social analytics on tourism. *Information Processing & Management*, 58(6), 102716. <https://doi.org/10.1016/j.ipm.2021.102716>.
19. Guo, Y. B., & Zhu, Z. F. (2023). Intangible cultural heritage souvenirs: image congruity and brand influence on tourists' purchase intention. *Tourism Review*, 78(1), 55–75. <https://doi.org/10.1108/tr-04-2022-0196>.
20. Mathisen, S. R. (2020). Souvenirs and the Commodification of Sami Spirituality in Tourism. *Religions*, 11(9), 429. <https://doi.org/10.3390/rel11090429>.
21. Thawinwong, M. (2022). A research development of products for wickerwork souvenirs local handicrafts of Dong Chen Subdistrict Phu Kamyao District, Phayao Province. *International Journal of Early Childhood Special Education*, 14(1), 1677–1687. <https://doi.org/10.9756/int-jecse/v14i1.198>.
22. The Sichuan Opera Face-changing Doll (2022). URL: <http://product.suning.com/0070228100/10588132669.html>.

## ДИЗАЙН ТУРИСТИЧНОГО СУВЕНІРУ НА ОСНОВІ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: ПРИКЛАДИ КИТАЙСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

<sup>1,2</sup>Гао Х., <sup>2</sup>ЄЖОВА О.

<sup>1</sup>Шеньсійський університет науки і технологій, м. Сіань, Китай

<sup>2</sup>Київський національний університет технологій та дизайну, Київ, Україна

**Мета:** аналіз поточного стану дизайну туристичних продуктів нематеріальної культурної спадщини, дослідження їх розвитку та існуючих проблем, а також розробка пропозицій щодо напрямків та принципів досліджень в царині дизайну на основі нематеріальної культурної спадщини.

**Методологія.** Застосовуючи комплексний підхід, який поєднує теорію та практику, у цьому дослідженні проведено огляд літератури та аналіз наукових публікацій, щоб узагальнити поточний стан дизайну туристичних сувенірів на основі нематеріальної культурної спадщини.

**Результати.** Запропоновані принципи та пропозиції для розробки туристичної сувенірної продукції на основі вивчення нематеріальної культурної спадщини на прикладі китайського театрального мистецтва, досліджені приклади успішного дизайну туристичних продуктів нематеріальної культурної спадщини через тематичні дослідження та емпіричні дослідження, а також надані практичні ідеї та методи дизайну для відповідних практиків. Розглянуті приклади, зокрема, дизайну сувенірів на основі ляльок театру тіней і Сичуаньської опери.

**Наукова новизна** полягає в аналізі та узагальненні попередніх досліджень, визначенні існуючих проблем та шляхів їх вирішення, дослідженні напрямів дизайну туристичної сувенірної продукції на основі нематеріальної культурної спадщини.

**Практична значущість.** Результати дослідження можуть бути застосовані в практиці дизайну туристичних сувенірів на основі вивчення культурної спадщини, включаючи як матеріальну, так і нематеріальну культурну спадщину.

**Ключові слова:** дизайн продукту; туристичний сувенір; культурна спадщина; культура Китаю; китайський театр; тінювий ляльковий театр.

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Гао Хунхе**, аспірант, Київський національний університет технологій та дизайну, Шеньсійський університет науки і технологій, м. Сіань, Китай, ORCID: 0000-0002-4838-6614, **e-mail:** red\_river@126.com

**Єжова Ольга Володимирівна**, д-р пед. наук, канд. техн. наук, професор, професор кафедри моделювання та художнього оздоблення одягу, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID: 0000-0002-5920-1611, Scopus 57200291293, **e-mail:** oyezhova70@gmail.com

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2023.2.3](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.3)

**Цитування за ДСТУ:** Gao H., Yezhova O. Design of Tourism Souvenir Based on Intangible Cultural Heritage: Chinese Theater Arts Cases. *Art and design*. 2023. №2(22). С. 31–39.

**Citation APA:** Gao, H. & Yezhova, O. (2023). Design of Tourism Souvenir Based on Intangible Cultural Heritage: Chinese Theater Arts Cases. *Art and design*. 2(22). 31–39.

УДК 7.012: 687

KALILU R. O. R., ABIODUN D. A.

*Ladoke Akintola University of Technology, Ogbomoso, Nigeria*

DOI:10.30857/2617-0272.2023.2.4.

**AN ANALYSIS OF THE STRENGTHS AND CHALLENGES OF DIRECT IMAGING AND COMPUTER TO PLATE OFFSET PRINTING TECHNOLOGIES: THE NIGERIAN EXPERIENCE**

**The aim** of this study is to explore Direct Imaging (DI) and Computer to Plate (CtP) printing technologies in Nigeria with a view to determining sustainability of DI printing standard.

**Methodology:** Content analysis through direct field investigation, which included participant observation and key informant interview was engaged. The data collected for the comparative analysis of the strengths and challenges of DI and CtP printings were between May 2014 and June 2021.

**Results:** This study identified high start-up cost and unavailability of spare parts and technicians as the main challenges in the use of the two technologies in Nigeria and consequent upon which there is no longer functional offset DI press in Nigeria. The CtP presses that survived continue to provide the super quality printing standard set up by the DI technology.

**Scientific novelty:** The study discovered CtP print quality as equivalent to DI super print standard, thereby providing basis for sustainable development of DI standard in Nigerian printing industry.

**Practical Significance:** The findings of this research have practical implications on printing industry, delivery of communication design and the Nigerian economy. The identified strength of CtP indicates availability of super print quality this far in the country, as a result create avenue for sustainable development in the affected sectors in Nigeria.

**Keywords:** computer to plate; communication art; direct imaging; offset press; printing technology.

**Introduction.** The origin of printing is traceable to the seals used to sign official documents around 255BC during the Han dynasty in China [1]. By 1232AD, movable fonts of metal were in use in Korea [2]. Around 1400AD, a German named Johannes Gutenberg was said to have reinvented and spread this technique across Europe [2].

In Nigeria, printing started in 1846 in Calabar with the efforts of British missionaries led by Reverend Hope Masterton Waddell and Mr. Samuel Edgerly, his printer friend from the United Presbyterian Church [3]. They both established the Calabar mission press. Calabar is the capital city of the present day Cross River State of Nigeria. During the first ten years of their arrival, and with the joint efforts of Mr. William Anderson and Mr. Hugh Goldie who were also missionaries; Reverend Waddell and Mr. Edgerly achieved some level of advancements in the printing industry [4]. The success in Calabar mission press possibly resulted in the establishment of another mission press by the United Presbyterian Church in

Bonny [4], a town in the present day Rivers State of Nigeria. These two presses restricted their activities to printing of evangelical materials.

Further to this, the Church Mission Society (CMS) which established its mission in Nigeria in 1854 under the leadership of Reverend Henry Townsend established another press, the Henry Townsend Printing Press in Abeokuta in 1859 [5]. Henry Townsend Press went commercial with the production of the first Nigerian Newspaper, *Iwe Iroyin Awon Ara Egba* [6]. According to Okere [4], the CMS established a press in Lagos in 1913 and later in some other cities of Nigeria. In 1914, the Colonial Government of Nigeria established the maiden government printing firm around Broad Street in Lagos [7]. Today, Nigeria has numerous printing presses that use different technologies and techniques but their exact number is yet to be ascertained.

Characteristically, printing is of different types based on the technology employed. It is generically of five basic types: relief printing (letterpress, flexography), intaglio printing (gravure), screen printing (stencil), digital

printing (laser and inkjet technologies) and offset printing (lithography) [8]. Relief printing, as the name implies, shows the image areas raised up and the non-image areas in recess. In this regard, for letterpress, the letters are impressed through movable characters comprising alloy of lead, tin, and antimony. Images like logos, illustrations and diagrams are etched inside a block of zinc or copper for print reproduction. In flexography, the impression surface features rubber in place of metal. As a result of technological development, rubber plates are now being replaced by photopolymer plates; and the technology is mostly engaged in packaging industries [9].

Intaglio Printing is similar to letterpress, except that the potential image is directly transferred from the cylinder on the engaged substrate. It is called intaglio because the image areas are hollow, while non-image areas are expressed in relief [10].

Screen printing, unlike relief and intaglio is one of the simplest printing processes. It is a stencil kind of printing through photographic imaging creation, mostly manually printed. The potential image to be reproduced en masse is initially captured in its primary form on a photographic material and stretched tightly on a frame of fine or open mesh (silk screen). The image is transferred into the mesh through chemical process and printed on a surface by using squeegee that forces ink out of the mesh.

Digital printing is an electrophotographic imaging laser copy machine controlled by computer. When a file is ready and sent for output, a laser beam inside the printing machine applies a static charge to the photosensitive printing drum to allow tonner particles form a predetermined text, image or design which will be heated and fused to the substrate [10]. Inkjet, the other sub-set of digital printing, is a process of spitting droplets of printing inks [11] from Inkjet machines to the surface of a substrate so that it reproduces the intended text, image or design.

Lastly, offset printing, also known as lithographic printing uses aluminium plates as its

image carriers. On this platform, the image and non-image portions are usually generated photo-chemically or electronically. Also, the principle guiding lithographic printing establishes the image portion of the printing plate repulsive to water and receptive to ink while the non image portion is repulsive to ink and receptive to water [12]. Offset printing technology can be Direct Imaging (DI), Computer to Plate (CtP) or Computer to Film (CtF). Therefore, lithographic offset printing is a process used for printing on a flat surface where image is transferred into an offset plate which is chemically treated so that only the image area will absorb ink. Both Direct Imaging and Computer to Plate printing processes involve lithographic offset.

This study is therefore a comparative analysis of the strengths and challenges of Direct Imaging (DI) and Computer to Plate (CtP) offset printing technologies in Nigeria. In carrying out this research, a precise overview of DI and Ctp technologies was done. A comparative analysis of the strengths and challenges of the technologies as experienced in Nigeria was also considered. In scope, the study is limited to digital offset technologies used in Lagos metropolis of Lagos State of Nigeria. It aimed at exploring the state of DI and CtP offset printing technologies in the Nigerian printing industry and checking, if the print standard brought about by DI printing is sustainable by the present CtP technology in the country.

In methods, both direct field investigation and literature materials were employed for data collection for the study. The data collected are of three major categories: bibliographical, oral and visual. The data were obtained through primary and secondary sources. Key informants in printing companies such as graphic artists, pre-press artists, press managers, press operators, quality control personnel, production managers; private print professionals, freelance graphic designers and printers were included in primary sources. On the other hand, relevant literature materials in print and electronic formats were engaged for secondary sources. The primary

data collection spreads across a period of seven years (May 2014 and May 2021) through key informant interview and participant observation (Fig. 1).

All samples for this study were collected in Lagos, Nigeria. Lagos is the commercial, industrial and artistic hub of Nigeria and consequently the hub of printing practices in Nigeria. It is the centre where various types of

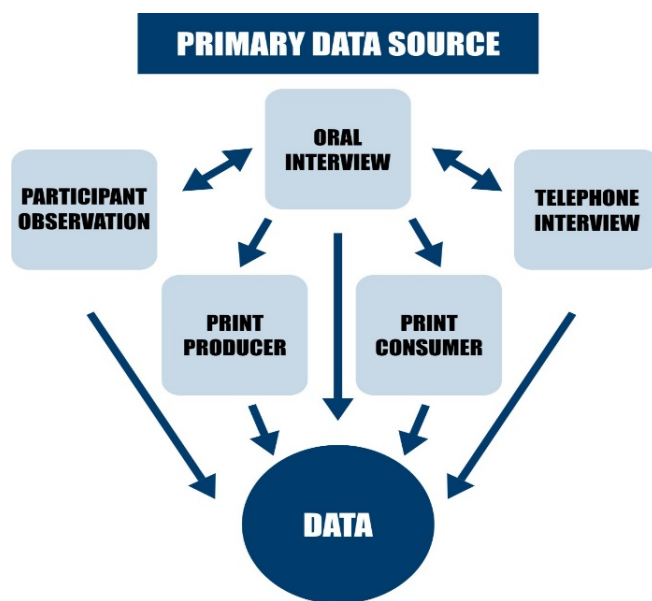
printing technologies are used. Among the numerous offset printing presses in Lagos, 16 corporate companies were purposively selected for the study, among which a total of 10 (63%) corporate companies (Table 1) were finally chosen for data collection. Five out of the ten were involved in both Direct DI and CtP technologies while the remaining five engaged in Computer to Plate (CtP) technology only.

**Table 1**

Distribution of samples by technology used, year of establishment and location

S/N	Sample Press	Technology	Year of establishment	Location
1	Academy Press Plc.	CtP	1965	Ilupeju, Lagos
2	Afkar Printing & Publishing Ltd.	CtP	2011	Ogba, Ikeja-Lagos
3	Digital Colours Ltd.	CtP	2008	Somolu, Lagos
4	Digital Print Reality Ltd.	CtP	2006	Sabo, Yaba-Lagos
5	Eskade Ltd.	DI, CtP	1988	Ifako-Gbagada, Lagos
6	Global Plus Publishing Ltd.	DI, CtP	2006	Ogba, Ikeja-Lagos
7	Onward Press Ltd.	DI, CtP	1972	Oshodi, Lagos
8	Odufuwa Modern Design Ltd.	CtP	1987	Agidingbi, Ikeja-Lagos
9	Planet Press Ltd.	DI, CtP	2000	Alakija, Lagos
10	Printserve Ltd.	DI, CtP	2002	Somolu, Lagos

Source: Researchers' Fieldwork.



**Fig. 1.** Summary of data collection techniques in dialectical approach  
Created by: the authors, 2014

This research undoubtedly will help to fill the scholarly vacuum in printing industry generally, and especially in the standard and state of DI and CtP offset printing technologies in Nigeria. The result of this study, hopefully will also serve as a guide for prospective Nigerian

printing investors, directors and printers. In addition, it will improve training in communication design; by broadening the knowledge and scope of communication design professionals as stakeholders in the printing industry. Furthermore, it will be a basis for

further studies on DI offset printing technology, CtP offset printing technology and printing industry as a whole.

**Analysis of Previous Researches.** There is an appreciable number of scholarly studies on offset printing technologies at the global level [13]. The prevailing scholarships on printing in Nigeria were variously on historical background of printing and the development of press and newspaper industries in the country [14]. There are also studies on sustainability of faith-based publishing firms in Nigeria [14] and the remarkable changes brought about by Speedmaster 74 Direct Imaging press in the Nigerian printing industry [6].

Speirs [13] observed that printing industry affects the economy of any nation, that is, the buoyant the printing industry of a nation, the better the economy and vice versa. This ascertains the importance of printing in the globe. Aro [14] traced the historical background and development of the press by Reverend Henry Townsend in order to propagate Christian gospel. This eventually led to the emergence of the foremost Nigerian Newspaper – *Iwe Iroyin awon Egba ati Yoruba*. Thereafter, other Nigerian Newspapers like; Anglo-Africa, The Nigerian Chronicles, The Mirror, The Lagos Standard, African Magazine, The West African Pilot and The Nigerian Tribune sprang up as timely media for vibrant Journalists who used the press to fight colonialism and this eventually resulted in Nigeria's independence which came to reality on 1st October, 1960.

Okere [4] investigated organizational environment of faith-based printing firms in Nigeria. The study stressed the need for sustainability of organizational environment of faith-based printing firms in Nigeria to be realistic if only the vital constituents like gender equity in job employment, good geographical location and resolution to rampant social problems feature in the daily operations of the organizational environment.

Afolabi [15] in a book titled *Graphic Communication in Nigeria* which focused on offset printing technology identified two types of

Direct Imaging in Nigeria: Heidelberg Quick Master 46 and Heidelberg Speedmaster 74 / 75. And it finally established Planet Press Limited as the pioneer of Direct Imaging cutting edge printing technology in Nigeria, launched in 2001.

Enwemeka [6] is a study on the impact of Speedmaster 74 DI in printing industry in Nigeria. The research is a case study of Planet Press Ltd., being the only DI press in Nigeria as at 2000-2001, the stipulated time for the research. The survey discovered that, if the time needed to handle a job with CtP and DI are compared; it is clear that digital workflow of Speedmaster 74 DI offers substantial benefits, and it concluded that digitalization of the printing industry as a key operational parameter in modern day printing should be encouraged.

**Problem Statement.** From the reviewed literature materials, it is evident that there is no significant in-depth study on the impacts and the challenges of DI and CtP printing technologies in the Nigerian experience. Without scholarly interest to identify these problems and proffer solution, such problems may persist and have negative impact on the printing industry in Nigeria; and consequently on the delivery of communication art and the Nigerian economy. There is therefore an urgent need to x-ray the strengths and the challenges of the technologies in order to determine their standards and state in relation to graphic art printing in Nigerian printing industry. This will eventually remove the obscurity in the industry, especially on the conditions of DI and CtP technologies in Nigeria.

**The results of the research and their discussion:** 1. *Direct Imaging (Di) and Computer to Plate (Ctp) Offset Printing Technologies.* Direct Imaging (DI) is the latest offset printing technology in which the plates are imaged directly on the printing machine with the aid of laser exposure components [16]. The laser inside the press is meant to record text, images or design on the surface of the installed plate in line with the command received from the linked computer. With this short and direct production stages, the print quality of DI is excellent.

DI involves digital pre-press systems. With this technology, it is easier to transport digital data of text, image or design directly to the printing press. This automatically eliminates manual steps which involve camera work, film development, and assemblage. The thermal plate used by DI is imaged in accurate registration directly on the press with the aid of the in-built laser devices of the press. The technology also eliminates chemical processes of the plate. As a result of this, time consuming during make-ready is eliminated, the consumption of materials practically and drastically reduces overall production time [17]. All of these strengths are achieved void of losing standard quality mark of lithographic prints. Therefore, once jobs are prepared according to DI guide settings on the computer system and published to PDF (Portable document format), they are as good as finished products [18]. Basically, DI is of two types; Quickmaster (QM) and Speedmaster (SM). These presses can process up to 2400 dot per inch resolution, which is very good for production of perfect offset print jobs quality.

In 1995, the Quickmaster 46 DI was launched, but it was not recognized until Drupa 2000 that the technology became well known globally. Thereafter, the printing industry began to patronize DI technology for her quality printing job delivery. QM 46 DI (fig. 2), is a two-up four colour press of 13x18 inches format. It involves the use of roll of internal imaging media that out rightly prevents plate fixing time consuming. It is a waterless press, as the press design does not accommodate the use of offset printing plates as obtainable in SM DI [19]. Once the press receives data from the computer on what to print, it is supplied to the customized QM printing cylinder which will finally make the printing impression on the substrate; thereby improve make-ready times. The imaging time for a four colour job is between an average of 4.5 and 6 minutes [20]. All the file imaging, fine-tuning of ink coverage and several precise operations of the machine are controlled by an efficient control panel (fig. 3).

Speedmaster DI technology can be configured as four-colour, five-colour, or six-colour machines (figs. 4, 5 and 6), with or without inline coating. SM74 DI is designed to print up to 15,000 sheets of paper or card per hour without any print quality flaw. Speedmaster DI however uses plate (process free thermal plate) contrary the Quickmaster DI. Every SM DI printing unit is installed with Creo-Scitex imaging head (fig. 8). When plates are fixed into each unit, using automatic plate loader, they are simultaneously imaged in register within three minutes [21] at the resolution of 2400dpi.

After automatic mounting of the plates, the press operator with the aid of CP2000 Center touchscreen (fig. 9) launches simultaneous imaging process of the plates in every unit. This in turn produces perfect registration without the common dot gain experience with conventional plate imaging process.

Computer to Plate (CtP) imaging devices are performing excellently well by producing printing plates with high quality printable dots [22]. The use of CtP technology eliminates the intermediate use of film to transfer image on plate for printing process. Therefore, CtP processing employs platesetter to image and process a plate for offset printing [23]. When the platesetter accepts image data from the computer system called Raster Image Processor (RIP), it writes the information on the plate, which is made of aluminium or polyester with silver halide or photopolymer emulsion coating [24]. During the course of plate imaging, the coating on the plate is usually transformed physically or chemically by the laser devices in the platesetter. As a result of this, the platesetter ends up producing high quality offset printing plate. At this stage, the printing press in turn transfers the image from the plate indirectly through offset technology into the substrate. However, two major types of CtP machines are recognised: thermal and violet (fig. 9 and 10). This describes the type of laser technology involved. The technical construction of these systems can be either as external drum, internal drum or flat bed [25].



**Fig. 2.** Side view of Heidelberg Quickmaster (QM) 46 DI (Planet Press brochure, 2008)



**Fig. 3.** Front view of Heidelberg Quickmaster (QM) 46 DI at Onward Press Ltd, Oshodi, Lagos, Nigeria (Abiodun Akintola, 2014)



**Fig. 4.** Heidelberg Quickmaster Control Panel (Planet Press brochure, 2008)



**Fig. 5.** Four-colour, Heidelberg DI offset press, (Onward Press Ltd, Oshodi, Lagos, Nigeria). Photograph by Abiodun Akintola, 2014



**Fig. 6.** Five-Colour, Heidelberg DI offset press, (Planet Press brochure, 2008)



**Fig. 7.** Six-Colour, Heidelberg DI offset press (The Deutermann Group, Inc, 2014)



**Fig. 8.** Heidelberg Speedmaster 74 DI offset Press with enlarged encased components of the incorporated plate imaging head, at Onward Press Ltd, Oshodi, Lagos, Nigeria. Photograph by Abiodun Akintola, 2014

The adoption of DI press in Nigeria through Planet Press Limited in 2001 [15], [18], [21] exhibited some strengths of the technology. As a result of its super print quality of international standard, the press commanded majority of the topnotch printing jobs usually printed abroad back to Nigeria for printing. The press automation reduced the usual stress of offset printing operation and motivated the operators to put more efforts in their performance in order to produce high quality printing. This encouraged the operators to seek formal education on printing technology on part-time basis. The adoption and performance of DI in Nigeria also encouraged majority of print stakeholders to always crave for best quality print jobs. As a result of this innovation through Planet Press, other printing companies in Nigeria such as Onward Press Plc, Global Plus, Escade Press Ltd, Printserve and Digiprint joined the bandwagon of DI community.

In spite of all the strengths and benefits derived from DI technology, there are some challenges experienced in Nigeria. Lack of spare parts and technical professionals to fix them is the leading challenge. The imaging head is the major part of the press that often got spoilt probably because of its location on the press printing units. The spare parts were not readily available in Nigeria. They must be ordered from abroad alongside with the expatriates who will replace the damaged ones. Another limitation of DI press experienced in Nigeria printing system is the maximum accepted paper size which is 18.5 x 29.5 inches; whereas some other technologies receive up to double of this size. This is a major economic problem in Nigerian situation where most companies run on generating plant for almost twenty-four hours a day. It drastically reduces the turnaround speed. Also, DI press uses special printing plate purposely designed for the press. For this reason, there is no competition which makes the plate very expensive for Nigerian economy. Besides, the plate does not last long and cannot be re-used repeatedly for a long period of time as in the other technology [20], [21], [27], [26].

Imaging the plate on the press creates idle time for press smooth impression running in the Nigerian situation where every client will demand delivery of his job almost immediately. Owing to these challenges which are difficult for press owners to overcome, DI presses were gradually converted to CtP and eventually the press finally collapsed in Nigeria in 2011 and paved way for CtP technology.

Computer to Plate (CtP) printing technology in Nigeria offers a lot of benefits and strengths. One of them is the presence of larger print size with the adoption of SM 102-CD 2000; Mako 8, Mako 800 and Kodak Trendsetter 800iii Quantum feed these presses with imaged plates; the press is A1 format doubling the common A2 print size of offset presses. This is fit for bulk and long run job and drastically reduces production time. It enhances quick job delivery. Computer to Plate technology as a complete system involves the printing machine and the platesetter, being an off-press technology offers the advantage of smooth run time for the press. None of the two interrupts each other and thereby advantageous and beneficial in Nigeria to save the cost of running the company power plant since government generating power is not stable and reliable. Just like it is generally for offset presses all over the globe, the stethoscope still remains in the Nigerian experience that Ctp offset press is one of the most cost effective technologies. The print production output of Thermal imagesetter is supper quality. Both the press and the platesetter making up Ctp are automated and therefore encourage learning and re-training of the stakeholders. This continues to widen the stakeholders understanding on the trade as experienced in developed countries.

In contrary, the by-products of Ctp pollute Nigerian environment as it is evident in offset printing jam-packed environments in Lagos like Mushin and Somolu (fig. 13 and 14). In these areas, most drainages are polluted with waste printing ink and solvent. The waste materials most times are not properly disposed. Ctp, being a digital workflow, posed some difficulties for the operators to initially cope with, because

most of them learned the trade through apprenticeship and did not acquire beyond secondary school certificate. In some situations, they are school dropouts. Start up cost is another challenge facing the expansion of the technology in Nigeria; especially these days that the exchange rate of dollars to naira has drastically gone up. A unit of thermal Ctp that can image up to A1 plate size is between 28 and 30 million naira only for used ones (plate14); while a brand new unit costs not less than 70

million naira only [28]. The difference within Ctp construction techniques is another challenge. There is Thermal and Violet. These two systems do not produce exact equal quality which eventually leads to variation in Ctp print quality. Another challenge on Ctp quality production is about availability of different brands of offset press such as Heidelberg, Komori and KBA in Nigeria. As a result of different brands' configurations, there is always a bit variation in Ctp production quality.



Fig. 9A. Heidelberg SM Control Panel (CP2000) (Planet Press brochure, 2008)



Fig. 9B. Heidelberg SM Control Panel (CP2000) at Onward Press Ltd, Oshodi, Lagos, Nigeria. Photograph by Abiodun Akintola, 2014



Fig. 10. Thermal CtP- Agfar Avalon N4 (Exapro, 2014)



Fig. 11. Violet CtP- Agfa Galileo (WireBids, 2017)

Figure 3. Plate Making Process Steps

	IMAGE PLATE	PRE-BAKE	FIX OR PRE-TREAT/WASH	DEVELOP PLATE	WASH WITH WATER	FINISH	POST-BAKE (OPTIONAL FOR LONG-RUN)	FINISH (OPTIONAL FOR LONG-RUN)	PRINT
Process-free Thermal CTP (one step)	●								●
Chemical-free Thermal CTP (two steps)	●				●				●
No-Bake Chemically Processed Thermal CTP (three steps)	●			●		●			●
Visible Light CTP (four steps)	●		●	●		●			●
Pre-bake Thermal CTP (six steps)	●	●		●		●	●	●	●

Fig. 12. CtP Plate Making Process Steps (John Zarwan, 2003)



**Fig. 13.** Speedmaster 102-CD 2000, at Afkar Printing and Publishing Ltd. Photograph by Abiodun Akintola, 2014



**Fig. 13.** CtP by products pollution, at Mushin, Lagos, Nigeria. Photograph by Olaoye Olalekan, 2021



**Fig. 14.** CtP byproducts pollution, at Somolu, Lagos, Nigeria. Photograph by Ajayi Samuel, 2021



**Fig. 15 .** Used Thermal Ctp from Lagos, Nigeria. Photograph by Akin Oduwole, 2021

*2. Comparative Analysis of the Strengths and Challenges of DI and CtP Offset Printing Technologies Experience in Nigeria.* In Nigeria, there are two major types of Direct Imaging (DI) presses; the Quickmaster (QM) and the Speedmaster (SM). QM is usually called QM 46 DI. It is a 2-up format press which accommodates maximum paper size of 13 x 18 inches (A3 extra). SM, on the other hand, categorised as SM 74 (4-colour press) and SM 75 (5-colour press). Both of them are 4 up format press and they accept up to 18.5 x 29.5 inches (A2 extra) paper size. All the DI presses available in Nigeria are Heidelberg products. For CtP, the presses vary from Heidelberg and Komori to Koenig and Bauer AG (KBA). They are either 4 up or 8 up as in the case of speedmaster 102-CD 2000 (fig. 11). Their colour compartment is from 2 to 6. Each of these has its plates imaged from a number of plate platesetters; among which are Agfa Galileo, Agfa Palladio, Agfa Avalon N4, Azura TS and Trendsetter 800iii.

We want to compare the strengths and the challenges of DI and Ctp technologies from the point of similarities and disparities. For the strength, both technologies produce super print quality as generally experienced in developed world. This is possible because the stakeholders in Nigeria over a period of time have gone beyond learning curve. They have become professionals in their respective areas of specialization, beginning from the Graphic artist who does the preparation of files for quality plate imaging, to the prepress technician who in most cases in Nigeria is a graphic artist and to the press operator who will bring out the final required print quality of Ctp. The two technologies in Nigeria maintain digital workflow, except in some abnormal situations when the digital network breaks down and pending the availability of the professionals who will repair the network; the ready files to be imaged on the plate are copied inside a flash drive and manually transferred from a system into another bypassing digital workflow

temporarily. DI and Ctp save time, most importantly for long run jobs; they help to reduce the cost of running generating plant as well as meeting up with the urgent delivery demand of the hasty clients who are not holistic about their job delivery. The technologies also have these strengths in diversity. DI images plate directly on the press which drastically reduces make ready time and encourages perfect registration of the plates; for Ctp press, which has a separate platesetter allows for smooth uninterrupted job run-there is no need for the press to wait to image plates before running its impressions.

However, the two technologies have the following challenges. DI creates down time for the press during plate imaging; while Ctp poses the same challenge during plate fixing and make ready. In the aspect of the plates used by the technologies, DI plates are weak; they cannot be re-used over a period of time for good quality printing. For Ctp, the plates can still give good quality printing when re-used for a period of long time, but the variation in Ctp types like Thermal and Violet lead to variation in print quality the same way over use of DI plate will react. For both technologies, any error discovered on the plate after imaging is equivalent to total condemnation of the entire plate and re-image of new ones, there is no room for patching. Repairs and maintenance of DI are strictly for expatriates which makes it very expensive. For Ctp, the same problem can be handled by the indigenous professionals, but in a situation where they are unable to get it right at once, they need to repeat process which will also result in spending too much money on Ctp repairs and maintenance.

**Conclusion.** It is evident that printing practice in Nigeria was introduced through missionary activities of Reverend Hope Masterton Waddell and Mr Samuel Edgerly in 1846 in Calabar and Abeokuta before spreading gradually to Lagos and other parts of the country. Interestingly, printing has moved from direct contact printing of Letterpress to offset which includes Computer to film (CtF), Computer

to plate (CtP) and Direct Imaging (DI). However, the concerns of this study are (CtP) and (DI).

DI printing technology as experienced in Nigeria produced digital quality of offset printing like never before. This experience along with speedy job delivery due to automated operation of the press was outstanding in the Nigerian printing industry. However, high cost of maintenance as a result of non-availability of spare parts and lack of the professional DI press engineers in Nigeria at the adoption of the technology eventually collapsed the availability and the operation of the press in Nigeria today. There is no evident of functional DI offset printing machine in Nigeria again. On the contrary, CtP offset printing technology continues to blossom in Nigeria due to low cost of maintenance and the improvement on the technology which leads to super print quality and rapid delivery space for job production.

The study concludes that there is no trace of DI printing volume in Nigeria today as a result of non-availability of any functional DI press. CtP technology has taken over the entire ground of offset printing productions in Nigeria, and the technology is meeting up to the super quality printing standard set up by DI technology in 2021. It is evident that the super print quality of DI technology is sustainable by CtP technology in Nigeria today.

This research recommends the involvement of Nigerian government both at the Federal and State levels in printing industry in order to join forces in sustaining the improved quality of printing by way of policies to make spare parts and printing materials available and affordable. Strengthening the printing sector will eventually provide more job opportunities for graphic design, marketing, printing technology and communication related specialists.

From the field work, it was discovered that majority of the offset press operators learned the trade through apprenticeship, and the few among them who had formal printing technology training are from one Polytechnic or the other, since there is no such programme in any of the Nigerian universities. The printing

industry requires beyond this; therefore, this study also recommends that the Nigerian universities; particularly universities of technology should be involved in training and re-training of printing technology candidates by including the programme in their area of specialization. This is imperative for producing high quality manpower for printing industry particularly at the middle and upper managerial/executive levels; which in turn will

prepare a good ground for sustaining super print quality of graphic art production initiated by offset DI in Nigeria.

Moreover, Chartered Institute of Professional Printers of Nigeria (CIPPON) should always either once or twice a year organise mandatory technical workshop for the printing staff particularly the production staff in order to achieve highest possible employee participant in Nigerian quality printing production.

### Література

1. Neal H. (n.d). An Overview of the History of Printing Tools. URL: <https://www.streetdirectory.com/travelguide/137116/software/> (Last accessed: 05.07.2015).
2. Michel B., Bernard A., Bietch A., Delamarche E. Printing meets Lithography: Soft Approaches to High-Resolution Patterning. *IBM Journal of Research and Development*. 2001. Vol. 45, № 5. P. 697–719.
3. Ogunkunade S. Samuel Akinpelu Magbagbeola: The Untold Story. Azzullah Press (Nig.) Enterprises, No. 1 Bolarinwa Street, Mokola, Ibadan, Nigeria, 2021.
4. Okere S. Organisational Environment of Nigerian Faith-based Publishing Houses and the Quest for Sustainability. *International Journal of Humanities and Social Science Innovation*. 2013. Vol. 2, № 3. P. 45–54.
5. Akpabo O. Historiography of the Print Media: A Global-Cum-Nigerian Perspective. *Mgbakoigba: Journal of African Studies*. 2012. Vol. 1. P. 3.
6. Enwemeka R. The Impact of Speedmaster 74 DI in Printing Industry in Nigeria (A Case Study of Plane Press Limited). Unpublished Thesis submitted to the Department of Printing Technology, Abubaka Tafawa Balewa University, Bauchi, Nigeria, 2001. P. 4.
7. Afolabi A. ICT: Driving the Print Media Industry in Nigeria. *Technology Times*. 2008.
8. Kadam S., Evans M., Rothenberg. A Comparative Study of the Environmental Aspects of Lithographic and Digital Printing Processes. *Printing Industry Center at RIT Rochester, NY*. 2005. P. 5.
9. Tamara T., Sanja M., Tomislav C. Impact of Screen Ruling on the Formation of the Printing Elements on the Flexographic Printing Plate. *Acta graphica: znanstveni časopis za tiskarstvo i grafičke komunikacije*. 2013. Vol. 24, № 1, 2. P. 1–12.
10. Prenhall (n.d). Printing Process. P. 104, 110. URL: <https://www.vig.prenhall.com:8081/samplechapter/0130997447.pdf> (Last accessed: 02.09.2013).
11. Adams J., Faux D., Rieber J. Printing Technology. 4th ed. *Delmare Publishers*, Albany, NY. 1996.
12. Hsieh Y. Factors affecting dot gain on Sheet fed Offset Presses. *Journal of Visual Communication*. 1997. Vol. 8, № 2. P. 25–28.
13. Speirs H. Introduction to Printing Technology. *London: British Printing Industries Federation*. 1992.
14. Aro O. The Nigerian Press: The Journey So Far. *Wilolud Journals, Continental J. Sustainable Development*. 2011. Vol. 2. P. 8–9.
15. Afolabi A. Graphic Communication in Nigeria. *Lagos: Pioneer Printers*. 2011. P. 126.
16. Afolabi A. ICT: Driving the Print Media Industry in Nigeria. *Technology Times*. 2008.
17. Gotthard S. Direct Imaging and Computer to Plate Technology. DPP2003: International Conference on *Digital Production Printing and Industrial Applications*, Heidelberg Druckmaschinen AG, Heidelberg, Germany, 2003. P. 101.
18. Uchenunu S. Personal Communication, Managing Director, Planet Press Ltd, Lagos, Nigeria; aged 65 years. 2008.
19. Sappi Idea Exchange. The Printing Process: Sheetfed and Heatset Web Offset Printing Technology. *The sixth technical brochure from Sappi Idea Exchange*, Sappi Europe SA, Chaussee de la Hulpe, Brussels. 2003. P. 6.
20. Enwemeka R. Personal Communication. Press Manager, Planet Press Ltd Lagos Nigeria; aged 56 years. 2018.
21. Adedayo A. Personal Communication. Senior Prepress Manager, Planet Press Ltd, Lagos, Nigeria; aged 45 years. 2018.
22. Zarwan J. CtP Plate Making: Understanding the Real Costs. *John Zarwan Partners*. 2003. P. 2.

23. Enoize K. Personal Communication. Prepress Manager, Onward Press Ltd, Lagos, Nigeria; aged 55 years. 2018.

24. Nemwao. Pollution Prevention Technology Profile Computer-to-Plate Lithographic Printing. 2006. P. 3. URL: <https://www.newmao.org/prevention/p2tech/directtoplateprofile.pdf> (Last accessed: 02.10.2013).

25. Mahivic S., Agic D., Gojo M. Influence of the CtP Imaging Drum Surface Geometry on Printing Quality. International Conference on *Computer Aided Design and Manufacturing CADAM*. 2005.

26. Opeyemi A. Personal Communication. Press Manager, Onward Press Ltd, Lagos, Nigeria; aged 43 years. 2018.

27. Gregg. Personal Communication. Production Manager, Onward Press Ltd, Lagos Nigeria; aged 42 years. 2018.

28. Oduwole A. Personal Communication. General Secretary, Chartered Institute of Professional Printers of Nigeria (CIPPON), Lagos, Nigeria, aged 49 years. 2021.

## References

1. Neal, H. (n.d). *An Overview of the History of Printing Tools*. URL: <https://www.streetdirectory.com/travelguide/137116/software/> (Last accessed: 05.07.2015).

2. Michel, B., Bernard, A., Bietch, A., Delamarche, E. (2001). Printing meets Lithography: Soft Approaches to High-Resolution Patterning. *IBM Journal of Research and Development*, 45(5), 697–719.

3. Ogunkunade, S. (2021). Samuel Akinpelu Magbagbeola: The Untold Story. Azzullah Press (Nig.) Enterprises, No. 1 Bolarinwa Street, Mokola, Ibadan, Nigeria.

4. Okere, S. (2013). Organisational Environment of Nigerian Faith-based Publishing Houses and the Quest for Sustainability. *International Journal of Humanities and Social Science Innovation*, 2(3), 45–54.

5. Akpabo, O. (2012). Historiography of the Print Media: A Global-Cum-Nigerian Perspective, *Mgbakoigba: Journal of African Studies*, 1, p. 3.

6. Enwemeka, R. (2001). The Impact of Speedmaster 74 DI in Printing Industry in Nigeria (A Case Study of Plane Press Limited), Unpublished Thesis submitted to the Department of Printing Technology, Abubaka Tafawa Balewa University, Bauchi, Nigeria. p. 4.

7. Afolabi, A. (2008). ICT: Driving the Print Media Industry in Nigeria. *Technology Times*.

8. Kadam, S., Evans, M., Rothenberg (2005). A Comparative Study of the Environmental Aspects of Lithographic and Digital Printing Processes. *Printing Industry Center at RIT Rochester, NY*, p. 5.

9. Tamara, T., Sanja, M., Tomislav, C. (2013). Impact of Screen Ruling on the Formation of the Printing Elements on the Flexographic Printing Plate. *Acta graphica: znanstveni časopis za tiskarstvo i grafičke komunikacije*, Vol. 24, № 1, 2, P. 1–12.

10. Prenhall (n.d). Printing Process. P. 104, 110. URL: <https://www.vig.prenhall.com:8081/samplechapter/0130997447.pdf> (Last accessed: 02.09.2013).

11. Adams, J., Faux, D., & Rieber, J. (1996). *Printing Technology*. 4<sup>th</sup> ed. Delmare Publishers, Albany, NY.

12. Hsieh, Y. (1997). Factors affecting dot gain on Sheet fed Offset Presses. *Journal of Visual Communication*, 8(2), pp. 25–28.

13. Speirs, H. (1992). *Introduction to Printing Technology*. London: British Printing Industries Federation (BPIF).

14. Aro, O. (2011). The Nigerian Press: The Journey So Far. *Wilolud Journals, Continental J. Sustainable Development*, 2, pp. 8–9.

15. Afolabi, A. (2011). *Graphic Communication in Nigeria*. Lagos: Pioneer Printers. P. 126.

16. Afolabi, A. (2008). ICT: Driving the Print Media Industry in Nigeria. *Technology Times*.

17. Gotthard, S. (2003). Direct Imaging and Computer to Plate Technology. DPP2003: International Conference on *Digital Production Printing and Industrial Applications*, Heidelberg Druckmaschinen AG, Heidelberg, Germany.

18. Uchenunu, S. (2008). Personal Communication. Managing Director, Planet Press Ltd, Lagos, Nigeria; aged 65 years.

19. Sappi Idea Exchange (2003). The Printing Process: Sheetfed and Heatset Web Offset Printing Technology. *The sixth technical brochure from Sappi Idea Exchange*, Sappi Europe SA, Chaussee de la Hulpe, Brussels. p 6.

20. Enwemeka, R. (2018). Personal Communication. Press Manager, Planet Press Ltd Lagos Nigeria; aged 56 years.

21. Adedayo, A. (2018). Personal Communication. Senior Prepress Manager, Planet Press Ltd, Lagos, Nigeria; aged 45 years.

22. Zarwan, J. (2003). CtP Plate Making: Understanding the Real Costs. John Zarwan Partners. p. 2.

23. Enoize, K. (2018). Personal Communication. Prepress Manager, Onward Press Ltd, Lagos, Nigeria; aged 55 years.

24. Nemwao. (2006). Pollution Prevention Technology Profile Computer-to-Plate Lithographic Printing. P. 3. URL: <https://www.newmao.org/prevention/p2tech/directtoplateprofile.pdf> (Last accessed: 02.10.2013).

25. Mahivic, S., Agic, D., & Gojo, M. (2005). Influence of the CtP Imaging Drum Surface Geometry on Printing Quality. International Conference on Computer Aided Design and Manufacturing CADAM.

26. Opeyemi, A. (2018). Personal Communication. Press Manager, Onward Press Ltd, Lagos, Nigeria; aged 43 years.

27. Gregg. (2018). Personal Communication. Production Manager, Onward Press Ltd, Lagos Nigeria; aged 42 years.

28. Oduwole, A. (2021). Personal Communication. General Secretary, Chartered Institute of Professional Printers of Nigeria (CIPPON), Lagos, Nigeria, aged 49 years.

## АНАЛІЗ ПЕРЕВАГ І НЕДОЛІКІВ ТЕХНОЛОГІЙ ДРУКУ DIRECT IMAGING ТА COMPUTER TO PLATE: ДОСВІД НІГЕРІЇ

КАЛІЛУ Р. О. Р., АБІОДУН Д. А.

*Технологічний університет Ладоке Акінтола, Огбомошо, Нігерія*

**Метою статті** є вивчення технологій друку Direct Imaging (DI) і Computer to Plate (CtP) у Нігерії та визначення сталості стандарту DI друку.

**Методологія:** використано метод польового дослідження, що включає спостереження та інтерв'ю із спеціалістами. Дані для порівняльного аналізу переваг і недоліків технологій друку DI та CtP були зібрані в період з травня 2014 року по червень 2021 року.

**Результати:** визначено, що висока вартість технічного обслуговування, відсутність запасних частин і технічного персоналу є головними проблемами у використанні технологій друку DI та CtP у Нігерії, і, як наслідок, у країні більше не функціонує офсетна друкована машина DI. Машина CtP, які збереглися, продовжують забезпечувати стандарт друку високої якості, встановлений технологією DI.

**Наукова новизна:** виявлено, що якість друку CtP є еквівалентною стандарту DI super print та забезпечує основу для сталого розвитку стандарту DI в поліграфічній промисловості Нігерії.

**Практичне значення:** результати дослідження мають практичні наслідки для поліграфічної промисловості, комунікаційного дизайну та економіки Нігерії. Визначено переваги використання технології CtP, що сприяє високоякісному друку в країні та створює шлях для сталого розвитку в постраждалих секторах Нігерії.

**Ключові слова:** друкарська форма; комунікаційний дизайн; Direct Imaging; офсетний друк; технологія друку.

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Kalilu Razaq Olatunde Rom**, Professor of Art and Art History, Ladoke Akintola University of Technology, Ogbomosho, Nigeria, ORCID 0000-0003-4225-4765, **e-mail:** romkalilu@lautech.edu.ng

**Abiodun David Akintola**, Lecturer, Department of Fine and Applied Arts, Ladoke Akintola University of Technology, Ogbomosho, Nigeria, ORCID 0000-0001-7822-0378, **e-mail:** daabiodun75@lautech.edu.ng

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.4>

**Цитування за ДСТУ:** Kalilu R. O. R., Abiodun D. A. An Analysis of the Strengths and Challenges of Direct Imaging and Computer to Plate Offset Printing Technologies: The Nigerian Experience. *Art and design*. 2023. №2(22). С. 40–52.

**Citation APA:** Kalilu, R. O. R., Abiodun, D. A. (2023) An Analysis of the Strengths and Challenges of Direct Imaging and Computer to Plate Offset Printing Technologies: The Nigerian Experience. *Art and design*. 2(22). 40–52.

УДК 7.012.23:687.1

DOI:10.30857/2617-0272.2023.2.5.

KOLOSNICHENKO O. V., PASHKEVYCH K. L.,  
OSTAPENKO N. V., KROTOVA T. F., KOLOSNICHENKO M. V.  
*Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine*

## CONCEPTUAL DESIGN AS A METHODOLOGY OF HARMONIOUS FORMATION OF CLASSIC MEN'S AND WOMEN'S SUIT

**Purpose:** study of the methods of harmonizing the form of pret-a-porter clothes by establishing the conceptual correspondence of the aesthetic properties of the form and its functional features in the design of classic men's and women's suits.

**Methodology.** The research methodology is determined by a comprehensive study of the subject, based on the use of historical and cultural and comparative methods; methods of formal, functional and semiotic analysis were used. The paper uses art history and art-design scientific approaches. The theoretical and methodological basis of the study is based on the scientific provisions of the theory of clothing design, as well as on the scientific papers and methodological developments of specialists in the history of costume and clothing design.

**Results.** Forming methods as a system of creative ideas and functionally expedient solutions for balancing function-aesthetics in the design-ergonomic design of an assortment of promising collections of men's and women's clothing, taking into account the plasticity of fabrics, have been studied. The factors influencing the material on the structural and tectonic characteristics of the formation according to the function of the classical suit have been determined. The conceptual correspondence of the harmonization of the form, its aesthetic properties and functional features has been established; the peculiarities of the means of compositional expressiveness in the development of harmonious forms of modern classical costume as a separate valuable component of clothing design have been revealed.

**Scientific novelty.** Of the study consists in the implementation of a comprehensive study of modern classical clothing as an object and subject of conceptual design: the artistic origins of the harmonious formation of conceptual collections are revealed; the stages of its harmonious development are determined. It is noted that the value-meaning environment with reference to cultural, mental, social and other contexts becomes identifying for the conceptual suit.

**Practical significance.** The practical significance of the study is the creation of a scientific base for the development of harmonious forms of collections of classic suits for the construction of a constructive arrangement of models of the collection of men's and women's assortment. The practice of applying theoretical research will help in the educational process of training fashion designers and clothing designers.

**Keywords:** clothing design; men's wear; clothing style; harmonization of form; fashion; conceptual costume, artistic image; evolution of costume formation.

**Introduction.** The harmony in the ratio of form components at each stage of the development of society's culture is distinguished by a peculiar content that determines the nature of the organization of the forms of the environment (space) as a whole and the costume as one of its parts. The modern approach to conceptualization has its own special features. An important role belongs to symbolic images, which allow modeling certain stages of the form-making process. The increased significance of modern

society makes it possible to fill the form with various semiotic information.

**Analysis of previous research.** The conceptual line in costume design stood out in the second half of the 20th century, in the era of postmodernism. The concept of the final design product is formed at the stage of choosing its geometric form, getting to know and studying natural or man-made analogues and prototypes in order to understand and realize the value content of the design idea.

However, research into the origins of the phenomenon of conceptual costume design shows that its preparation and formation as an independent direction in costume design took place during the 19th and 20th centuries. Researcher I. Pleshkova considers it impossible to ignore the conceptual developments of the artistic costume of W. Morris and the "aesthetic dress" of the Pre-Raphaelite rebels, the experimental projects of the futurists J. Ball and E. Michaele, the constructivists V. Tatlin and V. Stepanova, the innovative ideas of E. Schiaparelli.

The foundations of modern clothing research from the point of view of architectural requirements were laid by N.P. Lamanova in the 20s of the 20th century. She singled out the main specific feature of shaping – the direct connection of the shape of clothing with the human figure. It was found that, unlike other objects of architectural art, the form in clothes does not exist as an independent three-dimensional structure; it is connected with the human body into a single system of man – clothing. That is why its architectonics is subordinated to the structural and functional features of the construction of the human body, the ergonomics of its movements, which is extremely important in the formation of men's and women's business clothes. It is natural that artists pay the most attention to the laws of form formation and thinking in terms of specific means of organizing compositional material. The ideas of W. Morris, J. Ruskin, H. Semper [6, 9, 10] should certainly be considered fundamental for the theory of form formation in architecture and costume design, other applied arts. Problems of composition in painting have been studied in the works of many art critics. At the same time, the problem of the relationship between traditional artistic creativity and design became especially relevant in the middle and second half of the 20th century, from the moment of the creation of the very concept and basic definitions of design, primarily in architecture, industry, and industrially

produced clothing. The first solution to this problem came down to the definition that design is not art (J. Gloag, 1946) [2]. The second one: design is an abstract art (H. Reed, 1954) [8]. The third one, compromise solution: design contains elements of artistic thinking, but is not completely identical to it (T. Maldonado, 1964) [5]. Another position is formulated as follows: design is not equal to traditional art, but is neither greater nor less, in other words, design and artistic creativity are independent phenomena of spiritual culture (B. Blomink, 2004) [1]. At the same time, these studies do not pay enough attention to the distinction between the concepts of art and artistic creativity, which is fundamentally important. Artistic design is a modern form of art, and many researchers [2, 3, 5, 11] emphasize the influence of artistic creativity on design practice, the presence of direct and reverse connections between traditional art and design. The difference is that design transforms the surrounding material world, while fine art reflects the world in mediated images complex in content and form. However, both are combined in the aesthetic norms of the respective era; the designer's work is aimed at the integration of various types of creative activity, it is characterized by multifunctional expediency. Despite the distinction between the means of cultural activity, their products are combined and function holistically. Therefore, modern design should be the subject of art historical research. Therefore, V. F. Sydorenko in his dissertation "Genesis of design culture and aesthetics of design creativity" (1990) proposed the use of the concept of design culture, which integrates all classical and innovative methods, ways and techniques of creative thinking. Only a small part of Western designers (D. Judd, N. Potter) [4, 7] decisively separate the activities of an artist and a designer.

**Statement of the problem.** Designing conceptual pret-a-porter clothing is a difficult task, which consists in creating an original costume, fashionable clothing lines that meet

the requirements of mass production. It is known that changing the appearance of clothes is inextricably linked with fashion, social and political life, the level of economy, science and culture. Fashion is a mirror of its time; it reflects social and political life, the level and nature of economic development, the most vivid events of the era, the most important cultural and scientific achievements, the habits and psychology of modern man and the idea of an aesthetic ideal. The forms of the costume always change synchronously with the development of the general style in art and architecture, experiencing together with it all stages of evolution: birth, flowering and fading. Conceptual costume has become the subject of special attention at major international fashion costume exhibitions of the last decade.

**The results of the research and their discussion.** The basis of the idea of the formation of various objective and subjective factors in the morphology of the object raises a number of independent questions about the relationship and interdependence of various components of morphology, about the possibility of independent processing of its individual components in the design process.

Pre-project analysis provides an opportunity to understand and evaluate the predicted content in the information flow of trends in the formation of varieties of classical costume; creation of conditions for free choice of creative landmarks; justification of the choice of a creative source; the possibility of predicting zones of uncertainty in which it is possible to form an original creative concept when creating promising collections. Sources of inspiration as a catalyst for a creative concept can surround a person everywhere: at home or in museums; arise when considering natural objects and phenomena, works of art, in the annals of exotic and traditional cultures. Modern design processes are no exception. Studying the conceptual direction is impossible without taking into account research on the history and theory of fashion and costume. In the

publications of T. Nikolayeva, T. Kozlova, M. Kolosnichenko, K. Pashkevych, N. Ostapenko, T. Krotova, O. Kolosnichenko, and N. Chuprina, the evolution of the costume, its silhouette and compositional decision under the influence of art styles was examined, as well as the dependence of changes in clothing forms on social changes and scientific discoveries was considered.

The stages of visualization of the designed form of the suit involve both traditional and computer sketching according to the functional requirements, balanced by the components of the creative concept through the means of graphic and compositional expressiveness. The following stages of harmonization of the newly created form take place by activating the means of harmonization specified by the author in the external form of the product, ensuring the conformity of structural and technological features with tectonic regularities. Thus, it can be confirmed that in fashion design, as in any other form-creating activity, function is the basis of a creative concept.

The functions of modern clothing did not develop all immediately; they went through a certain historical path, which reflected, in fact, the trend of the cultural formation of a person [1]. The most important of them include the following:

1) protective – reveals the utilitarian purpose of clothing as an artificial covering of the human body; ensures a person's life and health, as well as comfortable functioning in the environment;

2) religious-mystical – establishes a relationship between its user and transcendent forces; designed to provide a person with protection from the forces of the mystical world;

3) social-property – determines the social status of a person, the degree of his wealth, social prestige;

4) aesthetic – turns clothes into a means of styling; improves a person's appearance; brings him to the aesthetic ideal of a certain

type of culture or its socio-historical layer, to a means of reflecting the artistic worldview of the era;

5) symbolic and communicative – forms a specific language of clothing. It carries information about the owner and his place in social differentiation (integration), belonging to a certain ideological group or nationality, taste orientation, level of culture, etc.

Therefore, the conceptual costume cannot be considered without taking into account the socio-psychological aspects of the concept of fashion and the socio-symbolic function of clothing. All these functions are to some extent inherent in clothing of all historical eras. At the same time, their importance and priority for different types of cultures are not the same. The functions in clothes collectively form a kind of system, that is, they are interconnected and subordinate: one or more of them acquire a dominant value and determine the general character of the form of clothing. It should be also stated that a modern suit, as well as a historical one, performs several functions at the same time, combining them in different proportions. The degree of significance of each of them depends, first of all, on the utilitarian function of clothing.

Simultaneously with the formation and development of the functional content of clothing, its form also evolved. In this regard, it is interesting to analyze the historically developed methods of shaping clothes in accordance with the conditions of human life. The earliest method of creating clothing was shaping from a whole piece of cloth, which originated in primitive society (the prototype was the wrapping of the human body in the skin of a killed animal or a large plant leaf). There is a lack of concept in this outfit; in the future, conceptual formation acquires active application. Thus, the transformation of the form in the draped clothing of ancient times became the most vivid and perfect.

Later, the concept of shaping by the method of modeling a rectilinear cut, which

involves the creation of various forms of clothing from separate rectangular elements, is updated. The objectivity and universality of the advantages of this method of shaping determined its spread in all ethnic groups of the world, becoming a permanent tradition of shaping ethnic clothing.

The gradual improvement of the methods of manufacturing clothes contributed to the emergence of methods based on curvilinear cut. This made it possible to significantly expand the possibilities of forming varieties of clothing, actually to create these varieties. Since the invention of the methods of creating clothes with the help of a complex cut, the history of its development is characterized by the appearance, as well as the rapid change of the most diverse, original, sometimes rather whimsical forms of clothing, which contributed to the emergence of such a socio-cultural phenomenon in the life of society as fashion.

Accepting in general terms all the proposed concepts, it is difficult to agree only with the main position – identification of the concepts of design, aesthetic activity and artistic activity. Therefore, a broad interpretation of subject creativity as the most integral type of activity that integrates architectural, subject-functional, utilitarian-functional and artistic-imaginative means of thinking in the modern world is questionable.

The peculiarities of the mutual influence of technology and the morphology of the development of the forms of the classical male and female costume have not yet been sufficiently researched, only partially revealed, therefore they require comprehensive development. For this purpose, the authors conducted separate studies [6, 9, 11] on the identification of trend lines in the development of forms and the determination of the trend of future developments regarding the development of perspective collections. It is emphasized that in designing the idea and creating the design concept of modern classic suit lines, the designer must solve the

following tasks: clearly define the idea and essence of the collection line, individual models of the line and its auxiliary elements, their semantic load; compliance of the assignment function with consumer requirements; justify the choice of materials, study their properties and features of application in the design and development of adaptive technologies for making collection models; to ensure conformity of the form with the author's sketch solution and prototypes of collection elements, individual costume models; determine which composite solution should be used. And finally, to identify methods that will make it possible to establish correlational relationships between an artistic sketch and a product in order to predict the development of costume forms in accordance with trends in clothing culture in recent years. The development of subject design at the beginning of the 21st century is characterized by the multifunctional use of innovations and the importance of art as a form-forming factor in their design, which was manifested in the intensive use of all artistic directions, as well as such categorical concepts of the theory and practice of form-making, as composition techniques, principles of harmonious form-making, archetypes of thinking, means of harmonization.

One of the most acceptable visual properties of a composition is symmetry. First, this property is the state of the form; secondly, the means by which the form is organized; thirdly, the most active regularity of the composition. The compositional perfection of the form of assortment lines of men's and women's pret-a-porte clothing collections requires the presence of a main motive in it – an idea that is laid at the basis of the entire compositional structure. The absence of a compositional idea in the form violates its integrity.

The second requirement of compositional perfection is the correspondence of the compositional design to the functional and constructive

characteristics of the set of clothes, i.e. consistency with the aesthetic requirements of the three-dimensional structure and its constructive solution.

The third requirement is the ability to harmoniously integrate elements of clothing, shoes, and accessories in accordance with consumer requirements and (if available) special conditions of use.

The fourth requirement is the coordination of individual structural elements with graphic symbolic components and color solutions. This requirement is dictated by the semiotics and semantics of clothing, the presence of information in which should also be clearly visible. Accentuation of individual elements in perspective collections of classical clothing can introduce a specific component into its form, gives it expressiveness, and makes it more perfect from the point of view of aesthetics. Thus, the designer's task is to optimize the stylistic solution. He designs a form in a style that should ensure the collection meeting the utilitarian function, the newest technological trends of the time, while adhering to the goal of the stylistic solution of the assortment looks of the collections.

According to the above, the architectural and artistic expressiveness of the shell system of clothing is inextricably linked to the three-dimensional composition. The conceptual essence of the shell system of the costume combines the concept of the complexity of the form, its geometry, constructive and decorative articulations; the size of the form as a whole and its parts; color, texture and pattern of the material, its tectonics.

In the process of forming clothes, attention is constantly paid to the design of the product. Many structural schemes are directly related to the use of specific materials. At the same time, there are sufficiently universal structural schemes that can be made from different materials at the same time. However, with the same structural scheme, the appearance of the products can differ

significantly depending on the plasticity of the material.

Scientifically based methods of harmonizing the function-structure-material-construction-form components give reasons to qualify the form as tectonic, when the structural elements are subject to the logic of production technology. Design elements are mostly masked, but if necessary they are accentuated and used as decorative forms. As you know, the design performs several functions at once, providing at the same time the necessary stability, strength and rigidity of the clothing as a whole and its individual elements. Nowadays, construction is understood not only as a technical means of organizing a form, but primarily as a functional and aesthetic component of a form. The concept of architecture includes the external structure of the object, as well as the grouping of parts, their combination in a certain sequence. Means of architecture are essential elements of style: within the limits of one style, means of architecture change depending on the genre features of works of art, each of which requires a unique composition. The bi-functionality of architectural arts consists in performing utilitarian and artistic functions. For two centuries, there has been a debate as to which is the priority in industrial products: beauty or utilitarianism. Time has proven the absurdity of unambiguously defining such questions. A high-quality industrial product must organically combine all the requirements for it and have a high rate of realization, i.e. sales. Another important property of architectural design objects of a high aesthetic level is their originality, uniqueness, and individuality of the image.

#### Література:

1. Bloemink B. Design Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread. London: Merrell, 2004. 215 p.
2. Gloag J. British Furniture Makers. 1st Edition. London: William Collins, 1946. 218 p.

Thus, the volume-spatial structure of a classic business suit is based on the geometric morphology of forms, dictates a manner of behavior – restraint, clarity and determination, which takes into account the specifics of the ergonomic component. With a fairly regulated way of wearing a suit, it is possible to determine which images (sketches) of the form were formed under the influence of a functional need, and which were dictated by following fashion trends.

**Conclusions.** Therefore, the compositional solution to the phenomenon of conceptual men's and women's pret-a-porte suits is always developed taking into account the development of fashion, sometimes even ahead of it. Today, in scientific papers devoted to fashionable costume, there is a noticeable tendency to transfer interest from consideration of the utilitarian meaning of clothing to a cultural and sociological understanding of its visual expressiveness and symbolic richness. The result of this trend was the growing interest in such fashion phenomena of the 20th century as "art fashion" and conceptual costume. We can say with confidence that at the turn of the 20<sup>th</sup>–21st centuries the conceptual suit acts as a kind of mediator between modern art and pret-a-porte clothing design. The considered positions on the harmonization of form in the creation of classical suit collections in comparison with similar procedures in other types of plastic arts prove the unity of principles, methods and means that take place in the processes of aestheticizing finished products of clothing design.

3. Gropius W. Architecture and design in the age of science. New York: Spiral Press, 1952. 11 p.
4. Judd D. Complete Writings 1959–1975. New York: Judd Foundation. 2016. 240 p.
5. Maldonado, T. and Bonsiepe, G. Science and Design. *Ulm*. 1964. № 10/11. P. 10–29.

6. Morris W. Hopes and Fears for Art. London: Ellis & White, 1883. 231 p.

7. Potter N. What Is a Designer: Things, Places, Messages. London: Hyphen Press, 1989. 216 p.

8. Read H. Art and Industry: The Principles of Industrial Design. New York: Horizon Press, 1954. 239 p.

9. Ruskin J. Modern Painters. Vol. 1. Of General Principles and of Truth. Philadelphia: Reuwee, Wattle & Walsh, 1891. 453 p.

10. Semper G. The Four Elements of Architecture and Other Writings. Shaftesbury: Cambridge University Press, 2011. 338 p.

11. Semper G. Die Vier Elemente Der Baukunst: Ein Beitrag Zur Vergleichenden Baukunde (1851). Whitefish: Kessinger Publishing, LLC, 2010. 114 p.

#### References:

1. Bloemink, B. (2004). Design Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread. London: Merrell. 215 p. [in English].

2. Gloag, J. (1946) British Furniture Makers. 1st Edition. London: William Collins. 218 p. [in English].

3. Gropius, W. (1952). Architecture and design in the age of science. New York: Spiral Press. 11 p. [in English].

4. Judd, D. (2016). Complete Writings 1959–1975. New York: Judd Foundation. 240 p. [in English].

5. Maldonado, T. and Bonsiepe, G. (1964). Science and Design. *Ulm*, № 10/11, P. 10–29 [in German].

6. Morris, W. (1883). Hopes and Fears for Art. London: Ellis & White. 231 p. [in English].

7. Potter, N. (1989). What Is a Designer: Things, Places, Messages. London: Hyphen Press. 216 p. [in English].

8. Read, H. (1954). Art and Industry: The Principles of Industrial Design. New York: Horizon Press. 239 p. [in English].

9. Ruskin, J. (1891). Modern Painters. Vol. 1. Of General Principles and of Truth. Philadelphia: Reuwee, Wattle & Walsh. 453 p. [in English].

10. Semper, G. (2011). The Four Elements of Architecture and Other Writings. Shaftesbury: Cambridge University Press. 338 p. [in English].

11. Semper, G. (2010). Die Vier Elemente Der Baukunst: Ein Beitrag Zur Vergleichenden Baukunde (1851). Whitefish: Kessinger Publishing, LLC. 114 p. [in German].

## КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ДИЗАЙН ЯК МЕТОДОЛОГІЯ ГАРМОНІЙНОГО ФОРМОУТВОРЕННЯ КЛАСИЧНОГО ЧОЛОВІЧОГО ТА ЖІНОЧОГО КОСТЮМА

КОЛОСНІЧЕНКО О. В., ПАШКЕВИЧ К. Л., ОСТАПЕНКО Н. В.,  
КРОТОВА Т. Ф., КОЛОСНІЧЕНКО М. В.

*Київський національний університет технологій та дизайну, Київ, Україна*

**Мета:** дослідження методів гармонізації форми одягу прет-а-порте шляхом встановлення концептуальної відповідності естетичних властивостей форми та її функціональних особливостей у проектуванні класичного чоловічого та жіночого костюма.

**Методологія.** Методологія дослідження зумовлена комплексним вивченням предмета, ґрунтується на використанні історико-культурологічного, компаративного, порівняльного методів; використано методи формального, функціонального та семіотичного аналізу. У роботі застосовано мистецтвознавчий і художньо-дизайнерський наукові підходи. Теоретична та методологічна основа дослідження базується на наукових положеннях теорії проектування одягу, а також на наукових працях та методологічних розробках фахівців з історії костюму та дизайну одягу.

**Результати.** Досліджено методи формоутворення як системи креативних ідей та функціонально-доцільних рішень балансування принципу «функція – естетика» в дизайн-ергономічному проектуванні асортименту перспективних колекцій чоловічого та жіночого одягу з урахуванням пластики тканин. Визначено фактори впливу матеріалу на конструктивно-тектонічні характеристики формоутворення відповідно до функції класичного костюма. Встановлено концептуальну відповідність гармонізації форми, її естетичних властивостей та функціональних

особливостей; виявлено особливості засобів композиційної виразності у розвитку гармонійних форм сучасного класичного костюма як виокремленої ціннісної складової дизайну одягу.

**Наукова новизна** роботи полягає у здійсненні комплексного дослідження сучасного класичного одягу як об'єкта та предмета концептуального дизайну: виявлено художні витоки гармонійного формоутворення концептуальних колекцій; визначено етапи його гармонійного розвитку. Зазначено, що для концептуального костюма ідентифікуючим стає ціннісно-смісловне оточення з посиланням на культурні, ментальні, соціальні та інші контексти.

**Практична значущість** дослідження полягає у створенні наукової бази для розробки гармонійних форм колекцій класичного костюма для побудови конструктивного устрою моделей колекції чоловічого та жіночого асортименту. Практика застосування теоретичних досліджень допоможе у освітньому процесі з підготовки модельєрів-конструкторів та дизайнерів одягу.

**Ключові слова:** *дизайн одягу; чоловічий одяг; стиль одягу; мода; гармонізація форми; концептуальний костюм, художній образ; еволюція формотворення костюма.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Колосніченко Олена Володимирівна**, д-р мист., професор, професор кафедри мистецтва та дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-5665-0131, Scopus 55791007500, **e-mail:** kolosnichenko.ov@knutd.edu.ua

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

**Остапенко Наталія Валентинівна**, д-р техн. наук, професор, завідувач кафедри моделювання та художнього оздоблення одягу, Київський національний університет технологій і дизайну, ORCID 0000-0002-3836-7073, Scopus 57191843580, **e-mail:** cesel@ukr.net

**Кротова Тетяна Федорівна**, д-р мист., професор, професор кафедри мистецтва і дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-2282-0029, Scopus 57221108035, **e-mail:** krotova\_t@ukr.net

**Колосніченко Марина Вікторівна**, д-р техн. наук, професор, професор кафедри моделювання та художнього оздоблення одягу, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-0020-3214, Scopus 24076493500, **e-mail:** kolosnichenko.mv@knutd.edu.ua

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2023.2.5](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.5)

**Цитування за ДСТУ:** Kolosnichenko O. V., Pashkevych K. L., Ostapenko N. V., Krotova T. F., Kolosnichenko M. V. Conceptual Design as a Methodology of Harmonious Formation of Classic Men's and Women's Suit. *Art and design*. 2023. №2(22). С. 53–60.

**Citation APA:** Kolosnichenko, O. V., Pashkevych, K. L., Ostapenko, N. V., Krotova T. F., Kolosnichenko, M. V. (2023) Conceptual Design as a Methodology of Harmonious Formation of Classic Men's and Women's Suit. *Art and design*. 2(22). 53–60.

УДК 7.011:  
687.1"20"

DOI:10.30857/2617-  
0272.2023.2.6.

NAVOLSKA L. V.

*Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine*

## STUDY OF PECULIARITIES OF FORM AND STYLE IN THE DESIGN OF MENSWEAR IN THE XX CENTURY

**Purpose:** *study of evolution in men's costume form-building, and orderliness of constructional and decorative lines and details based on the visual analysis of its forms development in the XX century, detection and classification of presentation means for creating perspective collections of menswear.*

**Methodology.** *The research is based on the use of historical and cultural, comparative methods; informational sources and portfolio of modern men's wear designers have been applied, the results have been synthesized. Theoretical, methodological basis for the investigation is based on scientific and methodological works of experts in history of costume and clothing design, scientific concepts of clothing design theory.*

**Results.** *Due to the research, the main aspects of form-building processes have been defined providing unity and harmony of menswear and contributing to its relevance in time. It has been specified that a modern men's suit as a marker of identity and individual visual language requires intensive discussion about the future of men's fashion. All this requires needs of today's consumers and their preferences in clothing to be revealed in order to forecast trajectories of development of menswear design subject to the results of work done by fashion designers of the XX century and the present ones. In addition, owing to the research results it has been revealed that the latest men's fashion is becoming more and more personified, that is why the eclectics of styles, in complete sense of this word remains a perspective area for successful creative activity of modern designers.*

**Scientific novelty.** *The studies carried out have provided an opportunity to detect the concept of form-making and define the logic of changes in menswear form-building, its ergonomic, constructional and technological aspects. Due to the investigation interrelation between peculiarities of gradual transformation of visual content of the artistic men's suit in the XX century into the corresponding visualization of a present consumer image has been considered in detail, substantiated and distinguished.*

**Practical significance.** *Practical importance of the results received lies in modeling form-making processes in menswear, helps to detect and analyze factors which influence the form, define their future relevance. Practical use of the research will facilitate setting trend of active evolution in today's men's wardrobe; moreover, it will help educate specialists in the art sector, will become a ground for successful work of designers, fashion-designers and modern clothing manufacturers.*

**Keywords:** *clothing design; menswear evolution; menswear fashion; clothing style; form-building of a suit; art image visualization; eclectics of styles; postmodern; constructional clothing modeling.*

**Introduction.** The problem of creation of modern clothing collections is on account of lack of classified informational provision of style form-building process, and settled algorithms in suit design based on historical form development. Competitive manufacturing of clothing as a design-product also requires precise and quick fulfillment of a complete cycle of artistic design and manufacture of modern collections. At present historical prototype-based clothing design lacks adequate scientific and methodological support: subjective professional experience of fashion designers remains defining. The aim of

corresponding developments and scientific research lies in rationalization of specialists' work at all design stages of modern clothing collections. The required basis of historical constructive solutions of clothing forms, quality and quantity parameters of distinguishing features of a historical suit prototype, algorithm of shaping modern items due to historical forms and other elements of methodological and informational supply confirm the relevance of this research.

It is known that clothing design grounded on a historical prototype is a basic method for a costume reconstruction. To

design modern wear basing on historical prototypes a constructional basis of a historical costume, planar implementation of its spatial form as a basis for its realization in modern constructional modeling of clothing, pattern-making are required. Thus, it is necessary to note that constructive solutions for a historical men's costume are widely used as a basis for development of author's garment models [9, 11, 14]. Practical garment design based on it should be classified to define urgent sources of historical prototypes.

**Analysis of previous research.** Relative stability of forms of men's classical suit compared to other types of clothing is explained by the following reasons: universality, ergonomic (firstly, comfort while wearing), changeability and adaptation of classical forms to the demands of "new fashion", possibility to correct the figure etc. [10]. The analysis of historical constructional material has shown that the most shifting, therefore, the most distinctive for each period analyzed, are the following basic indicators: jacket length; allowance for freedom to fit along the breast, waist and hips line; width and height of the shoulder girdle; design of neck, namely collar and lapels form; placement of the upper button, their number; design of coat-breast and pocket edges; trousers length and width in bottom hem and knee; collar width in men's shirt; tie length and width etc.

Periods when masculinity and strength in menswear were revealed and emphasized led to wider and reduced arm slope angle, more allowance for freedom to fit along the breast line, lower or leveled waist line and, eventually, simpler rectilinear and geometrical forms of a suit. And vice versa, periods of emphasized elegance, sophistication led to more fitting garments, namely, reduced allowance for freedom to fit, predominant smooth flexible lines in suits, sophisticated distinctive details, visually eased weight and elongated silhouette. Men's fashion in the XX century is characterized by elegance of conservative suits consisting of short jackets with high waist and narrow

shoulders. There is no necessity to prove the existence of continuity of various time periods in fashion divided by the time not into dozens but into hundreds of years. If it is the remote past which is determined by centuries, we talk about the use of a suit of a particular historical period [12]. Search for items-prototypes has been carried out through sources dedicated to a historical suit: J. Bingham [5], A. Hart [8] etc. the most informative sources are the ones which include not only the appearance of historical clothes but also scaled drawings of product design, for example, works by such authors as J. Arnold [4], W.D.F Vincent [15, 16], N. Waugh [17].

To classify the experience of clothing design based on the historical tailoring, collections of menswear haut couture and prêt-à-porter of the leading European and American fashion houses like Christian Dior, Dolce and Gabbana, Etro, Gucci, Issey Miyake, Jean Paul Gaultier, John Galliano, Alexander McQueen, Helmut Lang, Roberto Cavalli and others have been studied [19–24]. In the models of the upper body garment in the collections of fashion houses selected we can regularly see models based on historical constructive solutions.

At the beginning of the XX century rather than at the end of XIX century (Fig. 1, a, b) more straight shoulders in frock-coats and jackets came into fashion. Firstly, higher shoulder pads were used only in coats and then in suits. After that, at the beginning of the XX century lapels got wider with inserted hard coat-breast laying that is why the chest seemed wider and the waist thinner. Another important feature of outerwear design was processing of a shoulder seam which goes to the back quite far compared to natural (for us) location. That was a tribute to traditions of tailor schools of XIX century that was gradually turned down up to the end of 1920s. Besides, our attention is drawn by higher and narrower, compared to modern armhole design in upper body garments, and reduced height in the crown of sleeve. Color and texture of trousers were often different from frock-coat or jacket, as a rule, of

striped material. Since 1910 frock-coats matched dark or medium color striped trousers.

**Statement of the problem.** Menswear design is based on peculiarities combined with trendy silhouettes, elements of a specific culture, the latest materials and manufacturing technologies. Despite high level of the detailed study of the process of garments art-design analysis, none of this process methods studied can be applied unchanged regarding the analysis of historical prototypes forms of collections models to implement style peculiarities and forms while designing relevant clothes collections. Theoretical and methodological backgrounds of style form-building pattern analysis of historical suit in order to implement them while designing present models and perspective clothing collections remain absent.

**The results of the research and their discussion.** The analysis carried out lets us detect main elements of constructional design of menswear which set the development of style and form throughout decades of the XX century: proportioned suit design; form of a silhouette; cut peculiarities; division of details and bottom lines; design of coat-breasts, fastening, small details. The crown of a sleeve and armhole, that form the appearance of garment in the area of shoulder girdle, have inextricable constructive connections such as height of the crown of a sleeve and depth of an armhole, width of a sleeve and width of the armhole etc. The design of a sleeve in such a case is a set of cuts various in length and form characterizing the appearance of a sleeve in a historical suit. Speaking about cuffs and lower line in sleeves we mean all variants of processing the lower part of a sleeve, including straps, flaps, plackets, fastening etc. Shape of shoulder cuts affecting the silhouette is considered separately that is why it can be an independent cutting element. Division of front details (constructional and decorative) resembles historical methods for clothing design and form-building connected with silhouettes and proportions, however, can be

borrowed separately from the latter. Pockets refer to form, type, placement, flap shape, offset welts etc. Fastening and coat-breast edge are tailoring elements which significantly characterize the appearance of front details and can include the shape of coat-breast edge, fastening configuration and its type, additional tailoring details necessary for fastening functioning: straps, flaps, plackets etc.

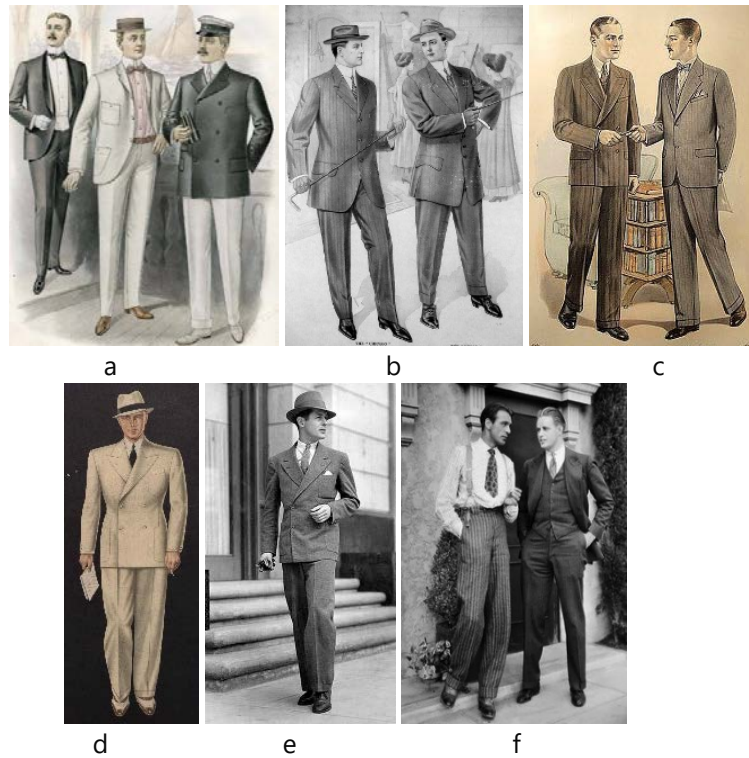
Classic clothing style is accentuated by strictness and elegance of forms, minimum details. Decorative elements are almost absent in such a suit. Everything is designed rationally, in accordance with its purpose. Proportions comply with natural proportions of a person. Classic clothing style is usually of straight or semi-fitted silhouette, though recent modern trends have brought fitted silhouette to the fore. Yet the semi-fitted silhouette remains relevant with any trend since it suits any age, body type. Every man looks great in such garments.

Forms and proportions of men's suit, a jacket in particular, can successfully disguise typical flaws of men's figure and, thus, approach to the ideal. WWI made lots of men put on military uniform, but even those wearing civil clothes changed their opinions of both life and clothing. Practical and comfortable garments became basic in menswear of the second decade: the suit cut should provide close-fitting, silhouette gets thinner and more elongated. Waist line is slightly heightened, shoulder width is shrunk. Men's body shape starts to remind a rectangle or trapezoid vertically elongated with slightly widened upper part. The end of war enabled freer silhouettes, "geometrization" of a man in a suit is observed: more sloping and narrower shoulder line, minimized thickness of shoulder pads – generally, a silhouette became more elongated vertically (Fig. 1, c, d, e, f).

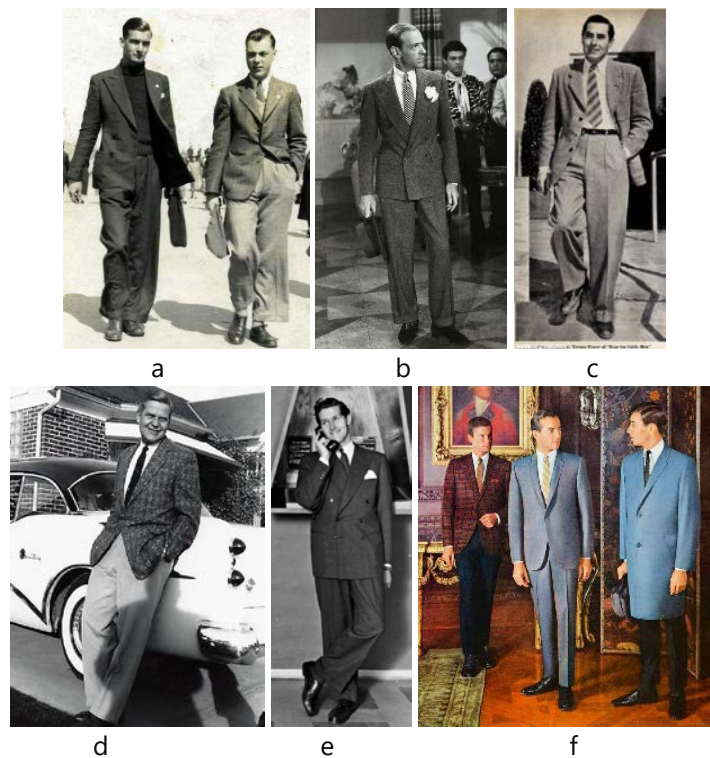
The change in men's suit style of those years was facilitated by transformation of esthetic ideals in life of then-society. Influence of "Art Déco" style on design of architectural buildings, interiors, household items and clothing became decisive for that time [6]. In

the end of the 1920s there appeared a jacket which closely reminds a modern one in its shape and silhouette. A jacket got longer and

looser. Trousers remained quite narrow and short, but the tendency for their lengthening was already noticeable.



**Fig. 1.** Men's clothing models of the beginning and first third of the 20th century: a – New York, 1900; b – Chicago, 1910-1911; c – London, 1924; d – Milan, 1930; e – London, 1930; f – New York, 1933



**Fig. 2.** Photo of men's clothing models of the second third of the 20th century: a – UK, 1939; b – USA, 1942; c – UK, 1946; d – USA, 1948; e – UK, 1950; f – USA, 1965

At that very time birth and development of methods for constructive modeling of basic clothing forms for different purposes became the most popular form-building techniques: variety of models is achieved through versatile inner form filling, a number of functional and constructive elements (patch pockets of different shapes, tab, shoulder straps, laps) is increased under the influence of military uniform and work suit.

Thus, the second third of the XX century induced brutality in menswear. It is known that mass clothing manufacturing cannot provide perfect fit so esthetic criteria gradually gets simplified. Silhouette of classic men's suit at that time reminded a trapezoid with widened almost straight upper base and narrowed to the bottom. Convex breast form, emphasized waist line going up, tight fit in the area of hips and wide flat lapels – such were its distinctive style features (Fig. 2, a, b). Both men's and women's suits had similar look solution and form – hard, precise, militarized, large scope. Therefore, another tendency that affected clothing of that time greatly was militarization induced not only by the desire to follow commanders but also by anticipation of ongoing battles on battle fields. First of all, color scheme changed greatly. Most often we can see the following colors (except traditional shades of grey): brown, dark green protective color and khaki, obviously borrowed from military uniform. Besides, a jacket in the form of a tunic or military service jacket with a wing collar and fastening up came into fashion. Shape of patch pockets and laps also remind us of a military uniform for soldiers and officers of those times. Thereby, the atmosphere of that time made garments darker and gloomier – people were living with a premonition of global catastrophe.

Military events during the WWI and WWII provided menswear with a more distinct silhouette. War and first post-war years did not make a significant impact on the character and image of menswear: they remained severe and straight (Fig. 2, c, d, e).

When in the late 40s a new style "New Look" [7] appeared it provided slow convergence of men's and women's suit styles. Nevertheless, certain conservatism in clothing, mostly natural to men, made those changes not as revolutionary as in women's fashion, but evolutionary taking almost a decade. In 1959 Pierre Cardin offered his own ready-made clothes line, later called "prêt-à-porter", and in 1960 as if foreseeing the occurrence of "unisex" style [13], he offered a ground-breaking menswear line [19].

Style "Unisex" also affected classic men's suit. To saw it, a new color scheme not proper to men's clothing before was proposed (Fig. 2, f). Although such a fashion, picked up by the young generation in the mid of the 1960s, turned out to be short-lived. Older men, the main consumers of a classic suit, being more conservative did not wish to pick up such a youth and women style which seemed comic and prudish.

In the early 70s more conservative forms returned (Fig. 3, a). Elegance and masculinity came back into men's classic suit. A three-piece suit was becoming more and more popular since it was considered that the vest made the suit correct that was necessary. The vest was usually designed from the same material as the basic suit pair (Fig. 3, b).

So the image-style character of form-building concept of a volumetric-space carcass clearly manifested in form-building techniques used by couturier. The most common was the use of shoulder carcasses in menswear, elements of conic and parallel expanding, peculiarities of their assembling and the use of volume patch elements and materials of higher form-building properties.

The last third of the XX century was characterized by post-modernism which as a cultural phenomenon appeared in 1970s having influenced fashion of 1980–90s [18]. It was connected with the fact that the specific of post-industrial period in connection with modernism crisis, post-modern cultural phenomenon and a new information stage in technology development requires involving the

abovementioned processes into fashion technology development. In the project culture of western civilization with rationalism and technicalism typical for it the so called "weak project activity" took place [1], that refused from the project activity as an active way for "remaking" the world. After functionalism had lost its leading position designers turned to experiments having turned down the dogmatic. Form of an item no longer follows functions, emotions, individual sense, mood are being pursued.

Not only manufacturing opportunities but also product functional technology in the informational period had an impact on peculiarities of the post-industrial form-building. Thus, technology was used by designers as a means of form-building. Each type of technology generates its own closed class of forms.

Form-building technology is reflected in the form (or a series of forms) showing visual

features of such a technology. Architects, designers-scientists [2, 3] study various plane transformation potentials, giving detailed classification of forms received. The results of these studies were actively applied later into constructional design of any item including patterns design for garments of different purposes.

Fashion of that period becomes eclectic, as the art as a whole, borrowing ready forms from previous epochs, turning everything into a game and at the same time adding irony to former values. Men's classic suit was also influenced by the youth fashion: turn from a young man to a more masculine adult – slow evolution of a classic men's suit into sport style and "casual" – gradual change of semi-fitted silhouette into a straight one; due to all of it, forms variety increased greatly in the late 90s (Fig. 3 c, d, e, f, g).



**Fig. 3.** Men's suits of the last third of the 20th century:

a – USA, 1973; b – Pierre Cardin, 1978; c – Karl Lagerfeld, Oscar de la Renta and Issey Miyake, 1984; d – Armani, 1989; e – Gucci, 1995; f – Helmut Lang, 1998; g – J.P. Gaultier, 1999

The so called “hybrid form” appeared – sport-classic style, in which small and fine elements (patched pockets, laps of different forms, straps, yokes etc.) based on classic men’s suit are used creating or transforming modern stylish clothing sets. Almost simultaneously throughout several seasons style “Retro” was making its way instead of the highlighted youth sport-denim style. Impact of this style on men’s fashion was incredibly long-term. It was it that prepared men to accept revolution in menswear – the epoch of Giorgio Armani was coming up, keeping classic and sport styles on top.

Apparently, location of constructive-decorative lines in menswear is often preconditioned by the philosophy of perception of men’s body shape in a particular period of mankind development. General concept of menswear form-building involves garments functionality depending upon their purpose and terms of exploitation, and defines

division lines coordination and details placement, respectively.

Therefore, research of changes in the project culture of industrial design in the XX century which took place as a result of scientific-technological progress and implementation of new technologies and till now will contribute to understanding of project activity development rules of the XXI century. Study of interconnection of production technologies and form-building technologies are particularly up-to-date because designer skills at present require awareness of methods and tools for project and production stages. Along with art literacy they admit the ability to project and produce items esthetically distinctive and money reasonably spent satisfying social needs. Graphic visualization of the form and design of men's clothing in the 20th century is presented in figure 4.

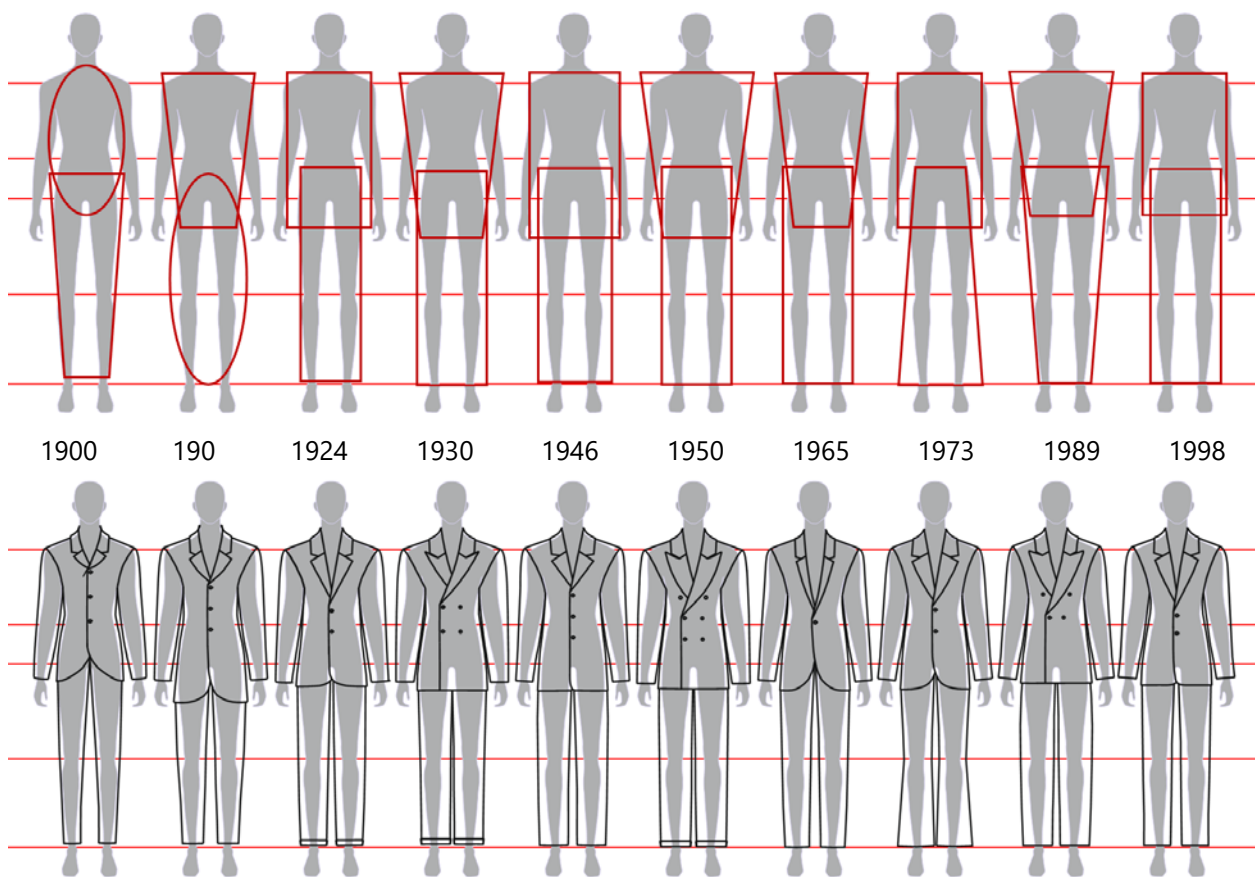


Fig. 4. Graphic visualization of the form and design of men's clothing in the 20th century

That's why modern technologies are becoming a potential and actual element of the design art language, an active image component in form-building of industrial garments. Relevance of issues of technology and form-building in the design project culture is growing since designer practice over recent years has proved significant changes in interpretation of technology as a form-building factor. There are polar tendencies from highlighted reveal of technology form-building potential to its dissolution, disappearance in the form of industrial items.

**Conclusion.** At present clothing designers are heading to comprehension of form-building principles via available technologies and materials. Mastering of form-building level of project and production technologies, opening of art distinctive language of a suit construction has a couple of

directions that allow develop and foresee the development of style and form of a suit design: clothing, footwear, accessories, headwear, ties, jewelry etc. Today's men have more opportunities for creating their own image, opportunity to look successful and feel as comfortable as possible. Modern clothes design using all means of form-building visually identifies a consumer, shapes his/her image. Detailed analysis of evolution of menswear form-building revealed that clothing form has been cyclic with a slight correction due to the requirements of the time. Studies carried out enable us to define main stages and rules in menswear form-building stylistic in the XX century, and detect basic tendencies concerning logic of form-building process in men's suit design to create an image for a consumer of current menswear collections.

#### Література:

1. Кара-Васильєва Т. В. Стиль модерн в Україні: ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с.
2. Плоский В. О. Дослідження структурних особливостей методів геометричного моделювання та тенденцій розвитку прикладної геометрії: дис. д-ра техн. наук: 05.01.01. Київський національний ун-т будівництва і архітектури. Київ, 2007. 277 с.
3. Яковлев М. І. Геометричні принципи художнього формоутворення: автореф. дис. д-ра техн. наук: 05.01.03. Київський національний ун-т будівництва і архітектури. Київ, 1999. 33 с.
4. Arnold J. Patterns of Fashion 3: The Cut and Construction of Clothes for Men and Women. 1560–1620. LA.: Drama Publishers. 1995. 128 p.
5. Bingham J. A History of Costume and Fashion. Vol. 1: The Ancient World. Facts on File. 2005. 64 p.
6. Bradbury D. Design der Moderne: Art déco, Bauhaus, Mid-Century, Industriedesign: Von 1920 bis 1960. Thames & Hudson. 2018. 480 p.
7. Designer. Pierre Cardin. URL: <https://pierrecardin.com/designer>.
8. Dior. URL: [https://www.dior.com/en\\_int](https://www.dior.com/en_int).
9. Etroallegories. Men's spring summer 2024 collection. URL: <https://www.etro.com/row-en/fashion-show/>
10. Fogg M. Fashion. The whole story. Quarto Publishing pls. 2020. 576 p.
11. Getty Images. URL: <https://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/fashion-designer-bill-blass-and-friend-attend-rex-reeds-news-photo/1469764824?adppopup=true>.
12. Hart A., North S. Fashion in Detail: From the 17th and 18th Centuries. Rizzoli. 2000. 223 p.
13. Hollander A. Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress. DIANE Publishing Company, 2006. 212 p.
14. Jones J.C. Design methods: seeds of human futures. John Wiley & Sons. 1970. P. 407.
15. McDowell C. The Anatomy of Fashion. Phaidon Press. 2013. 358 p.
16. Official Website. URL: <https://www.brioni.com/en/gb>.
17. Polan B., Tredre R. The Great Fashion Designers. Berg. 2009. P. 259.
18. Roetzel B. Gentleman: A Timeless Guide to Fashion. H F Ullmann. 2009. 360 p.
19. Suoh T., Iwagami M., Koga R., Nii R. Fashion. A History from the 18th to the 20th Century. Taschen America Llc. 2015. 645 p.

20. The BOSS Suit World: Heritage, Performance, Signature Suits. URL: <https://www.hugoboss.com/ua/en/boss-men-suit-shapes-dresscodes/#heritage>.
21. Vincent W. D. F. Cutters' practical guide. To Cutting and Making. All Kinds of waistcoats, for gentlemen, ladies. Military & naval officers. Livery servants. Part ten. Third edition. The John Williamson Company Limited. 42, Gerrard Street, London. W.1897. 48 p.
22. Vincent W. D. F. Cutters' practical guide. To Cutting and Making. And fitting lounges, reefers, norfolk, sporting, & patrol jackets. The John Williamson Company Limited. 42, Gerrard Street, London. W. 1902. 64 p.
23. Waugh N. The Cut of Men's Clothes: 1600-1900. Faber and Faber. 1994. 160 p.
24. Welcome to Burberry. URL: <https://www.burberry.com/>
25. Welters L., Lillethun A. Fashion History A Global View. Bloomsbury Publishing. 2018. 248 p.
26. 1965 Ad Botany 500 Total Wardrobe Daroff Suit Coat Overcoat 60s Fashion. URL: <https://www.periodpaper.com/products/1965-ad-botany-500-total-wardrobe-daroff-suit-coat-overcoat-60s-fashion-man-men-219774-yyma3-038>.
- References:**
1. Kara-Vasilyeva, T. V. (2021). Styl' modern v Ukrayini: IMFE im. M. Ryl's'koho [Art Nouveau style in Ukraine: IMFE named after M. Ryl'skyi]. Kyiv: Vydavnychyy dim Dmytra Buraho. 216 p. [in Ukrainian].
2. Ploskyi, V. O. (2007). Heometrychni pryntsyipy khudozhn'oho formoutvorennia [Study of structural features of geometric modeling methods and development trends of applied geometry]: avtoref. dys. d-ra tekhn. nauk: 05.01.03. Kyiv: Kyiv natsional'nyi un-t budivnytstva i arkhitektury. Kyiv. 277 p. [in Ukrainian].
3. Yakovlev, M. I. (1999). Geometric principles of artistic forming [Geometric principles of artistic formation]: PhD thesis: 05.01.03. Kyiv National University of Civil Engineering and Architecture. Kyiv, 33 p. [in Ukrainian].
4. Arnold, J. (1995). Patterns of Fashion 3: The Cut and Construction of Clothes for Men and Women. 1560-1620. LA.: Drama Publishers. 128 p. [in English].
5. Bingham, J. A (2005). History of Costume and Fashion. Vol. 1: The Ancient World. Facts on File. 64 p. [in English].
6. Bradbury, D. (2018). Design der Moderne: Art déco, Bauhaus, Mid-Century, Industriedesign: Von 1920 bis 1960. Thames & Hudson. 480 p. [in English].
7. Designer. Pierre Cardin. URL: <https://pierrecardin.com/designer>.
8. Dior. URL: [https://www.dior.com/en\\_int](https://www.dior.com/en_int).
9. Etroallegories. Men's spring summer 2024 collection. URL: <https://www.etro.com/row-en/fashion-show/>
10. Fogg, M. (2020). Fashion. The whole story. Quarto Publishing pls. 576 p. [in English].
11. Getty Images. URL: <https://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/fashion-designer-bill-blass-and-friend-attend-rex-reeds-news-photo/1469764824?adppopup=true>.
12. Hart, A., North, S. (2000). Fashion in Detail: From the 17th and 18th Centuries. Rizzoli. 223 p. [in English].
13. Hollander, A. (2006). Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress. DIANE Publishing Company. 212 p. [in English].
14. Jones, J. C. (1970). Design methods: seeds of human futures. John Wiley & Sons. 407 p. [in English].
15. McDowell, C. (2013). The Anatomy of Fashion. Phaidon Press. 358 p. [in English].
16. Official Website. URL: <https://www.brioni.com/en/gb>.
17. Polan, B., Tredre, R. (2009). The Great Fashion Designers. Berg. 259 p. [in English].
18. Roetzel, B. (2009). Gentleman: A Timeless Guide to Fashion. H F Ullmann. 360 p. [in English].
19. Suoh, T., Iwagami, M., Koga, R., Nii, R. Fashion. (2015). A History from the 18th to the 20th Century. Taschen America Llc. 645 p. [in English].
20. The BOSS Suit World: Heritage, Performance, Signature Suits. URL: <https://www.hugoboss.com/ua/en/boss-men-suit-shapes-dresscodes/#heritage>.
21. Vincent, W. D. F. (1897). Cutters' practical guide. To Cutting and Making. All Kinds of waistcoats, for gentlemen, ladies. Military & naval officers. Livery servants. Part ten. Third edition. The John Williamson Company Limited. 42, Gerrard Street, London. W. 48 p. [in English].
22. Vincent, W. D. F. (1902). Cutters' practical guide. To Cutting and Making. And fitting lounges, reefers, norfolk, sporting, & patrol jackets. The John Williamson Company Limited. 42, Gerrard Street, London. W. 64 p. [in English].

23. Waugh, N. (1994). The Cut of Men's Clothes: 1600-1900. Faber and Faber. 160 p. [in English].

24. Welcome to Burberry. URL: <https://www.burberry.com/>

25. Welters, L., Lillethun, A. (2018). Fashion History A Global View. Bloomsbury Publishing. 248 p. [in English].

26. 1965 Ad Botany 500 Total Wardrobe Daroff Suit Coat Overcoat 60s Fashion. URL: <https://www.periodpaper.com/products/1965-ad-botany-500-total-wardrobe-daroff-suit-coat-overcoat-60s-fashion-man-men-219774-yyma3-038>.

## ДОСЛІДЖЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ФОРМИ ТА СТИЛЮ У ДИЗАЙНІ ЧОЛОВІЧОГО КОСТЮМА ХХ СТОЛІТТЯ

НАВОЛЬСЬКА Л. В.

*Київський національний університет технологій та дизайну, Київ, Україна*

**Мета:** дослідження еволюції формоутворення чоловічого костюма, а також впорядкованості конструктивно-декоративних ліній та деталей на основі візуального аналізу розвитку його форм у ХХ столітті, виявлення та систематизація основних засобів презентації для створення перспективних колекцій чоловічого одягу.

**Методологія.** Дослідження ґрунтується на використанні історико-культурологічного, компаративного методів; використано та структуровано інформаційні джерела і портфоліо сучасних дизайнерів чоловічого одягу, синтезовано результати. Теоретична, методологічна основа дослідження базується на наукових працях і методологічних розробках фахівців з історії костюму та дизайну одягу, наукових положеннях теорії проектування одягу.

**Результати.** Дослідженнями визначено основні аспекти формотворчих процесів, які забезпечують єдність і гармонію чоловічого одягу та сприяють його актуальності відповідно часової періодизації. Зазначено, що сучасний чоловічий костюм як маркер ідентичності та візуальної мови особистості, вимагає інтенсивних дискусій щодо майбутнього чоловічої моди. Все це потребує виявлення потреб сучасного споживача та його вподобань у одязі для прогнозування траєкторій розвитку дизайну чоловічого одягу на основі результатів роботи модельєрів-конструкторів ХХ ст. та дизайнерів-сучасників. Також цікавим результатом досліджень стало виявлення факту, що сучасна чоловіча мода стає більш персоніфікованою, саме тому еkleктика стилів у повному розумінні цього поняття залишається перспективним напрямком успішної творчості сучасних дизайнерів.

**Наукова новизна.** Проведені дослідження надали можливість виявити концепцію формотворчості та визначити логіку змін у формотворенні чоловічого одягу, його ергономічні, конструктивні й технологічні аспекти. Дослідженнями ретельно розглянуто, обґрунтовано та виокремлено взаємозв'язки особливостей поступового перетворення візуального контенту художніх образів чоловічого костюма у ХХ ст. у відповідну візуалізацію образу сучасного споживача.

**Практична значущість.** Практичне значення одержаних результатів полягає у моделюванні формотворчих процесів чоловічого одягу, допомагає виявити й проаналізувати фактори, які мають вплив на зміну форми, визначити ступінь їх актуальності в майбутньому. Практика застосування досліджень сприятиме визначенню трендів активної еволюції сучасного чоловічого гардеробу, а також допоможе у освітньому процесі підготовки фахівців художньо-творчих галузей, стане основою успішної роботи дизайнерів, модельєрів-конструкторів та виробників сучасного одягу.

**Ключові слова:** *дизайн одягу; еволюція чоловічого одягу; чоловіча мода; стиль одягу; формоутворення костюма; візуалізація художнього образу; еkleктика стилів; постмодерн; конструктивне моделювання одягу.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРА

**Навольська Лілія Василівна**, асистент, кафедра моделювання та художнього оздоблення одягу, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-0244-0371, **e-mail:** nlilija@ukr.net

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2023.2.6](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.6)

**Цитування за ДСТУ:** Navolska L. V. Study of Peculiarities of Form and Style in the Design of Menswear in the XX century. *Art and design*. 2023. №2(22). P. 61–71.

**Citation APA:** Navolska, L. V. (2023) Study of Peculiarities of Form and Style in the Design of Menswear in the XX century. *Art and design*. 2(22). 61–71.

УДК 7.012:659.126

DOI:10.30857/2617-0272.2023.2.7.

<sup>1</sup>YUAN P., <sup>2</sup>KROTOVA T.<sup>1</sup>Shaanxi University of Science and Technology, Xi'an City, China<sup>1,2</sup>Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine**VISUAL AND GRAPHIC TOOLS FOR EFFECTIVE COMMUNICATION IN THE CONTEXT OF THE VALUES OF CHINA'S BELT AND ROAD INTERNATIONAL INITIATIVE**

**Purpose:** To study the role of branding and design elements in the effective communication of the values of the Belt and Road Initiative (BRI).

**Methodology:** The methods of observation, comparison, synthesis and generalization have been used to analyze the existing branding and design elements within the initiative, as well as to review official documents. Methods of formal, stylistic, compositional, and coloristic analysis have been used to analyze visual designs used by companies and organizations associated with the BRI.

**Results:** The article analyzes the latest research that helps to determine the methods of using images, typography and color to effectively represent the cooperation and inclusiveness associated with the BRI, to implement successful communication of BRI values and promote the goals of the initiative. The features of the use of maps and networks, compasses, flags, and landmarks of transport infrastructure for communication within the BRI values are considered. The key design features that are often used in the visual media of BRI branding are identified. These include objects of communication and cooperation (maps, roads, and railways), as well as objects that symbolize the values of the cultures of the participating countries (flags, landmarks). It has been found that blue and gold colors are often used to denote stability and success in branding elements.

**Scientific novelty:** Previous studies have focused mainly on the economic and political implications of BRI. Instead, the present study is the first to analyze branding and design elements in terms of communication effectiveness and their use to effectively communicate BRI values to a global audience. In addition, the study provides ideas for developing branding components for international development projects.

**Practical significance.** This study has a number of practical implications for organizations and governments involved in BRI initiatives. The results of the study can be used to develop more effective branding and communication strategies to communicate the value of BRI to a global audience.

**Keywords:** branding; graphic design; visual communication; design elements; the Belt and Road Initiative; values; global audience.

**Introduction.** The Belt and Road Initiative (BRI) is a large-scale infrastructure and investment project that aims to connect Asia, Europe, and Africa through a network of roads, railways, ports, and other infrastructure. In recent years, there has been a growing interest in understanding how the initiative's values can be effectively communicated through branding and design elements. In this literature review, we will examine recent research on the topic, focusing on studies that address the use of branding and design elements in the context of the BRI. This literature review explores the role of branding and design elements in effectively communicating the Belt and Road Initiative

(BRI) values. It will examine the research surrounding the use of imagery, typography, color, and other design elements in communicating the values of the BRI, such as economic development, connectivity, sustainability, and cultural exchange. Through a comprehensive analysis of recent research, this literature review will assess the effectiveness of different design elements in conveying the values of the BRI. Moreover, it will analyze the effectiveness of different images and graphics in representing the initiative's economic development goals, connectivity, sustainability, and cultural exchange. The results of the review will provide insight into the relationship between

branding and design elements and the communication of the values of the BRI, as well as inform future research on the topic.

**Analysis of previous research.** One study that addresses the use of branding and design elements in the context of the BRI is "Renewable energy investment risk assessment in belt and road initiative countries under uncertainty conditions" by Hashemizadeh et al. [1]. The study focuses on the use of renewable energy in BRI countries and the associated investment risks. The study suggests that effective branding and design elements can be used to communicate the values of sustainable development and environmental protection associated with renewable energy.

Another study that addresses branding and design elements in the context of the BRI is "Government-incentivized crowdfunding for one-belt, one-road enterprises: Design and research issues" by Lee et al. [2]. The study focuses on the use of crowdfunding as a financing tool for BRI enterprises and the associated design and research issues. The study suggests that effective branding and design elements can be used to communicate the values of innovation and entrepreneurship associated with crowdfunding.

Tan et al. conducted a study to review the development of servitization in China and its opportunities for the Belt and Road Initiative (BRI) [3]. Titled "Riding the wave of belt and road initiative in servitization: Lessons from China", the study suggested that appropriate branding and design can help communicate the values of servitization, such as innovation and sustainability. As such, it is a valuable resource for helping businesses leverage BRI and servitization to gain strategic advantage.

Moreover, Cham et al.'s [4] study, "Medical tourism destination image and its relationship with the intention to revisit: A study of Chinese medical tourists in Malaysia", investigated the Malaysian medical tourism industry and its relationship with the Belt and Road Initiative. Results suggested that effective branding and design including

elements of quality, safety, and accessibility could significantly enhance the promotion of this sector. Such findings could potentially help transform medical tourism into a more profitable and attractive industry for Chinese tourists to Malaysia.

Effective branding has also been associated with the cultural, social, and economic values of the associated product or service. By just looking at the branding, one can understand the values associated with the service or product. In Cai's study [5], the author conducts an extensive look into the historical, economic, and political factors underlying the initiative. Moreover, the article proposes that by utilizing effective design and branding components in the Initiative's promotion, it is possible to successfully communicate the themes of economic growth, connectivity, and cultural exchange that are associated with it.

Similarly, Rauf et al. [6] looked into the ramifications of the Belt and Road Initiative (BRI) on sustainable growth, energy consumption and environmental challenges. They develop a novel empirical methodology to measure their correlations and found that sustainable growth, energy consumption, and environmental challenges were all significant factors in the success of the BRI. Results of their survey revealed that while the BRI correlated positively to sustainable growth, it was also causing increased energy consumption, and posing environmental challenges. The significance of this research underscores the necessity for effective strategies in overcoming these issues to guarantee the BRI's success.

In a separate study, Yang [7] conducted an investigation into the role that corporate public diplomacy and global communication play in the promotion of the Belt and Road Initiative (BRI). Survey results indicated that these areas have considerable influence on worldwide opinions about the BRI. Moreover, the research showed that Chinese businesses had achieved considerable success when it

came to advocating for the BRI through corporate public diplomacy and global communication. Nevertheless, assistance from additional sources was found to be necessary to address any negative perceptions of the BRI in certain countries. As a result, Yang's research highlights the importance of effective communication strategies in the promotion of the BRI.

In a 2021 investigation, Van Noort and Colley [8] sought to understand how strategic narratives affect policy adoption when responding to the Belt and Road Initiative (BRI). They discovered that strategic communications had a great deal of sway in the formation of policy responses to the BRI. Specifically, the notion that the BRI was a "win-win" cooperation was influential in forming positive reactions in certain countries, but not so much so in others. This finding serves to emphasize the importance of grasping how strategic narratives can mould policy reactions to the BRI.

In response to the BRI (Belt and Road Initiative) study, Liu and Lim [9] investigated the political economy of China's increasing influence in Southeast Asia. The survey showed the initiative had a considerable effect on the region - countries such as Malaysia reacted to the initiative based on their economic and political ties with China. Moreover, through their research, Liu and Lim [9] highlighted the importance of grasping the political economy of different nations to comprehend their responses to the BRI. Consequently, the study provides valuable insights into how China's influence resonates in the region.

Menhas et al. [10] conducted a study exploring the socio-economic impact of the China-Pakistan Economic Corridor (CPEC) on Pakistan in the context of the Belt and Road Initiative (BRI). They concluded that strategic, effective branding and design elements can be used to best communicate and promote the values of not only the BRI but sustainable development as well. This could potentially lead to increased investment and support for the initiative.

Khan et al. [11] argue that the Belt and Road Initiative has the potential to change the way regional development is approached globally. In their study, "China's Belt and Road Initiative: A Global Model for an Evolving Approach to Sustainable Regional Development", the authors evaluate the sustainability of the BRI and investigate how branding and design elements can be used to reinforce its values - notably, those concerning sustainability, connectivity, and cultural exchange. This research suggests that effective communication of the initiative's ambitions through branding and design has the potential to inform and illustrate the transformation from traditional development to a more sustainable approach.

Moreover, Wei and Dong [12] conducted a study aimed to explore the logistics aspects of the BRI and to evaluate the impact of branding and design elements on the initiative's promotion. According to the study, it was concluded that a successful branding and design approach can communicate the values such as efficiency, connectivity and reliability that are associated with the BRI logistics network.

Wang et al. [13] examine the environmental governance aspect of the Belt and Road Initiative (BRI), with a particular focus on the transportation infrastructure. Their research in "Environmental governance of transportation infrastructure under Belt and Road Initiative: A unified framework" suggests that effective branding and design elements can help to communicate the BRI's values of sustainability and environmental protection. Through such measures, the Initiative's transportation infrastructure can be promoted and encouraged.

Furthermore, Chen et al. [14] conducted a study to closely consider the role of photovoltaics in powering the BRI and to determine the effect of branding and design elements as a means to promote the initiative. The study suggested usage of powerful branding and design elements communicated

the values of sustainability and environmental protection, in conjunction with deriving energy from photovoltaics for the BRI.

In conclusion, the literature reviewed suggests that effective branding and design elements can play an important role in communicating the values of the Belt and Road Initiative. These values include economic development, connectivity, sustainability, and cultural exchange. The studies also suggest that different design elements such as color, imagery, typography, and minimalistic graphics can be used to effectively communicate these values. It's also important to note that branding materials should be created with a global audience in mind and promote the initiative's values in a positive and inclusive manner.

**Statement of the problem.** Despite the importance of the Belt and Road Initiative (BRI) in promoting economic development and connectivity between Asia, Europe, and Africa, there is a lack of research on how the initiative's values can be effectively communicated through branding and design elements. The objectives of this article are to investigate visual means in brand image design which can be implemented to effectively communicate the values of the BRI.

**The results of the research and their discussion.** The results of our research indicate that several key design elements can be used to effectively communicate the values of the BRI through branding materials. The use of imagery that represents connectivity and collaboration, such as maps and networks of roads and railways, is an effective way to convey the initiative's goal of promoting connectivity between different regions. Additionally, the use of imagery that represents the diverse cultures and countries involved in the initiative, such as flags and landmarks, can help to communicate the values of inclusivity and cultural exchange.

Another design element that is effective in communicating the BRI's values is color. The use of colors such as blue and gold, which are

often associated with stability and prosperity, can help to communicate the initiative's goal of promoting economic development and improving living standards. Furthermore, the use of clean and simple design elements such as typography and minimalistic graphics can communicate the initiative's goal of promoting transparency and efficiency.

In addition to these design elements, our research also revealed that it is important for branding materials associated with the BRI to be created with a global audience in mind. This means that materials should be designed to be easily understandable and accessible to people from different cultures and backgrounds. Moreover, branding materials should be designed in a way that promotes the initiative's values in a positive and inclusive manner.

In conclusion, our research has provided new insights on how different brand image design elements can be implemented to effectively communicate the values of the Belt and Road Initiative. By understanding the key design elements and best practices for designing branding materials, organizations and companies involved in BRI projects can develop more effective branding and communication strategies to promote the initiative and gain support from a global audience.

In this image (Figure 1), we can see a group of workers involved in construction work in China's Belt and Road Initiative. The use of high-visibility clothing and hard hats with the BRI logo on them is an excellent example of how branding design elements can be incorporated into practical workwear to increase brand visibility. This use of branding design elements helps to identify the workers as representatives of the BRI initiative, making their work an essential component of the initiative's mission. The logo's use on the workers' hard hats also helps to create a sense of unity and teamwork, emphasizing the importance of collaboration in the BRI initiative. This image is an excellent example of

how branding design elements can be incorporated into practical workwear to increase brand visibility while also promoting a sense of unity and teamwork.

In Figure 2, China is seen signing BRI agreements with 69 countries and organizations. The grand banner, with the BRI logo displayed boldly, is a powerful visual illustration emphasizing the magnitude of this moment. Gold extols the prestige and grandeur of the event. The Chinese flag communicates a sense of national pride, unifying the people and countries together for this historic event. The banner's use of the word "partnerships" further amplifies the mutual cooperation and collaboration between the countries.

The combination of visuals and text in Figure 3 help to give a clear impression of the opening of fast lanes at Chinese major ports as part of the Belt and Road Initiative. China's National Immigration Administration now allows people engaging in Belt and Road-related businesses to enter the country via fast lanes. Dubbed the "Belt and Road Lane," six land ports and 12 airports in China started to offer people a quick passage for business relevant to the Belt and Road Initiative (BRI). The use of blue throughout the image gives a sense of efficiency and reliability, while the inclusion of a map of the BRI helps to show how these fast lanes fit into the bigger picture. The words "fast lanes" serve to emphasize the speed and convenience that the initiative is striving for. Collectively, the elements of the image present a vivid snapshot of the BRI's progress towards its goal.

The stock photo in Figure 4 uses a combination of visuals and text to convey the message. The use of the color green throughout the image helps to create a sense of growth and prosperity. The image also includes the BRI, which helps to create a sense of unity and collaboration. The use of the words "Belt and Road Initiative" in the image also helps to emphasize the importance and significance of the project. The image is designed to promote the idea that the BRI is a

project that is meant to bring economic and social benefits to all of the countries involved.

The use of the color red throughout Figure 5 (countries involved in the BRI) helps to create a sense of importance and significance. The use of the map helps to contextualize the project and emphasize the global nature of the initiative. The image emphasizes the scope and scale of the BRI, with its far-reaching projects and collaborations. The vibrant colors of the flags and the map create a sense of unity and inclusivity. This image communicates the message that the BRI is an ambitious project that is meant to bring economic and social benefits to all of the countries involved.

The image in Figure 6 presents the report of the BRI's progress after five years of its origin, incorporating both visuals and text to explain the details. The use of a white color scheme throughout the image helps to create a sense of clarity and transparency. The bright colors of the lights, the clear sky, and the smooth sailing of vehicle all symbolize the modernity and dynamism of the BRI. This image is designed to promote the idea that the BRI is a project that is meant to bring economic growth and development to the region by driving increased trade and investment. The fast lane also communicates the idea that the BRI is a project that is meant to facilitate trade and investment between countries, in order to create a more interconnected global economy.

An easy-to-read map in Figure 7 displays the infrastructure projects of the Belt and Road Initiative in Pakistan. The clear design helps to convey the main focus of the initiative, which is restructuring along the ancient Silk Road paths, in order to improve infrastructure and interconnectivity. The design elements used in the image are minimalistic, with a focus on clarity and simplicity. The use of contrasting colors for the map and the highlighted points draws attention to the key areas of development. The red color used for the highlighted points creates a visual contrast with

the green color of the map, making it easier for the viewer to identify the areas of development.

The typography used in the image is simple and easy to read. The use of bold typeface for the title and the subheading creates a sense of hierarchy, emphasizing the significance of the initiative. The font used for the map is also easy to read, which is essential for communicating complex information clearly. The image also uses iconography to communicate the different types of infrastructure projects that have been developed under the initiative. For example, the image uses a train icon to represent railway projects, a road icon to represent road development, and a port icon to represent port development. The use of icons makes it

easier for viewers to quickly identify the different types of infrastructure projects.

The Belt and Road Initiative (BRI), or China's Great Game, has widespread political and strategic implications that Figure 8, Vaisi (2022) attempts to illustrate in their visual representation of the project's proposed routes. This image provides viewers with a comprehensive understanding of the initiative and its role in advancing China's global political and strategic interests. It serves as an effective visual aid in communicating the initiative's goals and values. Therefore, imagery that symbolically speaks to the political and strategic dimensions of the BRI should be implemented in order to effectively communicate the initiative's objectives.



**Fig. 1.** Two men try to remove a tarpaulin banner with the words “Welcome to the Philippines, Province of China” that was hung from an overpass on Thursday, in Manila, Philippines [15]



**Fig. 2.** Belt and Road Forum Billboard. Beijing, China, 2017 [16]



**Fig. 3.** A sign from China's National Immigration Administration announcing the possibility of entering the country through fast-track lanes for people engaged in Belt and Road-related businesses [17]



**Fig. 3.** Belt and road initiative road sign [18]



**Fig. 5.** Workers from China Railway No.2 Engineering Group pose for a group photo after welding the first seamless rails for the China-Laos railway in the northern suburb of Vientiane, Laos, on June 18, 2020 [19]



**Fig. 6.** A truck on the upgraded treacherous mountain road better known as Karakoram Highway [20]



**Fig. 7.** The China-Pakistan Economic Corridor is a \$50bn flagship Belt and Road Initiative component that includes power plants, industrial clusters and road and rail upgrades [21]



**Fig. 8.** Map of China's Silk road reach throughout the world [22]

Overall, these images effectively communicate the values of the BRI through the use of imagery, typography, and color. They use maps and networks to represent the initiative's goal of promoting connectivity, and imagery such as compasses, flags, landmarks, and transportation infrastructure to represent collaboration and inclusivity. They also use imagery such as wind turbines, solar panels, and skyscrapers to represent sustainability and economic development. Additionally, the use of simple and clean design elements such as

typography and minimalistic graphics effectively communicate the values of transparency and efficiency.

**Conclusions.** The article aimed to explore the role of branding and design elements in conveying the values of the BRI. Through the analysis of recent research and the examination of specific images, it was determined that effective branding and design elements can play an important role in communicating the values of the BRI. These values include economic development,

connectivity, sustainability, and cultural exchange. The use of imagery, typography, and color were found to be effective in communicating these values. Maps and networks were found to be an effective way to represent the initiative's goal of promoting connectivity, while imagery such as compasses, flags, landmarks, and transportation infrastructure were found to be effective in representing collaboration and inclusivity. Additionally, imagery such as wind turbines,

solar panels, and skyscrapers were found to be effective in representing sustainability and economic development. The use of simple and clean design elements such as typography and minimalistic graphics were also found to be effective in communicating the values of transparency and efficiency. Overall, this research emphasizes the importance of branding and design elements in effectively communicating the values of the BRI and promoting the initiative's goals.

### Література:

1. Hashemizadeh A., Ju Y., Bamakan S. M. H., & Le, H. P. Renewable energy investment risk assessment in belt and road initiative countries under uncertainty conditions. *Energy*. 2021 (214):118923. DOI:10.1016/j.energy.2020.118923.
2. Lee C. H., Zhao J. L., & Hassna, G. Government-incentivized crowdfunding for one-belt, one-road enterprises: Design and research issues. *Financial Innovation*. 2016. 2(1). P. 1–14. URL: <https://jfin-swufe.springeropen.com/articles/10.1186/s40854-016-0022-0>
3. Tan K. H., Ji G., Chung L., Wang C. H., Chiu A., & Tseng M. L. Riding the wave of belt and road initiative in servitization: Lessons from China. *International Journal of Production Economics*. 2016. (211). P. 15–21. URL: <https://ideas.repec.org/a/eee/proeco/v211y2019icp15-21.html>.
4. Cham T. H., Lim Y. M., Sia B. C., Cheah J. H., & Ting H. Medical tourism destination image and its relationship with the intention to revisit: A study of Chinese medical tourists in Malaysia. *Journal of China tourism research*. 2021. 17(2). P. 163–191. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19388160.2020.1734514>.
5. Cai P. Understanding China's belt and road initiative. *Lowy Institute*. URL: [https://www.loyy.institute.org/publications/understanding-china-s-belt-road-initiative#:~:text=China's%20Belt%20and%20Road%20Initiative%20\(also%20known%20as%20One%20Belt,buiding%20throughout%20China's%20neighbouring%20regions](https://www.loyy.institute.org/publications/understanding-china-s-belt-road-initiative#:~:text=China's%20Belt%20and%20Road%20Initiative%20(also%20known%20as%20One%20Belt,buiding%20throughout%20China's%20neighbouring%20regions).
6. Rauf A., Liu X., Amin W., Rehman O. U., Li J., Ahmad F., & Bekun F. V. Does sustainable growth, energy consumption and environment challenges matter for Belt and Road Initiative feat? A novel empirical investigation. *Journal of Cleaner Production*. 2020. (262). URL: <https://www.science>
7. Yang Y. Corporate Public Diplomacy and Global Communication of China's "Belt and Road" Initiative. *Pacific Focus*. 2018. 33(3). P. 497–523. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0959652620313913>.
8. Van Noort C., & Colley T. How do strategic narratives shape policy adoption? Responses to China's Belt and Road Initiative. *Review of International Studies*. 2021. 47(1). P. 1–25. DOI:10.1017/S0260210520000388.
9. Liu H., & Lim G. The political economy of a rising China in Southeast Asia: Malaysia's response to the Belt and Road Initiative. *Journal of Contemporary China*. 2018. 28(116). 216–231. DOI:10.1080/10670564.2018.1511393.
10. Menhas R., Mahmood S., Tanchangya P., Safdar M. N., & Hussain S. Sustainable development under belt and road initiative: A case study of China-Pakistan economic corridor's socio-economic impact on Pakistan. *Sustainability*. 2019. 11(21). URL: <https://www.mdpi.com/2071-1050/11/21/6143>.
11. Khan M. K., Sandano I. A., Pratt C. B., & Farid T. China's Belt and Road Initiative: A global model for an evolving approach to sustainable regional development. *Sustainability*. 2018. 10(11): 4234. DOI:10.3390/su10114234.
12. Wei H., & Dong M. Import-export freight organization and optimization in the dry-port-based cross-border logistics network under the Belt and Road Initiative. *Computers & Industrial Engineering*. 2019. (130). P. 472–484. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0360835219301433>.
13. Wang X., Wong Y. D., Yuen K. F., & Li K. X. Environmental governance of transportation

infrastructure under Belt and Road Initiative: A unified framework. *Transportation Research Part A: Policy and Practice*. 2020. (139). P. 189–199. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S096585641930549X>.

14. Chen S., Lu X., Miao Y., Deng Y., Nielsen C. P., Elbot N. & Hao J. The potential of photovoltaics to power the belt and road initiative. *Joule*. 2019. 3(8). P. 1895–1912. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2542435119302752>.

15. Corporate sector in China's Belt & Road: Impact on people's access to land and water. URL: [https://www.bilaterals.org/IMG/jpg/https\\_s3-ap-northeast-1.amazonaws.com\\_psh-ex-ftnikkei-3937bb4\\_images\\_4\\_7\\_6\\_8\\_15498674-1-eng-gb\\_rtx6avkw.jpg](https://www.bilaterals.org/IMG/jpg/https_s3-ap-northeast-1.amazonaws.com_psh-ex-ftnikkei-3937bb4_images_4_7_6_8_15498674-1-eng-gb_rtx6avkw.jpg).

16. FindChinaInfo. China signs Belt and Road deals with 69 countries and organisations, 2017. URL: <https://findchina.info/uploads/old/2017/08/18/belt-and-road-forum-banner-beijing-china.jpg>.

17. Xinchun X. Belt and Road fast lanes open at Chinese major ports, 2019. URL: <https://video.cgtn.com/news/3d3d514f32517a4d34457a6333566d54/video/c1c23be8fed44628859fdd3af2395ff0/c1c23be8fed44628859fdd3af2395ff0.jpg>.

18. Depositphotos. Belt and road initiative Stock Photos: Belt and road initiative-photo, 2023. URL: <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fdepositphotos.com%2Fstock-photos%2Fbelt-and-road-initiative.html&psig=AOvVaw38nQI5CzWpYtOY12qVGoMH&ust=1676547974862000&source=images&cd=vfe&ved=2ahUKewiZ65iFupf9AhUqsScCHaKMc-0Qr4kDegUIARDGAQ>.

19. Sacks D. Countries in China's Road and Belt Initiative, 2021. URL: <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.cfr.org%2Fblog%2Fcountries-chinas-belt-and-road-initiative-whos-and-whos-out&psig=AOvVaw38nQI5CzWpYtOY12qVGoMH&ust=1676547974862000&source=images&cd=vfe&ved=0CBEQjhxqFwoTCJCRqla6lOCFQAAAAAdAAAAABA9>.

20. Eisele J. China's Belt and Road Initiative: Five Years Later, 2018. URL: <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.csis.org%2Fanalysis%2Fchinas-belt-and-road-initiative-five-years-later&psig=AOvVaw38nQI5CzWpYtOY12qVGoMH&ust=1676547974862000&source=images&cd=vfe&ved=2ahUKewiZ65iFupf9AhUqsScCHaKMc-0Qr4kDegUIARDXAQ>.

21. Aamir A. 2021. URL: <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fasia.nikkei.co>

[m%2FSpotlight%2FAsia-Insight%2FChina-Pakistan-Belt-and-Road-Initiative-hits-buffers&psig=AOvVaw0FRWxbaZGibrLJpLJT4Qez&ust=1676547958116000&source=images&cd=vfe&ved=0CBEQjhxqFwoTCKDxrtvGI\\_0CFQAAAAAdAAAAABAQ](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.iranintl.com%2Fen%2F202201234628&psig=AOvVaw01XRvgmzA8NoWHFIWisuPD&ust=1674022276825000&source=images&cd=vfe&ved=0CBAQjRqxqFwoTCJCEjof5zfwCFQAAAAAdAAAAABAQ).

22. Vaisi G. Belt And Road Initiative, China's Great Game, 2022. URL: <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.iranintl.com%2Fen%2F202201234628&psig=AOvVaw01XRvgmzA8NoWHFIWisuPD&ust=1674022276825000&source=images&cd=vfe&ved=0CBAQjRqxqFwoTCJCEjof5zfwCFQAAAAAdAAAAABAQ>.

### References:

1. Hashemizadeh, A., Ju, Y., Bamakan, S. M. H., & Le, H. P. (2021). Renewable energy investment risk assessment in belt and road initiative countries under uncertainty conditions. *Energy*, (214):118923. DOI:10.1016/j.energy.2020.118923.

2. Lee, C. H., Zhao, J. L., & Hassna, G. (2016). Government-incentivized crowdfunding for one-belt, one-road enterprises: Design and research issues. *Financial Innovation*, 2(1), P. 1–14. URL: <https://jfin-swufe.springeropen.com/articles/10.1186/s40854-016-0022-0>

3. Tan, K. H., Ji, G., Chung, L., Wang, C. H., Chiu, A., & Tseng, M. L. (2019). Riding the wave of belt and road initiative in servitization: Lessons from China. *International Journal of Production Economics*. (211). P. 15–21. URL: <https://ideas.repec.org/a/eee/proeco/v211y2019icp15-21.html>

4. Cham, T. H., Lim, Y. M., Sia, B. C., Cheah, J. H., & Ting, H. (2021). Medical tourism destination image and its relationship with the intention to revisit: A study of Chinese medical tourists in Malaysia. *Journal of China tourism research*, 17(2), P. 163–191. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19388160.2020.1734514>.

5. Cai, P. (2017). Understanding China's belt and road initiative. Lowy Institute. URL: [https://www.loyyinstitute.org/publications/understanding-china-s-belt-road-initiative#:~:text=China's%20Belt%20and%20Road%20Initiative%20\(also%20known%20as%20One%20Belt,building%20throughout%20China's%20neighbouring%20regions](https://www.loyyinstitute.org/publications/understanding-china-s-belt-road-initiative#:~:text=China's%20Belt%20and%20Road%20Initiative%20(also%20known%20as%20One%20Belt,building%20throughout%20China's%20neighbouring%20regions).

6. Rauf, A., Liu, X., Amin, W., Rehman, O. U., Li, J., Ahmad, F., & Bekun, F. V. (2020). Does sustainable growth, energy consumption and environment challenges matter for Belt and Road Initiative feat? A novel empirical investigation. *Journal of Cleaner Production*, 2020. (262). URL:

<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0959652620313913>.

7. Yang, Y. (2018). Corporate Public Diplomacy and Global Communication of China's "Belt and Road" Initiative. *Pacific Focus*, 33(3), P. 497–523. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0959652620313913>.

8. Van Noort, C., & Colley, T. (2021). How do strategic narratives shape policy adoption? Responses to China's Belt and Road Initiative. *Review of International Studies*. 47(1): 1–25. DOI:10.1017/S0260210520000388.

9. Liu, H., & Lim, G. (2019). The political economy of a rising China in Southeast Asia: Malaysia's response to the Belt and Road Initiative. *Journal of Contemporary China*, 28(116), 216–231. DOI:10.1080/10670564.2018.1511393.

10. Menhas, R., Mahmood, S., Tanchangya, P., Safdar, M. N., & Hussain, S. (2019). Sustainable development under belt and road initiative: A case study of China-Pakistan economic corridor's socio-economic impact on Pakistan. *Sustainability*, 11(21). URL: <https://www.mdpi.com/2071-1050/11/21/6143>.

11. Khan, M. K., Sandano, I. A., Pratt, C. B., & Farid, T. (2018). China's Belt and Road Initiative: A global model for an evolving approach to sustainable regional development. *Sustainability*, 10(11): 4234. DOI:10.3390/su10114234.

12. Wei, H., & Dong, M. (2019). Import-export freight organization and optimization in the dry-port-based cross-border logistics network under the Belt and Road Initiative. *Computers & Industrial Engineering*. (130). P. 472–484. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0360835219301433>.

13. Wang, X., Wong, Y. D., Yuen, K. F., & Li, K. X. (2020). Environmental governance of transportation infrastructure under Belt and Road Initiative: A unified framework. *Transportation Research Part A: Policy and Practice*. (139). P. 189–199. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S096585641930549X>.

14. Chen, S., Lu, X., Miao, Y., Deng, Y., Nielsen, C. P., Elbot, N., ... & Hao, J. (2019). The potential of photovoltaics to power the belt and road initiative. *Joule*, 3(8), P. 1895–1912. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2542435119302752>.

15. Corporate sector in China's Belt & Road: Impact on people's access to land and water. URL: [https://www.bilaterals.org/IMG/jpg/https\\_s3-ap-northeast-1.amazonaws.com\\_psh-ex-ftnikkei-](https://www.bilaterals.org/IMG/jpg/https_s3-ap-northeast-1.amazonaws.com_psh-ex-ftnikkei-3937bb4_images_4_7_6_8_15498674-1-eng-gb_rtx6avkw.jpg)

[3937bb4\\_images\\_4\\_7\\_6\\_8\\_15498674-1-eng-gb\\_rtx6avkw.jpg](https://www.bilaterals.org/IMG/jpg/https_s3-ap-northeast-1.amazonaws.com_psh-ex-ftnikkei-3937bb4_images_4_7_6_8_15498674-1-eng-gb_rtx6avkw.jpg).

16. FindChinaInfo (2017). China signs Belt and Road deals with 69 countries and organisations. URL: <https://findchina.info/uploads/old/2017/08/18/belt-and-road-forum-banner-beijing-china.jpg>.

17. Xinchun, Xu (2019). Belt and Road fast lanes open at Chinese major ports. URL: <https://video.cgtn.com/news/3d3d514f32517a4d34457a6333566d54/video/c1c23be8fed44628859fdd3af2395ff0/c1c23be8fed44628859fdd3af2395ff0.jpg>.

18. Depositphotos (2023). Belt and road initiative Stock Photos: Belt and road initiative-photo. URL: <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fdepositphotos.com%2Fstock-photos%2Fbelt-and-road-initiative.html&psig=AOvVaw38nQI5CzWpYtOY12qVGoMH&ust=1676547974862000&source=images&cd=vfe&ved=2ahUKewiZ65iFupf9AhUqsScCHaKMc-0Qr4kDegUIARDGAQ>.

19. Sacks, D. (2021). Countries in China's Road and Belt Initiative. URL: [https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.cfr.org%2Fblog%2Fcountries-chinas-belt-and-road-initiative-whos-and-whos-out&psig=AOvVaw38nQI5CzWpYtOY12qVGoMH&ust=1676547974862000&source=images&cd=vfe&ved=0CBEQjhxqFwoTCJCRqla6l\\_0CFQAAAAAdAAAAABA9](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.cfr.org%2Fblog%2Fcountries-chinas-belt-and-road-initiative-whos-and-whos-out&psig=AOvVaw38nQI5CzWpYtOY12qVGoMH&ust=1676547974862000&source=images&cd=vfe&ved=0CBEQjhxqFwoTCJCRqla6l_0CFQAAAAAdAAAAABA9).

20. Eisele, J. (2018). China's Belt and Road Initiative: Five Years Later. URL: <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.csis.org%2Fanalysis%2Fchinas-belt-and-road-initiative-five-years-later&psig=AOvVaw38nQI5CzWpYtOY12qVGoMH&ust=1676547974862000&source=images&cd=vfe&ved=2ahUKewiZ65iFupf9AhUqsScCHaKMc-0Qr4kDegUIARDXAQ>.

21. Amir, A. (2021). URL: [https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fasia.nikkei.com%2FSpotlight%2FAsia-Insight%2FChina-Pakistan-Belt-and-Road-Initiative-hits-buffers&psig=AOvVaw0FRWxbaZGibrLJpLJT4Qez&ust=1676547958116000&source=images&cd=vfe&ved=0CBEQjhxqFwoTCKDxrtvGI\\_0CFQAAAAAdAAAAABAF](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fasia.nikkei.com%2FSpotlight%2FAsia-Insight%2FChina-Pakistan-Belt-and-Road-Initiative-hits-buffers&psig=AOvVaw0FRWxbaZGibrLJpLJT4Qez&ust=1676547958116000&source=images&cd=vfe&ved=0CBEQjhxqFwoTCKDxrtvGI_0CFQAAAAAdAAAAABAF).

22. Vaisi, G. (2022) Belt And Road Initiative, China's Great Game. URL: <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.iranintl.com%2Fen%2F202201234628&psig=AOvVaw01XRvgmzA8NoWHFIWisuPD&ust=1674022276825000&source=images&cd=vfe&ved=0CBAQjRxxqFwoTCJCEjof5zfwCFQAAAAAdAAAAABAQ>.

## ВІЗУАЛЬНІ ТА ГРАФІЧНІ ІНСТРУМЕНТИ ЕФЕКТИВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В КОНТЕКСТІ ЦІННОСТЕЙ КИТАЙСЬКОГО МІЖНАРОДНОЇ ІНІЦІАТИВИ «ОДИН ПОЯС, ОДИН ШЛЯХ»

<sup>1</sup>ЮАНЬ П., <sup>2</sup>КРОТОВА Т.

<sup>1</sup>Шансійський науково-технічний університет, Сіань, Китай

<sup>2</sup>Київський національний університет технологій та дизайну, Київ, Україна

**Мета:** дослідити роль брендингу та елементів дизайну в ефективній комунікації цінностей ініціативи «Один пояс, один шлях» (BRI).

**Методологія:** При проведенні аналізу існуючих елементів брендингу та дизайну в межах ініціативи, а також під час розгляду офіційних документів застосовано методи спостереження, порівняння, синтезу і узагальнення. З метою аналізу візуальних розробок, що використовуються компаніями та організаціями, пов'язаними з BRI, використано методи формального, стилістичного, композиційного, колористичного аналізу.

**Результати:** Проаналізовано останні дослідження, які допомагають визначити методи використання зображень, типографіки і коліру для ефективного представлення співпраці та інклюзивності, пов'язаних з BRI, для впровадження успішної комунікації цінностей BRI і просування цілей ініціативи. Розглянуто особливості використання карт і мереж, компасів, прапорів, орієнтирів транспортної інфраструктури для комунікації у рамках цінностей BRI. Виявлено ключові особливості дизайну, які часто використовуються у візуальних носіях брендингу BRI. До них відносяться об'єкти зв'язку та співпраці (карти, автодороги та залізниця), а також об'єкти, що символізують цінності культур країн-учасниць (прапори, визначні пам'ятки). Виявлено, що синій і золотий кольори часто використовують для позначення стабільності та успіху в елементах брендингу.

**Наукова новизна.** Попередні дослідження зосереджувалися переважно на економічних та політичних наслідках BRI. Натомість, у представленому дослідженні вперше проаналізовано елементи брендингу та дизайну з точки зору ефективності комунікації та їх використання для ефективного донесення цінностей BRI до глобальної аудиторії. Крім того, дослідження містить ідеї щодо розробки брендингових складових для міжнародних проектів розвитку.

**Практична значущість.** Це дослідження має низку практичних наслідків для організацій та урядів, які беруть участь в ініціативах BRI. Результати дослідження можуть бути використані для розробки ефективніших стратегій брендингу та комунікації з метою донесення цінності BRI до глобальної аудиторії.

**Ключові слова:** брендинг; графічний дизайн; візуальна комунікація; елементи дизайну; міжнародна ініціатива "Один пояс, один шлях"; цінності; глобальна аудиторія.

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Юань Пей Джи**, аспірантка, факультет дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, студентка, Шансійський науково-технічний університет, м. Сіань, Китай, ORCID 0009-0000-8621-5907, **e-mail:** 382865431@qq.com

**Кротова Тетяна Федорівна**, д-р мист., професор, професор кафедри мистецтва і дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-2282-0029, Scopus 57221108035, **e-mail:** krotova\_t@ukr.net

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2023.2.7](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.7)

**Цитування за ДСТУ:** Yuan P., Krotova T. Visual and Graphic Tools for Effective Communication in the Context of the Values of China's Belt and Road International Initiative. *Art and design*. 2023. №2(22). P. 72–82.

**Citation APA:** Yuan, P., Krotova, T. (2023) Visual and Graphic Tools for Effective Communication in the Context of the Values of China's Belt and Road International Initiative. *Art and design*. 2(22). 72–82.

УДК [37.09:004.92]–  
042.4:[002+004.55]

DOI:10.30857/2617-  
0272.2023.2.8.

БАЗИЛЮК Е. В., КАРМАЛІТА А. К.,  
СТРИЖОВА О. П., ГОРНИЙ П. В.

*Хмельницький національний університет, Хмельницький, Україна*

## **ДОСЛІДЖЕННЯ МОДЕЛІ ПОВЕДІНКИ КОРИСТУВАЧІВ НАВЧАЛЬНИХ РЕСУРСІВ З ВИВЧЕННЯ ПРОГРАМ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАФІКИ**

**Мета:** дослідження досвіду користувачів навчальними ресурсами з вивчення програм комп'ютерної графіки; визначення користувацьких вимог до відповідних навчальних ресурсів.

**Методологія.** В дослідженні здійснено анкетування і проведено системний аналіз моделі поведінки користувачів навчальних ресурсів з комп'ютерної графіки (контекстне дослідження); функціональний і ергономічний аналіз навчальних ресурсів з комп'ютерної графіки.

**Результати.** З'ясовано, що електронні навчальні ресурси і сучасні мультимедійні та гіпермедійні технології в освітньому процесі можуть мати різний вплив на навчальні досягнення. Шляхом анкетування користувачів навчальними ресурсами з комп'ютерної графіки встановлено, що робота і навчання в комп'ютерних програмах відбувається не лише за спеціально облаштованими робочими місцями, але й вдома і в громадських місцях, переважно за портативною комп'ютерною технікою, у різних положеннях, що викликає незручності у використанні друкованих навчальних ресурсів. Визначено найбільш поширені способи вивчення нових комп'ютерних програм, переваги і недоліки друкованих навчальних книг з комп'ютерної графіки, а також найбільш ефективні для вивчення нових програм навчальні ресурси, засоби, пристрої, елементи (текстові, візуальні, звукові). Сформовано користувацькі вимоги до навчальних ресурсів з комп'ютерної графіки.

**Наукова новизна.** Вперше досліджено модель навчальної поведінки користувачів навчальних ресурсів з комп'ютерної графіки; визначено користувацькі ергономічні та комунікаційні вимоги до відповідних навчальних ресурсів.

**Практична значущість** одержаних результатів полягає в можливості їх використання для розроблення більш ефективних навчальних ресурсів, призначених для вивчення програм з комп'ютерної графіки.

**Ключові слова:** електронна книга; електронні навчальні ресурси; ергономіка; інтерактивні функції; опитування користувачів.

**Вступ.** Комп'ютерні технології заповнюють всі сфери життя, разом з цим розширюється спектр використання програм з комп'ютерної графіки для створення 2D і 3D ілюстрацій, редагування фото- і відеоконтенту, для розробки анімації, вебсайтів тощо. Наявні програми систематично розширюють і оновлюють свій функціонал, також постійно з'являються нові програми з новими інструментами і можливостями. Таким чином, сьогодні значна кількість спеціалістів, зокрема дизайнерів, знаходиться у стані постійного самонавчання та вдосконалення і потребує якісних та ефективних навчальних ресурсів.

Сучасна освіта послуговується різними видами подачі навчальної інформації: від класичних і академічних до інтерактивних та

цифрових. Проектування видів, технологій, засобів та середовища навчання здійснює педагогічна ергономіка, яка є міждисциплінарним комплексом психологічних, педагогічних, медичних, біологічних та мистецьких знань, зокрема і з дизайну [6]. Тобто, навчальні ресурси, як носії інформації, мають бути об'єктом досліджень не лише педагогів і психологів, а й графічних дизайнерів, оскільки їх сферою професійної діяльності є проектування візуальної мови передачі інформації. «Дизайнер у своїй діяльності повинен не лише передати інформаційний блок за допомогою графіки, а й раціонально вбудувати його у наявні обставини і настрої цільової аудиторії. Він має знати як весь діапазон методів графічного дизайну, так і сукупність візуальних засобів комунікації з

реципієнтами, тобто розуміти особливості впливу кожного використовуваного інструмента» [3, с. 240]. Відтак, графічний дизайн нерозривно пов'язаний з діяльністю користувачів ресурсів, тому основою для якісного проєктування будь-яких навчальних ресурсів мають стати зворотні відгуки користувачів та дослідження їх досвіду з позиції комфортності та ефективності отримання знань відповідного контексту.

#### **Аналіз попередніх досліджень.**

Питання створення якісних навчальних ресурсів опрацьовуються в контексті сучасної педагогіки, ергономіки візуального дизайну, комп'ютеризації технологій їх вивчення. Для забезпечення підвищення ефективності навчання важливими визнані саме ергономічні [1, 5, 6] та комунікативні [3, 4] критерії якості різних видів навчальних ресурсів – як друкованих, так і електронних.

Розвиток комп'ютерних технологій спричинив появу принципово нового виду навчального ресурсу – електронних книг, з можливостями інтеграції структури гіпертекстових посилань, мультимедійних та інтерактивних засобів навчання. Вплив діджиталізації на засоби і результати навчання, порівняння ефективності форм подачі інформації – електронної чи друкованої, досліджуються досить тривалий час, однак, мають неоднозначні висновки. Зокрема, виявлено, що застосування електронних інтерактивних і мультимедійних книг, віртуальної та доповненої реальності в освітньому процесі може підвищувати допитливість, мотивацію, успішності та ефективність у навчанні [7–9, 14, 15], сприйматися як зручний ресурс [13], покращувати просторові навички [9, 11, 16]. Визначено, що найбільш ефективними комп'ютеризовані освітні технології виявляються при вивченні природничих наук [7], дисциплін інженерних [9, 11, 16] і медичних спеціальностей [14, 15]. Разом з тим, не було знайдено беззаперечних доказів щодо покращення знань у студентів та учнів при використанні електронних книг з інтерактивними функціями [7, 13]. Крім

того, було виявлено, що мультимедійні функції в електронних книгах можуть відволікати, перешкоджати концентрації на прочитаному та його розумінню, а технічні проблеми викликають розчарування у користуванні цими ресурсами [10, 15].

**Постановка завдання.** Оскільки, як виявлено, електронні навчальні ресурси і сучасні мультимедійні та гіпермедійні технології в освітньому процесі можуть мати різний вплив на навчальні досягнення, то використання сучасних технологій не гарантує кращого засвоєння знань, а некоректно підібрані інтерактивні функції можуть навіть ускладнювати процес сприйняття інформації. Відповідно, проєктування кожного навчального ресурсу потребує вивчення навчальних потреб його користувачів щодо форми подачі, оформлення і контекстних переваг текстових, ілюстративних, мультимедійних й інших складових елементів навчальної інформації.

**Результати дослідження та їх обговорення.** У 2019–2021 роках в Хмельницькому національному університеті були проведені дослідження моделі поведінки українського сегменту користувачів навчальних ресурсів з вивчення програм комп'ютерної графіки. Для виконання завдань дослідження сформовано критерій добору респондентів, а саме: професійна необхідність роботи з такими програмами та необхідність систематичного оновлення знань і навиків з їх володіння.

Найчастіше користувачами навчальних ресурсів для вивчення програм з комп'ютерної графіки є студенти-дизайнери: молоді люди віком 18–25 років, які ведуть активний спосіб життя, намагаються суміщати кілька напрямків діяльності, поєднувати роботу з навчанням, бажають отримувати знання швидко, без надмірних зусиль. Студенти добре володіють засобами електронної комунікації, звично користуються Інтернетом, систематично послуговуються соціальними мережами і мобільними додатками.



а



б



в



г



д



е

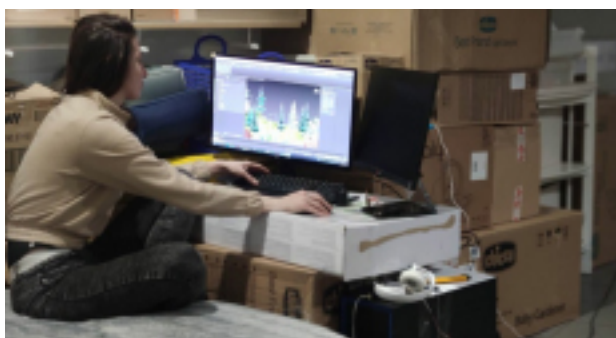


ж



з

**Рис. 1.** Можливі місця роботи в комп'ютерних програмах користувачів навчальних ресурсів:  
а – в черзі; б – в парках і на газонах; в – вдома на дивані, на ліжку; г – в літаку; д – у потязі;  
е – на пляжі; ж – на відпочинку в горах; з – у кав'ярні



а



б

**Рис. 2.** Українці під час війни працюють і навчаються:  
а – в укриттях [2]; б – у «пунктах незламності» [12]

Інші групи користувачів навчальними ресурсами – це дизайнери, які вже працюють і вимушені самостійно вивчати нові комп'ютерні програми, та викладачі, які оволодівають новими комп'ютерними програмами самостійно, щоб навчати цьому студентів. Ці групи користувачів, зазвичай, за віком старше 30 років, також мають бажання швидко отримати навички роботи, але з конкретними інструментами та для виконання певних спеціалізованих завдань. Зазвичай, такі користувачі, на відміну від студентів, мають інший досвід отримання знань, стали звички в користуванні навчальними інструментами і засобами, – що впливає на вибір навчальних ресурсів.

Важливим для визначення моделі поведінки користувачів навчальних ресурсів є облаштування їх робочого місця. Робота з комп'ютерними програмами вимагає наявності комп'ютера, ноутбука або графічного планшета. Якщо комп'ютер завжди стаціонарно розташований на робочому столі, то ноутбук і планшет дозволяють користувачу бути більш мобільним і займати місця для роботи та приймати пози, зручні саме для нього.

Дизайнери часто мають віддалене від офісу робоче місце, а шалений темп та потреба вчасної здачі проекту змушує їх використовувати для роботи й навчання будь-який час і місце: як в офісі, так і вдома, в літаку, в потязі, у кав'ярні, можливо, на відпочинку, навіть у громадських місцях – бібліотеці, парку (рис. 1). В Україні, під час російсько-української війни, багато хто змушений навчатися і працювати у зовсім незвичних місцях: в укриттях під час повітряних тривог, в «пунктах незламності» й у сервісних поштових відділеннях при відсутності в офісах світла та Інтернет-зв'язку (рис. 2).

Для з'ясування потреби у зручності користування навчальними ресурсами (що впливає на ефективність оволодіння знаннями і навиками, викладеними у них) розроблено анкету, що розповсюджувалася через Інтернет-мережу.

Респонденти:

а) студенти Хмельницького національного університету, які навчалися за спеціальністю 022 «Дизайн» і мали досвід вивчення програм комп'ютерної графіки;

б) дизайнери-практики (м. Хмельницький), які в своїй професійній діяльності використовують програми комп'ютерної графіки;

в) викладачі Хмельницького національного університету, які навчають студентів працювати в програмах комп'ютерної графіки.

Анкета 2019 року містила 17 питань, а в 2021 році – 20 питань. Питання були поділені на блоки: щодо умов роботи (наявність робочого місця, досвід роботи поза офісом або аудиторією, улюблені пози для роботи); щодо вподобань тих чи інших видів навчальних ресурсів; щодо особистого досвіду з використання друкованих навчальних видань, як традиційного способу навчання.

Кількість опитаних в 2019 році – 20 респондентів, серед них: студентів спеціальності 022 «Дизайн» – 40%, дизайнерів-практиків – 35%, викладачів – 25%. В анкетуванні приймали участь дизайнери різних спеціалізацій: дизайнери одягу – 55%, інтер'єру – 15%, реклами – 10%, друкованих видань – 15%. В опитуванні 2021 року брали участь 33 респонденти, серед яких: студентів спеціальності 022 «Дизайн» – 51,5%, дизайнерів-практиків – 36,4%, викладачів – 9,1%. За спеціалізаціями, опитувані в 2021 році розподілилися таким чином: дизайнери одягу – 36,4%, інтер'єру – 9,1%, реклами – 10%, друкованих видань – 12,1%, веб-дизайну та дизайну реклами – по 18,2%. Відсоткове співвідношення респондентів за віком, характером професійної діяльності та спеціалізацією дизайнерської діяльності в опитуваннях 2019 і 2021 років показано на діаграмах (рис. 3, 4).

За визначений період кількість респондентів, які працюють з програмами комп'ютерної графіки лише в офісі (або навчальних аудиторіях), зменшилась з 15% (в 2019 р.) до 9,1% (в 2021 р.), а працюючих змішано – в офісі і вдома, зменшилась з 65% до 45,5% відповідно; одночасно кількість тих, хто працює лише вдома, збільшилась з 20% до 45,5% (рис. 6).

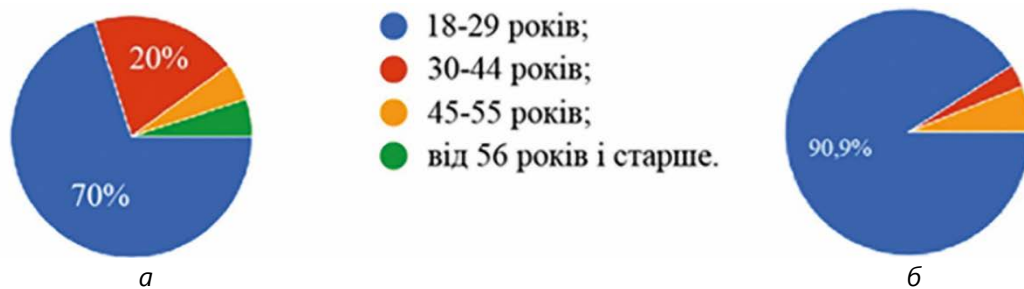


Рис. 3. Відсоткове співвідношення респондентів за віком:  
а – 2019 р.; б – 2021 р.



Рис. 4. Відсоткове співвідношення респондентів за характером професійної діяльності  
а – 2019 р.; б – 2021 р.



Рис. 5. Відсоткове співвідношення респондентів за спеціалізацією дизайнерської діяльності:  
а – 2019 р.; б – 2021 р.

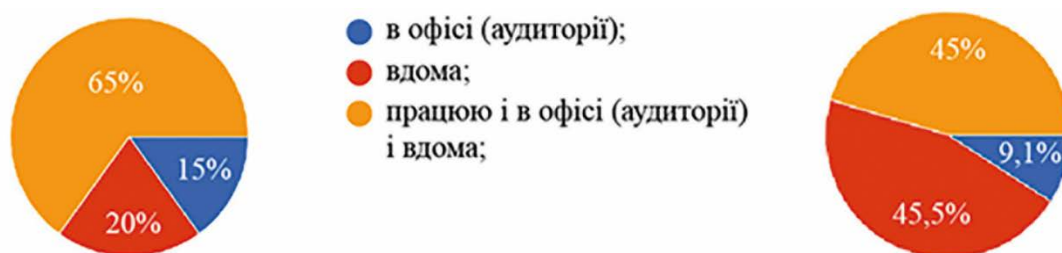


Рис. 6. Локалізація робочого місця респондентів:  
а – 2019 р.; б – 2021 р.

Значній частині опитаних доводилося працювати в громадських місцях, в транспорті (літаку, поїзді) та під час відпочинку на природі (55% і 66,7% серед опитаних в 2019 і 2021 рр. відповідно). Найчастіше – в громадських місцях (кав'ярнях, парках тощо). За результатами дослідження, для більшості

респондентів основним робочим інструментом, зважаючи на умови роботи, є ноутбук: в 2019 р. для 60,6%, в 2021 році для 75%.

Для аналізу умов роботи в комп'ютерних редакторах було проаналізовано найбільш поширені, зручні для респондентів пози під час роботи (рис. 7). Найбільший

відсоток респондентів працює за столом: з ноутбуком (рис. 7, а) – 65% (2019 р.) і 54,5% (2021 р.), за комп'ютером (рис. 7, б) – 35% (2019 р.) і 42,4% (2021 р.). Крім того, улюбленими позами для роботи обрані наступні: сидячи на підлозі (на ліжку) з випрямленими ногами (рис. 7, ж) – 35% (2019 р.) і 30,3% (2021 р.), напівлежачи з випрямленими ногами (рис. 7, н) – 30% (2019 р.) і 27,3% (2021 р.), лежачи на спині із зігнутими ногами (рис. 7, м) – 25% (2019 р.) і 30,3% (2021 р.).

Щодо пошуку навчальних ресурсів, то респонденти зазначили, що найчастіше вони здійснюють пошук навчальної інформації через Інтернет (рис. 8). Найбільшою популярністю користуються саме відеоресурси (85%–90,9%), які чітко показують способи застосування програмних інструментів, з врахуванням специфіки завдань. Значно зросла (з 40% до 60,6%) кількість користувачів, які навчаються за рекомендаціями з соціальних мереж (з 15% у 2019 р. до 36,4% у 2021 р.). Серед респондентів спостерігається незначне збільшення відсотків користувачів навчальними ресурсами, які розміщені безпосередньо на сайтах розробників програм з комп'ютерної графіки (з 25% до 30,3%), а також є незначне збільшення використання друкованих навчальних видань (з 15% до 18,2%). Натомість, відсоток користувачів, які самостійно і безсистемно досліджують інтерфейс програми, має тенденцію до зменшення (з 65% до 60,6%). Результати опитування щодо засобів і пристроїв для навчання програмам комп'ютерної графіки, відображені на діаграмі, рис. 9. Мережа Інтернет майже в чотири рази випереджає інші засоби пошуку навчальної інформації. Важливим показником є доступність і зручність пошуку – дані дослідження демонструють також ефективність Інтернету та пристроїв його отримання: у роках дослідження спостерігається збільшення відсотку доступу до мультимедійних навчальних ресурсів через комп'ютер/ноутбук (зростання з 80% до 87,9%) та через смартфон (зростання на 14,5%).

Слід зазначити, що виявлено зниження попиту (на 4,8%) на пошук навчальної інформації у друкованих ресурсах (книги, посібники). Однак, спостерігається тенденція до зростання використання електронних книг (на 6,2%) та мобільних додатків (на 14,2%) для отримання навчальної інформації.

Опитування респондентів щодо вимог, які висувають до усіх видів навчальних ресурсів, показало, що найбільш важливими були визнані (рис. 10): а) швидкість пошуку необхідної інформації; б) конкретний опис інструментів і алгоритмів виконання спеціалізованих завдань; в) детальний опис функцій інструмента або програми. Однак, варто відмітити, що відсоток респондентів, які обрали пріоритетними ці критерії в 2021 р. в порівнянні з 2019 роком, несуттєво зменшився (на 4,5%...9,4%). Разом з цим, зросла потреба у доступності до ресурсу в будь-який час (з 30% до 39,4%), що може бути обумовлене гнучким режимом навчання чи роботи. Також, в 2021 р. збільшилася кількість респондентів, які визнали важливим, щоб навчальні ресурси (книжки) чи засоби їх зберігання (ноутбуки, планшети) мали невеликі габарити.

Оскільки традиційним способом отримання навчальної інформації є використання друкованих видань (посібників, підручників), опитуванням вивчалася думка користувачів щодо позитивних і негативних особливостей навчання саме за такими ресурсами (рис. 11). В результаті, позитивними визнано такі критерії: 1) доступність без Інтернет-мережі (майже половиною респондентів); 2) легкість виконання повторного пошуку (понад 30% опитуваних); 3) легкість та швидкість знаходження потрібної інформації за наданим змістом (є стрімке зростання удвічі в роках дослідження).

Однак, опитуванням виявлено тенденцію до суттєвого зменшення кількості респондентів (на 15,9%), які вважають, що з друкованих видань інформація запам'ятовується швидше і легше (рис. 11).

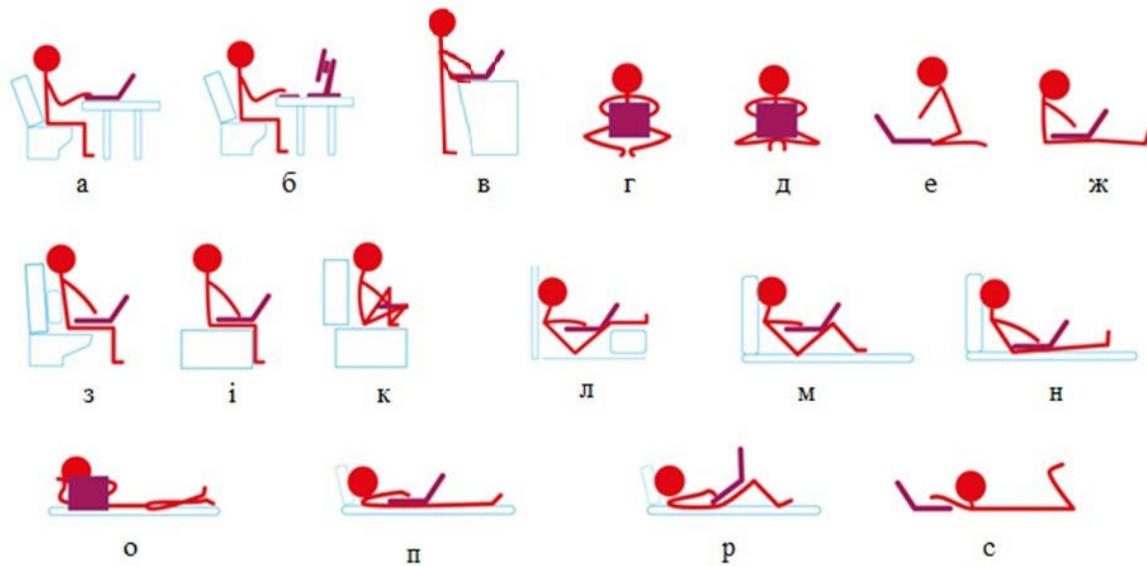


Рис. 7. Пози користувачів для вивчення і роботи в програмах комп'ютерної графіки

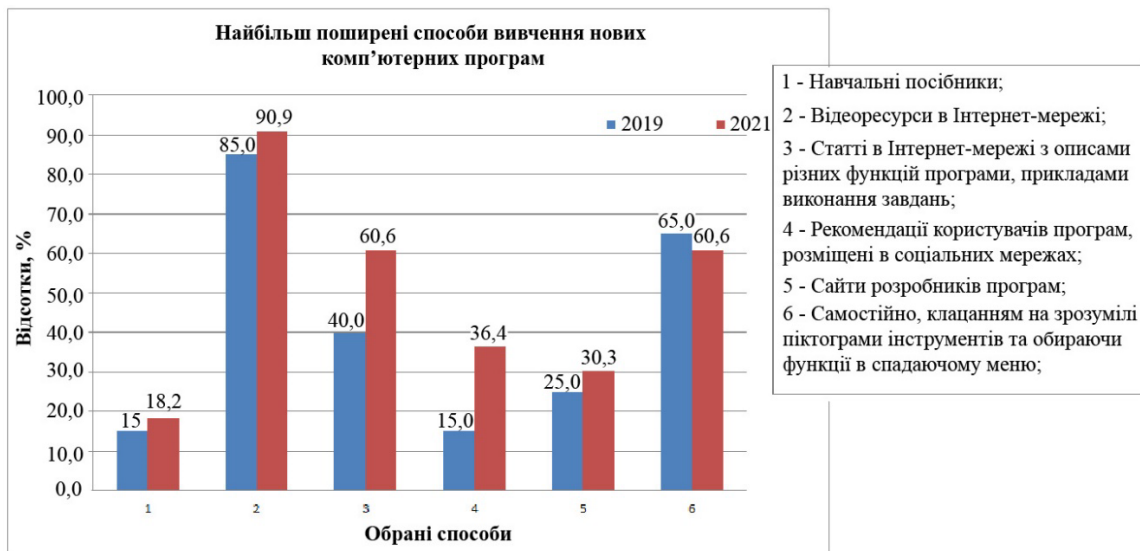


Рис. 8. Найбільш поширені способи вивчення програм комп'ютерної графіки

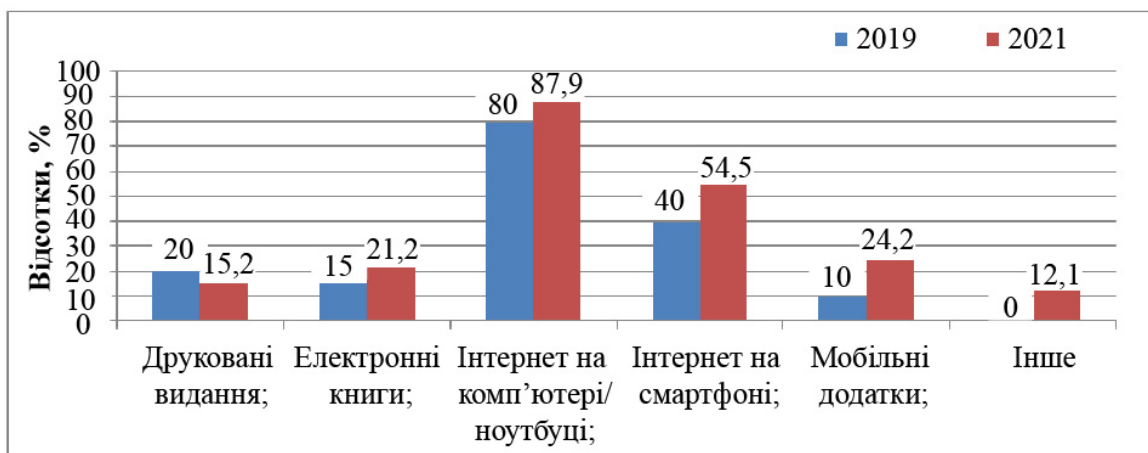


Рис. 9. Засоби і пристрої, які використовували респонденти для навчання

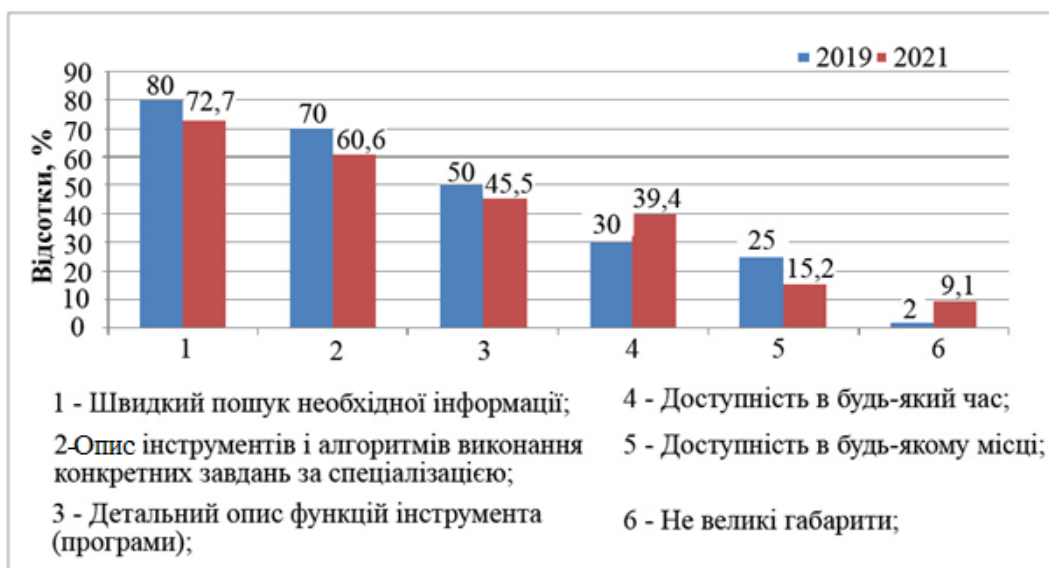


Рис. 10. Вимоги користувачів до навчальних ресурсів з вивчення програм комп'ютерної графіки

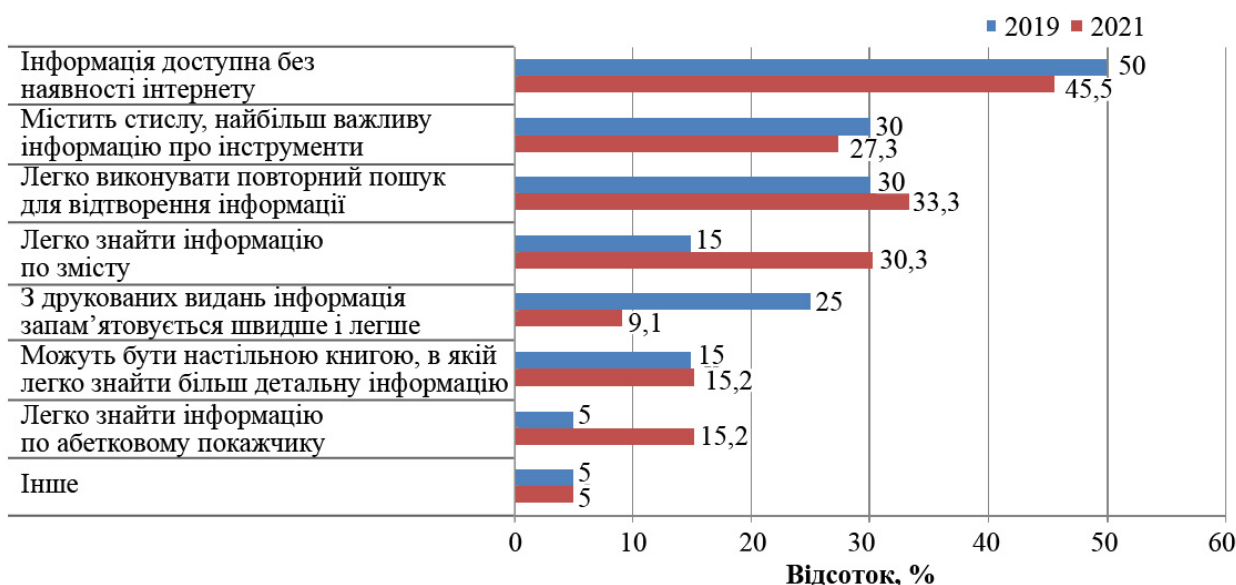


Рис. 11. Оцінка позитивних особливостей друкованих навчальних видань комп'ютерної графіки

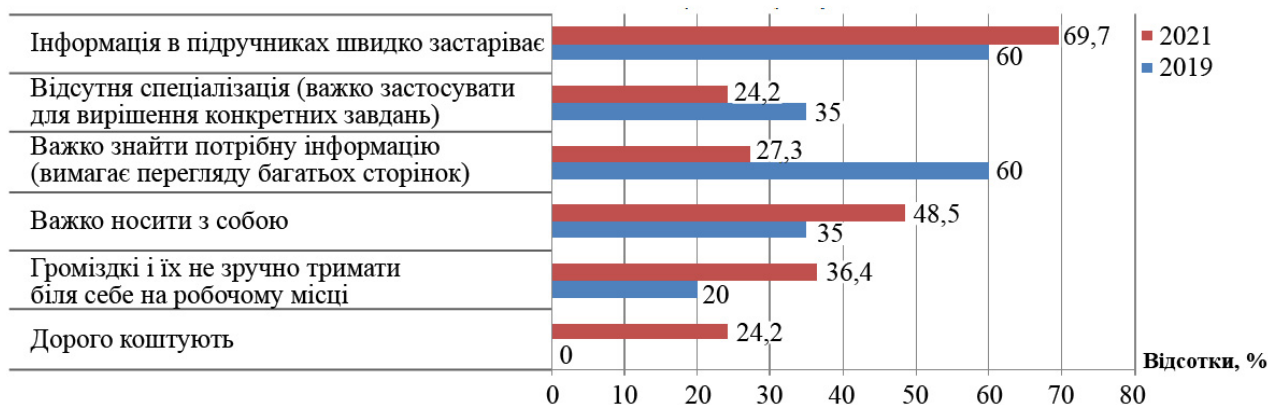


Рис. 12. Розподіл недоліків друкованих навчальних видань з комп'ютерної графіки

Найбільшим недоліком друкованих навчальних ресурсів респонденти визнали швидке старіння навчальної інформації: в 2019 р. це зазначили 60%, в 2021 р. вже 69,7% опитаних (рис. 12). Крім того, в опитуванні 2019 р. респонденти більше звертали увагу на відсутність навчальних книг за певною спеціалізацією та з чітким описом інструментів для вирішення конкретних завдань. Проте, в 2021 р. респонденти більше (на 16,4%) незадоволені громіздкістю і вагою навчальних книг, а також (на відміну від 2019 р.) відзначили їх дороговартість.

В анкеті за 2021 р. були додані питання щодо: особливостей організації робочого місця для навчання роботі з комп'ютерними програмами; оцінки найбільш ефективних елементів/засобів навчання; оцінки пріоритетності форми подання інформації –

друкування чи мультимедійності. Опитані визнали найбільш ефективним способом вивчення програм комп'ютерної графіки – спосіб використання покрокових інструкцій виконання конкретних завдань за спеціалізацією (69,7%). Також значна кількість респондентів високо оцінила спосіб використання для навчання відеоресурсів (відеоуроків) разом з голосовими коментарями та/або додатковими зображеннями задіяних інструментів і спосіб використання текстового опису з кольоровими ілюстраціями процесу (по 60,6% за кожен спосіб). Найменшу кількість прихильників мають відеоуроки без звуку і коментарів (6,1%), а також аудіоуроки і відеоуроки з музикою (по 9,1% відповідно). Результати опитування представлені у вигляді діаграми на рис. 13.



Рис. 13. Найбільш ефективні способи навчання програмам комп'ютерної графіки

Опитування щодо організації навчального процесу при вивченні функцій програм комп'ютерної графіки виявило, що найбільша кількість опитуваних при навчанні використовує один монітор, на якому вікно програми і вікно з навчальним ресурсом відкривається по черзі (30,3% опитаних) або одночасно відкрито вікно програми і навчального ресурсу (24,2% опитаних). Також, значна кількість опитаних надала перевагу постійно відкритому робочому полю у вікні монітора, коли навчальний ресурс розміщений на іншому моніторі або на столі поруч (по 18,2% на кожен з цих варіантів).

Серед опитаних у 2021 р. респондентів, для вивчення програм комп'ютерної графіки 69,7% надали б перевагу електронній книзі і лише 30,3% – друкованій. Такі результати щодо виду подання навчальної інформації, в порівнянні з опитуванням 2019 р. виявляють тенденцію до зниження потреби у друкованих навчальних ресурсах.

**Висновки.** Результати аналізу Інтернет-видань та проведеного дослідження свідчать, що користувачі навчальних ресурсів з вивчення програм комп'ютерної графіки працюють і навчаються не лише за спеціальними облаштованими робочими місцями, але й

вдома, в громадському просторі, у рекреаційних зонах, що важливо – переважно за портативною комп'ютерною технікою (ноутбуком, планшетом), у різних положеннях. Це обумовлює відсутність вільного простору поруч з ноутбуком або цей простір суттєво обмежений для розміщення поруч друкованого навчального ресурсу, що викликає незручність у користуванні ним. Аналітичне дослідження моделі користувацької поведінки опитаних респондентів щодо особливостей роботи чи вивчення програм з комп'ютерної графіки виявило, що більшість з них надають перевагу електронним навчальним ресурсам зі зручною пошуковою системою та з конкретними прикладами виконання спеціалізованих завдань.

Результати досліджень сприятимуть розробленню більш ефективних навчальних ресурсів для вивчення програм з комп'ютерної графіки, які зможуть полегшити і пришвидшити процес навчання, а отже і його продуктивність. Крім того, збільшення актуальності використання новітніх технологій в освіті означає, що в найближчому майбутньому будуть затребувані спеціалісти, які займатимуться дизайном різних видів електронних навчальних ресурсів.

#### Література:

1. Базиліук Е.В. Ергономічні аспекти в дизайні навчальних посібників з комп'ютерної графіки. *Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу: матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції* (11–13 вересня 2019 р.). Херсон: ХНТУ, 2019. С. 394–397.

2. Боднар Л. Робота під час війни: як українці працюють у підвалах та коридорах. (30.03.2022). Happy Monday. URL: <https://happy monday.ua/yak-ukrayintsi-pratsyuyut-v-bomboshovyshhah> (дата звернення 17.01.2023).

3. Вискварка Я. Сутність та становлення візуальної мови графічного дизайну в Україні *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія Мистецтвознавство*. 2018. № 2. С. 234–242. URL: <http://194.44.132.109/bitstream/>

[123456789/12610/1/Vyskvarka.pdf](https://123456789/12610/1/Vyskvarka.pdf) (дата звернення: 10.01.2023).

4. Величко Н. В. Тенденції розвитку засобів візуальної комунікації в контексті дизайну книги *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. 2020. № 3. С. 5–13. URL: <https://visnik.org.ua/pdf/v2020-03-01-Velichko.pdf> (дата звернення: 10.01.2023).

5. Карапузова Н. Д., Зімниця Є. А., Помогайбо В. М. Основи педагогічної ергономіки: навч. посібник. Київ: Академія, 2012. 192 с.

6. Сергеева В. Формування ергономічної компетентності у майбутніх вихователів дошкільних навчальних закладів у процесі професійної підготовки. *Педагогічний часопис Волині*. 2018. № 1(8). С. 109–115. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/14093/1/%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D1%94%D0%B2%D0%B0>

[%20%D0%92.-109-115.pdf](#) (дата звернення: 10.01.2023).

7. Zarzour H., Bendjaballah S., Harirche H. Exploring the behavioral patterns of students learning with a Facebook-based e-book approach. *Publication: Computers & Education*. 2020. № 156. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S036013152030155X> (дата звернення: 10.01.2023).

8. Herianto W. I., Lestari D. P. Effect of interactive multimedia e-books on lower-secondary school students' curiosity in a Science course. *Education and Information Technologies volume*. 2022. № 27, P. 9619–9639. URL: <https://doi.org/10.1007/s10639-022-11005-8> (дата звернення: 10.01.2023)

9. Gómez Tone H., Martín-Gutiérrez J., Valencia-Anci B. Augmented Reality-Based Training to Improve Spatial Skills and Academic Performance in Engineering Students. *Digital Education Review*. 2022. № 41. URL: <https://revistes.ub.edu/index.php/der/article/view/37528> (дата звернення: 11.01.2023).

10. Lim J., Whitehead G. E. K., Choi Y. Interactive e-book reading vs. paper-based reading: Comparing the effects of different mediums on middle school students' reading comprehension *System*. 2021. № 97. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0346251X20307946> (дата звернення: 10.01.2023).

11. Martín-Gutiérrez J., Saorín J. L., Contero M., Alcañiz M., Pérez-López D. C., Ortega M. Design and validation of an augmented book for spatial abilities development in engineering students. *Computers & Graphics*. 2010. № 34. Is. 1. P. 77–91. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0097849309001514> (дата звернення: 10.01.2023).

12. Menok D. Україна отримала чергову партію електрогенераторів з Об'єднаних Арабських Еміратів (7.01.2023). Polska Agencja Prasowa. URL: <https://www.pap.pl/ua/news%2C1518509%2Cukrain-a-otrimala-chergovu-partiyu-elektrogeneratoriv-z-obednanikh-arabskikh> (дата звернення 17.01.2023).

13. Morris N. P., Lambe J. Multimedia interactive eBooks in laboratory bioscience education. *Higher Education Pedagogies*. 2017. № 2(1), P. 28–42. URL: <https://doi.org/10.1080/23752696.2017.1338531> (дата звернення: 10.01.2022).

14. Changa T.-S., Tengbc Y.-K., Chiend S.-Y., Tzeng Y.-L. Use of an interactive multimedia e-book to improve nursing students' sexual harassment prevention knowledge, prevention strategies, coping

behavior, and learning motivation: A randomized controlled study. *Nurse Education Today*. 2021, № 105. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0260691721001404> (дата звернення: 10.01.2023).

15. Liu Y., Chou P.-L., Lee B.-O. Effect of an interactive e-book on nursing students' electrocardiogram related learning achievement: A quasi-experimental design. *Nurse Education Today*. 2020. № 90. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0260691719316399> (дата звернення: 10.01.2023).

16. Tan Y., Xu W., Li S., Chen K. Augmented and Virtual Reality (AR/VR) for Education and Training in the AEC Industry: A Systematic Review of Research and Applications. *Buildings*. 2022. № 12(10). URL: <https://doi.org/10.3390/buildings12101529> (дата звернення: 11.01.2023).

#### References:

1. Bazyliuk, E. V. (2019). Erhonomichni aspekty v dyzaini navchalnykh posibnykiv z kompiuterno hrafiky [Ergonomic aspects in the design of training manuals on computer graphics]. *Innovatsiini kulturno-mystetski aspekty v suchasni kartyni svitu: materialy V Mizhnarodnoi nauково-praktychnoi konferentsii*. Kherson. KhNTU. 394–397 [in Ukrainian].

2. Bodnar, L. (2022). Robota pid chas viiny: yak ukraintsi pratsiuiut u pidvalakh ta korydorakh [Work during the war: how Ukrainians work in basements and corridors]. *Happy Monday*. URL: <https://happymonday.ua/yak-ukrayintsi-pratsiyuyut-v-bomboshovyshhah> (Last accessed: 17.01.2023) [in Ukrainian].

3. Vyskvarka, Ya. (2018). Sutnist ta stanovlennia vizualnoi movy hrafichnoho dyzainu v Ukraini [The essence and development of the visual language of graphic design in Ukraine]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. Volodymyra Hnatiuka. Seriia Mystetstvoznnavstvo*. 2. 234–242. URL: <http://194.44.132.109/bitstream/123456789/12610/1/Vyskvarka.pdf> (Last accessed: 10.01.2023) [in Ukrainian].

4. Velychko, N. V. (2020). Tendentsii rozvytku zasobiv vizualnoi komunikatsii v konteksti dyzainu knyhy [Trends in the development of visual communication tools in the context of book design]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. 3. 5–13. URL: <https://visnik.org.ua/pdf/>

- [v2020-03-01-Velichko.pdf](#) (Last accessed: 10.01.2023) [in Ukrainian].
5. Karapuzova, N. D., Zimnytsia, Ye. A., Pomohaibo, V. M. (2012). *Osnovy pedahohichnoi erhonomiky: navch. posibnyk [Fundamentals of pedagogical ergonomics: training manual]*. Kyiv: Akademiia. 192 p. [in Ukrainian].
6. Serheieva, V. (2018). *Formuvannia erhonomichnoi kompetentnosti u maibutnikh vykhovateliv doshkilnykh navchalnykh zakladiv u protsesi profesiinoi pidhotovky [Formation of ergonomic competence in future teachers of preschool educational institutions in the process of professional training]*. *Pedahohichnyi chasopys Volyni*. 1(8). 109–115. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/14093/1/%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D1%94%D0%B2%D0%B0%20%D0%92.-109-115.pdf> (Last accessed: 10.01.2023) [in Ukrainian].
7. Zarzour, H., Bendjaballah, S., Harirche, H. (2020). Exploring the behavioral patterns of students learning with a Facebook-based e-book approach. *Computers & Education*. 156. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S036013152030155X> (Last accessed: 10/01/2023) [in English].
8. Herianto, W. I., Lestari, D. P. (2022). Effect of interactive multimedia e-books on lower-secondary school students' curiosity in a Science course. *Education and Information Technologies*. 27(7). 9619–9639. URL: <https://doi.org/10.1007/s10639-022-11005-8> (Last accessed: 10. 01.2023) [in English].
9. Gómez Tone, H., Martín-Gutierrez, J., Valencia-Anci, B. (2022). Augmented Reality-Based Training to Improve Spatial Skills and Academic Performance in Engineering Students. *Digital Education Review*. 41. URL: <https://revistes.ub.edu/index.php/der/article/view/37528> (Last accessed: 11.01.2023) [in English].
10. Lim, J., Whitehead, G. E. K., Choi, Y. (2021). Interactive e-book reading vs. paper-based reading: Comparing the effects of different mediums on middle school students reading comprehension *System*. 97. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0346251X20307946> (Last accessed: 10/01/2023) [in English].
11. Martín-Gutiérrez, J., Saorín, J. L., Contero, M., Alcañiz, M., Pérez-López, D. C., Ortega, M. (2010). Design and validation of an augmented book for spatial abilities development in engineering students. *Computers & Graphics*. 34(1). P. 77–91. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0097849309001514> (Last accessed: 10/01/2023) [in English].
12. Menok, D. (2023). *Ukraina otrymala chervovu partiiu elektrohenerativ z Obiednanykh Arabskykh Emirativ [Ukraine received another batch of electricity generators from the United Arab Emirates]*. *Polska Agencja Prasowa*. URL: <https://www.pap.pl/ua/news%2C1518509%2Cukraina-otrymala-chergovu-partiyu-elektrogeneratoriv-z-obednanikh-arabskikh> (Last accessed: 17.01.2023) [in Ukrainian].
13. Morris, N. P., Lambe, J. (2017). Multimedia interactive eBooks in laboratory bioscience education. *Higher Education Pedagogies*. 2(1). P. 28–42. URL: <https://doi.org/10.1080/23752696.2017.1338531> (Last accessed: 10.01.2022) [in English].
14. Changa, T.-S., Tengbc, Y.-K., Chiend, S.-Y., Tzeng, Y.-L. (2021). Use of an interactive multimedia e-book to improve nursing students sexual harassment prevention knowledge, prevention strategies, coping behavior, and learning motivation: A randomized controlled study. *Nurse Education Today*. 105. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0260691721001404> (Last accessed: 10.01.2023) [in English].
15. Liu, Y., Chou, P.-L., Lee, B.-O. (2020). Effect of an interactive e-book on nursing students electrocardiogram related learning achievement: A quasi-experimental design. *Nurse Education Today*. 90. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0260691719316399> (Last accessed: 10.01.2023) [in English].
16. Tan, Y., Xu, W., Li, S., Chen, K. (2022). Augmented and Virtual Reality (AR/VR) for Education and Training in the AEC Industry: A Systematic Review of Research and Applications. *Buildings*. 12(10). URL: <https://doi.org/10.3390/buildings12101529> (Last accessed: 11.01.2023) [in English].

**RESEARCH OF THE BEHAVIOR PATTERN OF USERS OF EDUCATIONAL RESOURCES FOR LEARNING COMPUTER GRAPHICS PROGRAMS**

BAZYLIUK E., KARMALITA A., STRYZHOVA O., HORNYI P.

*Khmelnyskyi National University, Khmelnytskyi, Ukraine*

**Purpose.** Research of user experience with educational resources for studying computer graphics programs; determination of user requirements for relevant educational resources.

**Methodology.** In the study, a questionnaire and a systematic analysis of the behavior pattern of users of educational resources in computer graphics were carried out (contextual research); functional and ergonomic analysis of educational resources in computer graphics was carried out.

**Results.** It was found that electronic educational resources and modern multimedia and hypermedia technologies in the educational process can have different effects on educational achievements. Through the survey of users of educational resources on computer graphics, it was established that work and learning with the use of computer programs takes place not only at specially equipped workplaces, but also at home and in public places, mostly with portable computer equipment, in various positions, which causes inconvenience in case of using printed educational resources. The most common methods of learning new computer programs, the advantages and disadvantages of printed textbooks on computer graphics, as well as the most effective educational resources, tools, devices, elements (text, visual, sound) for learning new programs are determined. User requirements for educational resources on computer graphics have been formed.

**Scientific novelty.** For the first time, the model of educational behavior of users of computer graphics educational resources was investigated; user ergonomic and communication requirements for relevant educational resources were defined.

**The practical significance** of the obtained results lies in the possibility of their application for the development of more effective educational resources intended for studying computer graphics programs.

**Keywords:** *e-book; e-learning resources; ergonomics; interactive features; user survey.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Базиліук Ельвіра Володимирівна**, канд. техн. наук, доцент, завідувач кафедри дизайну, Хмельницький національний університет, ORCID 0000-0003-3123-8372, Scopus 57841341900, **e-mail:** bazyliukel@khnmu.edu.ua

**Кармаліта Анатолій Костянтинович**, канд. техн. наук, професор, професор кафедри дизайну, Хмельницький національний університет, ORCID 0000-0003-4397-2988, **e-mail:** akarmalita89@gmail.com

**Стрижова Оксана Петрівна**, канд. техн. наук, старший викладач кафедри дизайну, Хмельницький національний університет, ORCID 0000-0003-2751-1807, **e-mail:** strizhova7@gmail.com

**Горний Павло Володимирович**, викладач, кафедра дизайну, Хмельницький національний університет, ORCID0000-0002-4725-5145, **e-mail:** hornyipv@khnmu.edu.ua

**Цитування за ДСТУ:** Базиліук Е. В., Кармаліта А. К., Стрижова О. П., Горний П. В. Дослідження моделі поведінки користувачів навчальних ресурсів з вивчення програм комп'ютерної графіки. *Art and design*. 2023. №2(22). С. 83–95.

**Citation APA:** Базиліук, Е. В., Кармаліта, А. К., Стрижова, О. П., Горний, П. В. (2023) Дослідження моделі поведінки користувачів навчальних ресурсів з вивчення програм комп'ютерної графіки. *Art and design*. 2(22). 83–95.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.8>

УДК 7.05+003.628

DOI:10.30857/2617-0272.2023.2.9.

<sup>1</sup>ВОРОБЧУК М. С., <sup>1</sup>ПАШКЕВИЧ К. Л., <sup>2</sup>ШИНКАР А. Ю.<sup>1</sup>Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine<sup>2</sup>Lutsk National Technical University, Lutsk, Ukraine

## ІМЕРСИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІННОВАЦІЙНИЙ ІНСТРУМЕНТ ДЛЯ ПРОЄКТУВАННЯ В ДИЗАЙНІ

**Мета** дослідження – визначити розвиток імерсивних технологій на сучасному етапі; проаналізувати діючі приклади застосування таких технологій; з'ясувати можливості використання AR, VR, MR технологій у дизайні та визначити їхні перспективи у створенні візуального контенту.

**Методологія.** Застосовано аналітичний, соціокультурний, структурний підходи, а також методи інформаційного моделювання та системний аналіз.

**Результати.** Здійснено аналіз імерсивних технологій і на основі цього систематизовано та описано найбільш поширені технології, що застосовуються при проектуванні дизайн-продукції. Проведено аналіз літературних джерел за тематикою дослідження, надано опис AR, VR, MR технологій, визначено переваги та недоліки застосування технології розширеної реальності в дизайні. Встановлено, що імерсивні технології, попри існуючі на сьогодні технічні обмеження, є перспективним інструментом дизайну, що формує сприятливі умови для реалізації творчих задумів дизайнерів.

**Наукова новизна.** Вивчено можливості використання імерсивних технологій у різних видах дизайну, розкрито особливості їх застосування на практиці. Виявлено переваги та недоліки впровадження AR, VR, MR технологій у проектування дизайн-продуктів.

**Практична значущість.** Результати дослідження можуть бути використані для подальшого вивчення імерсивних технологій, їх застосування у дизайні, а також слугувати теоретичним та практичним матеріалом при підготовці фахівців з дизайну та при написанні наукових робіт.

**Ключові слова:** дизайн; графічний дизайн; інновації; інструмент для проектування; QR-код; AR; VR; MR.

**Вступ.** Сучасні технології розширеної реальності мають великий потенціал для підвищення продуктивності дизайнера та зниження витрат на проектування дизайн-розробок. Імерсивні технології «оживляють» дизайн-продукти, а їх візуалізація є основною діяльністю в процесі проектування. Вони допомагають в розробці дизайну, покращують якість продукції, забезпечують зручність роботи з клієнтами тощо.

Імерсивні технології – технології, які дозволяють повністю або частково відобразити віртуальні проекти на зображення реального світу. Імерсивні технології також називають технологіями розширеної реальності. Вони забезпечують ефект повної або часткової присутності в альтернативному просторі і тим самим змінюють призначений для користувача досвід в різних сферах [13].

Імерсивні технології включають віртуальну реальність (VR), доповнену реальність (AR), змішану реальність (MR). Ці технології

забезпечують досвід, який задіює почуття зору, звуку та дотику. Це дозволяє професійним дизайнерам створювати реалістичне та інтерактивне середовище.

Імерсивні технології дозволяють дизайнерам «відчути» повномасштабні моделі та середовища до початку проектування. Дизайнерам-проектантам не потрібно створювати макети реального світу, адже створення розширеної реальності здійснюється за допомогою використання камери та спеціальних окулярів для накладання цифрового рисунку на предмети. Таким чином користувач утримує уявлення про кінцевий вигляд продукту на етапі проектування.

Пандемія COVID-19 посилила потребу у віртуальному робочому просторі, скоротила кількість точок зіткнення з людьми та зумовила необхідність прискорення виконання проєктів. Варто зазначити, що однією з проблем, з якою стикаються дизайнери, є робота з клієнтом, а саме комунікація та

презентація кінцевого варіанту дизайн-продукції. Технології розширеної реальності дозволяють вирішити проблеми які виникають під час проектування у реальному часі, тому імерсивні технології зарекомендували себе як корисний інструмент у дизайні. Використання таких технологій є корисним для компаній, які проєктують дизайн-продукти.

#### **Аналіз попередніх досліджень.**

Імерсивні технології сьогодні є перспективною темою, яка інтенсивно розвивається у програмному забезпеченні, але з точки зору дизайну це питання лише поверхнево висвітлено в літературних джерелах.

У наукових роботах L. Berg, J. Vance [3] та R. Singh at al. [12] вивчали питання використання віртуальної реальності в галузі технічних аспектів проєктування. Натомість у роботах B. Ysimaz, M. Goken [14], A. Hamurcu at al. [6] стверджується інше визначення, яке має відношення до дизайнерської діяльності: «технологія, що дозволяє дизайнерам вийти на вищий рівень вироблення продуктів – створення візуалізації нового покоління».

Зразки використання імерсивних технологій як ефективного інструменту чи якісного дизайн-продукту представлені в роботах D. Harley [7], I. Wohlgenannt [1]. У статті J. Radianti at al. [10] проведено огляд додатків віртуальної реальності.

S. Riches at al. [11] освітлено і прописано сутність VR технології, пояснення відмінностей між VR та AR, наведені застереження та поради у використанні даного інструменту в створенні дизайну, але дана інформація подана поверхнево і потребує подальшого вивчення.

Дослідники B. Ysimaz, M. Goken [13] встановлювали причини і способи вирішення кіберхвороби в імерсивних технологіях, а у дослідженнях C. Ball at al. [2] та R. Singh at al. [12], розглядається питання впровадження віртуальної реальності під час пандемії.

Основи психологічних аспектів поведінки користувачів, вплив на здоров'я технологій розширеної реальності вивчали J. Carroll at al. [4], A. Hamad, B. Jia [5] та H. Kim at al. [8].

Проаналізувавши літературні джерела встановлено, що останні кілька років імерсивні технології активно розвиваються та проникають у всі сфери життя людини. Сьогодні вони є одним з інноваційних інструментів для створення дизайн-продуктів, але спостерігається мала доступність програмного забезпечення, відсутність достатньої кількості експертів та освітніх програм щодо користування такими технологіями у даній галузі.

**Постановка завдання.** Метою дослідження є теоретичне вивчення властивостей імерсивних технологій у дизайні на прикладі AR, VR, MR технологій та визначення перспективи та можливості їх практичного застосування у створенні візуального контенту.

**Результати дослідження та їх обговорення.** Імерсивні технології або технології розширеної реальності можна використовувати для надання клієнтам реалістичного уявлення про вигляд дизайн-продукції.

Професійні дизайнери можуть використовувати технології доповненої реальності, щоб показати своїм клієнтам, як виглядатиме готовий простір. Подальші розробки, модифікації дизайну та технічні варіації можуть бути не лише реалізовані та відображені за допомогою технологій AR, VR, MR, але також можуть бути передані всій команді проєкту у режимі реального часу.

Технології розширеної реальності дозволяють тестувати різні ідеї, підходи та проекти у відповідних контекстах на ранніх стадіях розробки продукту до появи перших реальних прототипів. Цифрова трансформація зростає, тому дизайнери можуть отримати вигоду від цього, адже дизайн продукту – це складний процес. Варто зазначити, що розробка будь-якого дизайну передбачає роботу у реальному світі, тому проєктування розширеної реальності розпочинається з RR (real reality). Це «реальна реальність», тобто об'єктивна реальність, в якій ми перебуваємо і яку сприймаємо органами чуттів (рис. 1).

Для переходу до технологій розширеної реальності зазвичай використовуються

QR-коди. Вони виступають як «тригер» для запуску більшості імерсивних технологій. QR-код запускає інтерактивний контент, який зазвичай закінчується закликком до дії або цільової сторінки. Інтерактивний контент доповнює світ довкола користувача, адже дизайнер може додати будь-яку цифрову

інформацію, персонажа або віртуальну версію продукту в реальне середовище користувача. QR-коди також використовуються як внутрішня навігація. У такому вигляді коди можуть відображати покрокові вказівки, інформаційний контент або інші ресурси.

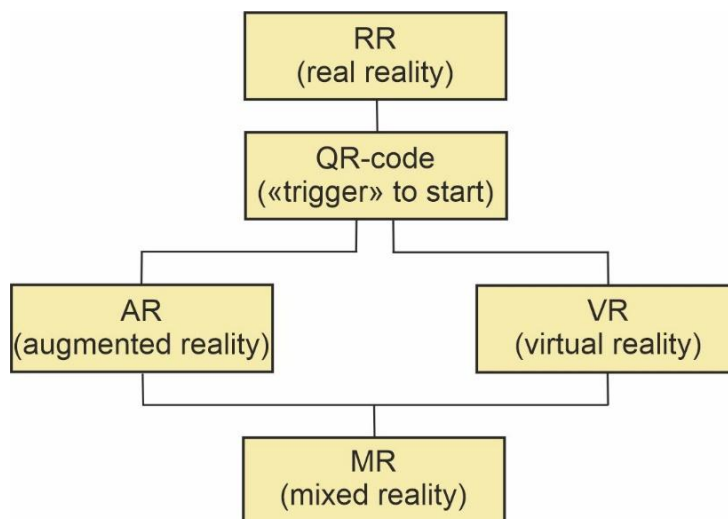


Рис. 1. Класифікація імерсивних технологій, що використовується у дизайні

Світ знаходиться на порозі розширення своїх кордонів за допомогою імерсивного контенту. Це дає можливість для дизайнерів та компаній розробити нові продукти, що покращують життя суспільства. Технології розширеної реальності можна використовувати для створення реалістичних симуляцій продуктів чи середовищ, з якими можуть взаємодіяти клієнти. Доповнена реальність (AR) доповнює сприйняття світу, демонструючи створену комп'ютером графіку, зображення чи набір інтерактивних даних. Це можливість для дизайнерів створювати додатки, використовуючи розпізнавання зображень, об'єктів та кольорів.

Для проектування доповненої реальності зазвичай використовують мобільний пристрій. Наприклад, гра Pokemon Go, за допомогою камери телефону показує користувачеві цифрового покемона в реальному оточенні, адже об'єкт у цифровому вигляді розміщується «поверх» реального світу [9].

AR дозволяє переосмислити досвід роздрібної торгівлі. Одним із прикладів є

програма IKEA Place, яка дозволяє покупцям розміщувати у будинку тривимірні меблі в натуральну величину за допомогою об'єктива камери мобільного телефону користувача (рис. 2). Це приклад того, як технологія доповненої реальності працює у реальному світі. Доповнена реальність дозволяє користувачам бачити цифрову інформацію в реальному світі. Це означає, що користувачі можуть переглядати інформацію про продукти та ціни. Бренди взуття Adidas та Nike кілька років активно експериментують із доповненою реальністю (рис. 3). Відсканувавши QR-код можна приміряти взуття або одяг за допомогою використання технології доповненої реальності (рис. 4).

Дизайнери також можуть використовувати AR для створення віртуальних виставкових залів або подіумів, використовуючи програмне забезпечення для 3D-дизайну одягу. Це дозволить покупцям ознайомитися з новими стилями та тенденціями, а оскільки AR можна використовувати на мобільних пристроях, виставкові зали стали доступними

для всіх, хто має смартфон або планшет. Модна платформа ZERO10 AR робить віртуальний одяг придатним для носіння в реальному житті (рис. 5).

Скорочення розриву між фізичним та цифровим світом моди за допомогою використання доповненої реальності відбувається стрімко. ZERO10 почали використовувати можливості доповненої реальності, щоб покращити якість обслуговування клієнтів та виділитися серед конкурентів (рис. 6).

Імерсивні технології також змінюють спосіб роботи дизайнерів. За допомогою віртуальної реальності дизайнери можуть створювати віртуальні прототипи проєктів і бачити, як вони виглядають на моделі ще до того, як вони будуть створені в реальному житті. Це допомагає прискорити процес проєктування дизайн-продукту та зробити його більш ефективним. Віртуальна реальність сьогодні стала популярною для відеоігор. Це термін, який використовується для опису створеного комп'ютером середовища, з яким можна взаємодіяти [11]. Рухи користувача в реальному житті точно відтворюються в цифровому відео, що дозволяє йому випробувати гру або відео в режимі реального часу. Наприклад, Марк Цукерберг за допомогою інструментів віртуальної реальності спроектував VR-тур по Пуерто-Ріко.

За допомогою VR дизайнери та їх клієнти можуть переглядати проєкти, масштабовані до реальних умов у натуральну величину, ще до того, як вони розпочнуть етап виробництва. Однією з переваг віртуальної реальності є її здатність зробити досвід доступним для багатьох.

Можна відвідати культурні заклади віртуально за допомогою використання технологій розширеної реальності.

Музей Prado (Мадрид, Іспанія) експериментував з технологією віртуальної реальності в дизайні веб-сайту, надаючи користувачам повністю захоплюючий досвід навігації галереями музею без необхідності фізичної присутності (рис. 7).

Багато реальних захоплень тепер доступні у віртуальній реальності, а соціальний досвід робить їх доступними, наприклад VR Star Park (Гуйчжоу, Китай) (рис. 8).

Віртуальна реальність повністю занурює вас у віртуальний світ, а змішана реальність (MR) або так звана гібридна реальність є злиттям реального і віртуального світів. Змішана реальність поєднує тривимірний голографічний вміст із фізичним світом, надаючи голограмам реальний контекст і масштаб. Змішана реальність відрізняється від інших інтерактивним аспектом та реалістичною візуалізацією проєкції, яку він додає до реального світу. У цьому випадку користувач може взаємодіяти з імерсивним контентом, користувачі взаємодіють один з одним використовуючи жести тіла та пальців.

З погляду дизайну та зручності використання, ключовий принцип полягає в тому, щоб користувачі відчували себе невимушено та уникали неприємних відчуттів. MR можна використовувати для дизайн-розробки продукту, проєктування середовища в реальному часі, обслуговування клієнтів, навчання, проведення заходів та конференцій тощо.



Рис. 2. Програма «IKEA Place», Inter IKEA Systems, 2017

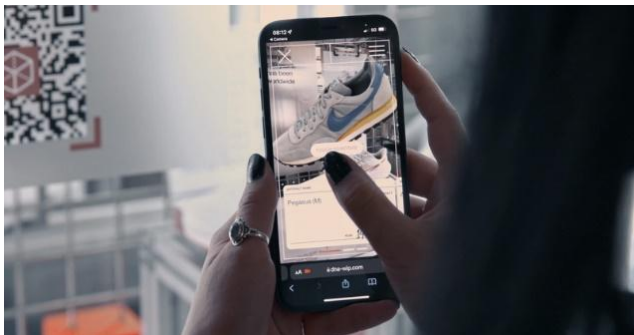


Рис. 3. Програма «Nike», Nike Fit, 2019

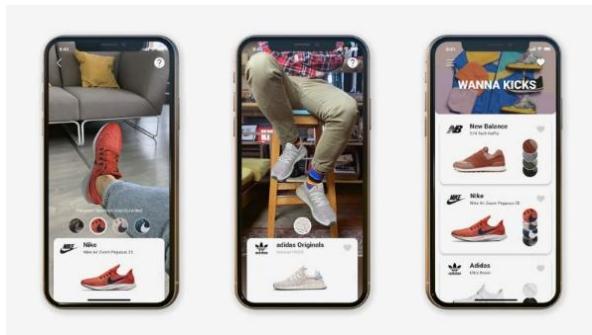


Рис. 4. Програма «Adidas», Wannaby Wanna Kicks, 2019

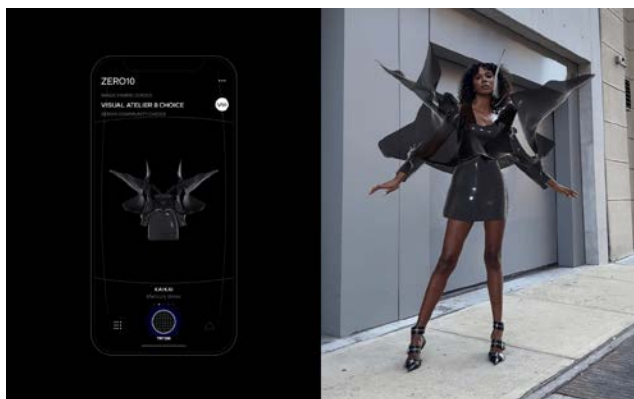


Рис. 5. Дизайнерський портал «ZERO10 AR Fashion Platform», Kibris, 2022

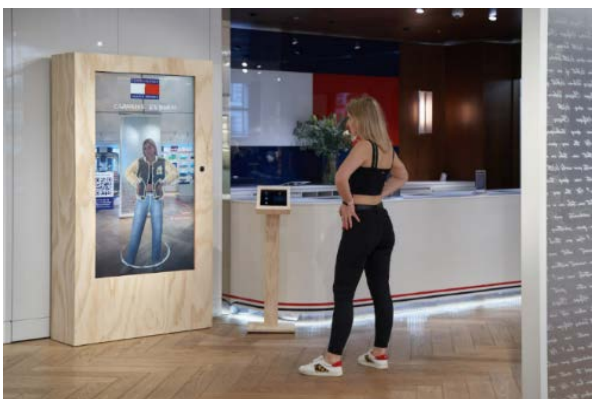


Рис. 6. AR Store ZERO10, Kibris, 2023

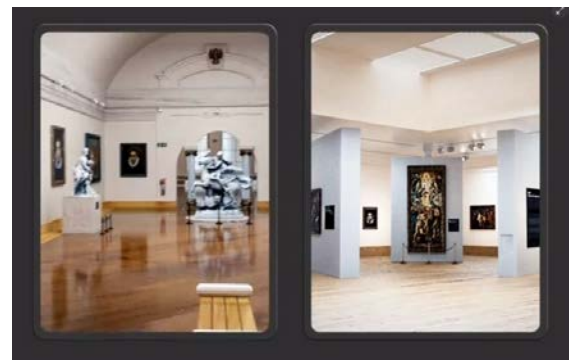


Рис. 7. Веб-сайт музею Prado, Мадрид, 2020



Рис. 8. VR Star Park, Гуйчжоу, Китай, 2018

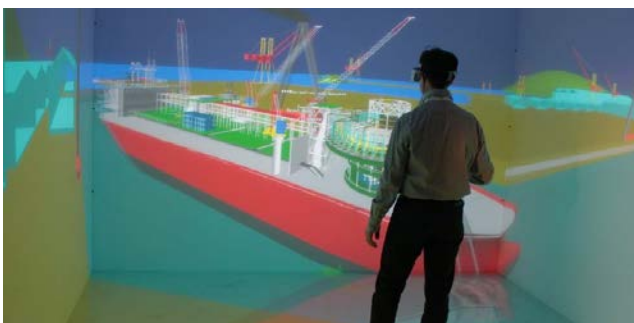


Рис. 9. TechViz, MDL, Індія, 2021



Рис. 10. JLR, Велика Британія, 2020

Наприклад, Mazagon Dock Shipbuilders Limited (MDL), одна з провідних компаній Індії, що виробляє підводні човни повністю розробляє свої проекти за допомогою використання імерсивних технологій (рис. 9).

В автомобільній промисловості технології доповненої реальності дозволяють дизайнерам експериментувати із зовнішнім виглядом та внутрішнім наповненням автомобіля, перш ніж вводити в експлуатацію дороги прототипи. Такі компанії, як BMW та Jaguar Land Rover (JLR), використовують змішану реальність для проведення попередніх проектних оглядів, щоб перевірити візуальний дизайн. Новий підхід радикально спрощує процес проектування, дозволяючи дизайнерам, інженерам і командам з маркетингу співпрацювати в процесі проектування новими способами (рис. 10).

Змішана реальність – це поєднання реальної, доповненої та віртуальної реальності. Вона дозволяє дизайнерам та клієнтам безпосередньо маніпулювати 3D-моделями [13].

Отже, імерсивні технології сьогодні набувають стрімкого поширення, адже багато галузей можуть використовувати їх для створення нових можливостей. Вони допомагають збільшити продажі, надаючи клієнтам новий цікавий досвід, який дозволяє їм стати частиною дизайн-розробки. Крім того, імерсивні технології допомагають у створенні інноваційних маркетингових кампаній, які привертають увагу споживачів. Проте, дизайн-індустрія постійно змінюється та розвивається, як і технології, на які вона опирається. Хоча технології розширеної реальності дають потенціал для розвитку дизайну, при їх впровадженні необхідно враховувати деякі проблеми. Однією з таких є забезпечення повної інтеграції з роздрібною інфраструктурою. Також великий вплив на процес має висока вартість інструментів для відображення та наявність фізичного дискомфорту при тривалому використанні технологій. Незважаючи на це, технології

розширеної реальності впливають на роботу дизайнерів та повсякденне життя споживачів. Професійні дизайнери, компанії, бренди та роздрібні продавці можуть використовувати імерсивні технології цифрового дизайну для розширення послуг які надають клієнтам.

**Висновки.** Представлене дослідження описує поточний стан застосування AR, VR, MR технологій у дизайні. Виявлено, що технології розширеної реальності використовують як інструмент прийняття рішень для компаній, орієнтованих на розробку нових продуктів та технологій. Технології розширеної реальності є корисним інструментом у процесі проектування об'єктів, що розвиваються у реальному часі. Встановлено, що імерсивні технології мають великий потенціал для підвищення продуктивності дизайнерів. Технології розширеної реальності «оживляють» дизайн-продукти, а візуалізація є основною діяльністю у процесі проектування. Подання проекту у віртуальній реальності забезпечує реалістичне візуальне сприйняття дизайну, яке виходить за межі масштабів та перспектив запланованого відтворення зображення у 2D дизайні.

Ефективне використання дизайну та технологій розширеної реальності дозволяє брендам використовувати такі компоненти дизайну як: продумана креативна стратегія, застосування найкращих практик, ергономічне подання інформації, естетичний візуальний дизайн тощо. Нові технології пов'язані з багатьма невідомими аспектами, що створює потребу у розробці стандартів та шаблонів для проектування. Проведене дослідження засвідчує, що технології розширеної реальності дозволяють дизайнерам проектувати моделі та середовища в повному масштабі від самого початку, а не створювати макети в реальному світі через певні проміжки часу в процесі проектування. Це є ефективним способом перетворення ескізів в проекти для створення цілісних прототипів та макетів. Використання імерсивних технологій дає користувачам можливість наблизитись до віртуальних об'єктів. Візуалізація

об'єктів дизайну в цьому випадку має бути реалістичною та деталізованою. Також це дає клієнтам уявлення про кінцевий продукт на етапі проектування.

Отже, імерсивні технології є інноваційним інструментом у процесі проектування, якщо дизайнер знає, як крок за кроком

контролювати ситуацію, створювати об'єкти, що розвиваються у реальному контексті. Перспективами подальших досліджень є вивчення особливостей впливу використання імерсивних технологій на якість проектування дизайнерських розробок.

#### Література:

1. Wohlgenannt I., Simons A., Stieglitz S. Virtual Reality. *Business & Information Systems Engineering*. 2020. № 62. P. 55–61. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12599-020-00658-9>.
2. Ball C., Huang K.-T., Francis J. Virtual reality adoption during the COVID-19 pandemic: A uses and gratifications perspective. *Telematics and Informatics*. 2021. № 65. P. 689–728. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.tele.2021.101728>.
3. Berg L., Vance J. Industry use of virtual reality in product design and manufacturing: a survey. *Virtual Reality*. 2018. № 21. P. 1–17. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10055-016-0293-9>.
4. Carroll J., Hopper L., Farrelly A. M., Lombard-Vance R., Bamidis P. D., Konstantinidis E. I. A Scoping Review of Augmented/Virtual Reality Health and Wellbeing Interventions for Older Adults: Redefining Immersive Virtual Reality. *Frontiers in Virtual Reality*. 2021. № 2:655338. DOI: <https://doi.org/10.3389/frvir.2021.655338>.
5. Hamad A., Jia B. How Virtual Reality Technology Has Changed Our Lives: An Overview of the Current and Potential Applications and Limitations. *International Journal of Environmental Research and Public Health*. 2020. № 8. P. 59–78. DOI: <https://doi.org/10.3390/ijerph191811278>.
6. Hamurcu A., Timur Ş., Rızvanoğlu K. An overview of virtual reality within industrial design education. *Journal of Engineering. Design and Technology Education*. 2020. № 6. P. 1889–1905. DOI: <https://doi.org/10.1108/jedt-02-2020-0048>.
7. Harley D. Palmer Luckey and the rise of contemporary virtual reality. *Convergence*. 2019. № 26. P. 1144–1158. DOI: <https://doi.org/10.1177/1354856519860237>.
8. Kim H. G., Lim H.-T., Ro Y. M. Deep Virtual Reality Image Quality Assessment with Human Perception Guider for Omnidirectional Image. *IEEE Transactions on Circuits and Systems for Video Technology*. 2019. № 30. P. 917–928. DOI: <https://doi.org/10.1109/TCSVT.2019.2898732>.
9. Lateef F., Chong Y., Sethi D., Loh C. Going forward with Pokemon Go. *Journal of Emergencies, Trauma, and Shock*. 2018. № 11. P. 243–246. DOI: [https://doi.org/10.4103/JETS.JETS\\_87\\_17](https://doi.org/10.4103/JETS.JETS_87_17).
10. Radianti J., Majchrzak T.A., Fromm J., Wohlgenannt I. A systematic review of immersive virtual reality applications for higher education: Design elements, lessons learned, and research agenda. *Computers & Education*. 2020. № 147:103778. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.compedu.2019.103778>.
11. Riches S., Elghany S., Garety P., Rus-Calafell M., Valmaggia L. Factors Affecting Sense of Presence in a Virtual Reality Social Environment: A Qualitative Study. *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*. 2019. № 22. P. 288–292. DOI: <https://doi.org/10.1089/cyber.2018.0128>.
12. Singh R. P., Javaid M., Kataria R., Tyagi M., Haleem A., Suman R. Significant applications of virtual reality for COVID-19 pandemic. *Diabetes & Metabolic Syndrome: Clinical Research & Reviews*. 2020. № 14. P. 661–664. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.dsx.2020.05.011>.
13. Stanney K., Lawson B.D., Rokers B., Dennison M., Fidopiastis C., Stoffregen T., Weech S., Fulvio J. M. Identifying Causes of and Solutions for Cybersickness in Immersive Technology: Reformulation of a Research and Development Agenda. *International Journal of Human-Computer Interaction*. 2020. № 36. P. 1783–1803. DOI: <https://doi.org/10.1080/10447318.2020.1828535>.
14. Ysimaz B., Goken M. Virtual reality (VR) technologies in education of industrial design, *Global Journal on Humanities and Social Science*. 2016. Iss. 3, P. 498–503. URL: [https://www.academia.edu/35119752/Virtual\\_reality\\_VR\\_technologies\\_in\\_education\\_of\\_industrial\\_design](https://www.academia.edu/35119752/Virtual_reality_VR_technologies_in_education_of_industrial_design) (Дата звертання: 19.05.2023).
15. Міронова Т. В. Віртуальна і доповнена реальності в творчості українських мистців. *Art and design*. 2021. №2(14). С. 141–151.

## References:

1. Wohlgenannt, I., Simons, A., Stieglitz, S. (2020). Virtual Reality. *Business & Information Systems Engineering*. 62. 55–61. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12599-020-00658-9>.
2. Ball, C., Huang, K.-T., Francis, J. (2021). Virtual reality adoption during the COVID-19 pandemic: A uses and gratifications perspective. *Telematics and Informatics*. 65. 689–728. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.tele.2021.101728>.
3. Berg, L., Vance, J. (2018). Industry use of virtual reality in product design and manufacturing: a survey. *Virtual Reality*. 21. 1–17. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10055-016-0293-9>.
4. Carroll, J., Hopper, L., Farrelly, A. M., Lombard-Vance, R., Bamidis, P. D., Konstantinidis, E. I. (2021). A Scoping Review of Augmented/Virtual Reality Health and Wellbeing Interventions for Older Adults: Redefining Immersive Virtual Reality. *Frontiers in Virtual Reality*. 2:655338. DOI: <https://doi.org/10.3389/frvir.2021.655338>.
5. Hamad, A, Jia, B. (2022). How Virtual Reality Technology Has Changed Our Lives: An Overview of the Current and Potential Applications and Limitations. *International Journal of Environmental Research and Public Health*. 8. 59–78. DOI: <https://doi.org/10.3390/ijerph191811278>.
6. Hamurcu A., Timur Ş., Rızvanoğlu K. (2020). An overview of virtual reality within industrial design education. *Journal of Engineering, Design and Technology Education*. 6. 1889–1905 DOI: <https://doi.org/10.1108/jedt-02-2020-0048>.
7. Harley, D. (2019). Palmer Luckey and the rise of contemporary virtual reality. *Convergence*. 26. 1144–1158. DOI: <https://doi.org/10.1177/1354856519860237>.
8. Kim, H. G., Lim, H.-T., Ro, Y. M. (2019). Deep Virtual Reality Image Quality Assessment with Human Perception Guider for Omnidirectional Image. *IEEE Transactions on Circuits and Systems for Video Technology*. 30. 917–928. DOI: <https://doi.org/10.1109/TCSVT.2019.2898732>.
9. Lateef, F., Chong, Y., Sethi, D., Loh, C. (2018). Going forward with Pokemon Go. *Journal of Emergencies, Trauma, and Shock*. 11. 243–246. DOI: [https://doi.org/10.4103/JETS.JETS\\_87\\_17](https://doi.org/10.4103/JETS.JETS_87_17).
10. Radianti, J., Majchrzak, T. A., Fromm, J., Wohlgenannt, I. (2020). A systematic review of immersive virtual reality applications for higher education: Design elements, lessons learned, and research agenda. *Computers & Education*. 147:103778. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.compedu.2019.103778>.
11. Riches, S., Elghany, S., Garety, P., Rus-Calafell, M., Valmaggia, L. (2019). Factors Affecting Sense of Presence in a Virtual Reality Social Environment: A Qualitative Study. *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*. 22. 288–292. DOI: <https://doi.org/10.1089/cyber.2018.0128>.
12. Singh, R. P., Javaid, M., Kataria, R., Tyagi, M., Haleem, A., Suman, R. (2020). Significant applications of virtual reality for COVID-19 pandemic. *Diabetes & Metabolic Syndrome: Clinical Research & Reviews*. 14. 661–664. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.dsx.2020.05.011>.
13. Stanney, K., Lawson, B. D., Rokers, B., Dennison, M., Fidopiastis, C., Stoffregen, T., Weech, S., Fulvio, J. M. (2020). Identifying Causes of and Solutions for Cybersickness in Immersive Technology: Reformulation of a Research and Development Agenda. *International Journal of Human-Computer Interaction*. 36. 1783–1803. DOI: <https://doi.org/10.1080/10447318.2020.1828535>.
14. Ysimaz, B., Goken, M. (2017). Virtual reality (VR) technologies in education of industrial design. *Global Journal on Humanities and Social Science*. 3. 498–503. URL: [https://www.academia.edu/35119752/Virtual\\_reality\\_VR\\_technologies\\_in\\_education\\_of\\_industrial\\_design](https://www.academia.edu/35119752/Virtual_reality_VR_technologies_in_education_of_industrial_design) (Last accessed: 19.05.2023).
15. Mironova, T. V. (2021). Virtual and augmented reality in the works of Ukrainian artists. *Art and design*. 2(14). 141–151 [in Ukrainian].

## IMMERSIVE TECHNOLOGIES AS AN INNOVATIVE TOOL FOR PROJECTING IN DESIGN

<sup>1</sup>VOROBCHUK M. S., <sup>1</sup>PASHKEVYCH K. L., <sup>2</sup>SHYNKAR A. YU.

<sup>1</sup>Київський національний університет технологій та дизайну, Київ, Україна

<sup>2</sup>Луцький національний технічний університет, Луцьк, Україна

**The aim** of the study is to determine the development of immersive technologies at the current stage; analyze current examples of the use of such technologies; find out the possibilities of using AR, VR, MR technologies in design and determine their prospects in creating visual content.

Methodology. Analytical, sociocultural, structural approaches, as well as methods of information modeling and system analysis are applied.

**Results.** An analysis of immersive technologies was carried out, and based on this, the most common technologies used in the design of design products were systematized and described. An analysis of literary sources on the topic of the study was carried out, a description of AR, VR, MR technologies was provided, the advantages and disadvantages of using augmented reality technology in design were determined. It has been established that immersive technologies, despite existing technical limitations, are a promising design tool that creates favorable conditions for the realization of designers' creative ideas.

**Scientific novelty.** The possibility of using immersive technologies in various types of design was studied, the features of their application in practice were revealed. The advantages and disadvantages of the implementation of AR, VR, MR technologies in the design of design products have been revealed.

**Practical significance.** The results of the research can be used for further study of immersive technologies, their application in design, as well as serve as theoretical and practical material for the training of design specialists and for writing scientific papers.

**Keywords:** *design; graphic design; innovation; design tools; QR-code; AR; VR; MR.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Воробчук Марія Сергіївна**, аспірантка, кафедра мистецтва та дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-4792-525X, **e-mail:** mariakalytiuk888@gmail.com

**Пашкевич Калина Лівіанівна**, д-р техн. наук, професор, завідувач кафедри мистецтва та дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-6760-3728, Scopus 57191851112, **e-mail:** pashkevich.kl@knutd.com.ua

**Шинкар Анастасія Юріївна**, магістр, кафедра архітектури та дизайну, Луцький національний технічний університет, ORCID 0009-0008-9155-5584, **e-mail:** shynkaray@gmail.com

**Цитування за ДСТУ:** Воробчук М. С., Пашкевич К. Л., Шинкар А. Ю. Імерсивні технології як інноваційний інструмент для проектування в дизайні. *Art and design*. 2023. №2(22). С. 96–104.

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2023.2.9](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.9)

**Citation APA:** Воробчук, М. С., Пашкевич, К. Л., Шинкар, А. Ю. (2023) Імерсивні технології як інноваційний інструмент для проектування в дизайні. *Art and design*. 2(22). 96–104.

УДК 745.03/687.01

DOI:10.30857/2617-0272.2023.2.10.

ДАВИДЕНКО І. В., КОКОРИНА Г. В., ЧУПРИНА Н. В.,  
ГАРКІН П. В, СЕЛЬСКИЙ Р. М.*Київський національний університет технологій та дизайну, Київ, Україна***ТВОРЧИСТЬ О. ЕКСТЕР ЯК ДЖЕРЕЛО КОМПОЗИЦІЙНИХ ТА ХУДОЖНЬО-ГРАФІЧНИХ ПРИЙОМІВ ДЛЯ РОЗРОБКИ КОЛЕКЦІЙ СУЧАСНОГО ОДЯГУ**

**Мета:** дослідження актуальності і способів застосування дизайнерських підходів видатної художниці першої половини ХХ століття Олександри Екстер в сучасному фешн-дизайні.

**Методологія.** Використано методи літературно-аналітичного та системного історіографічного аналізу, методи класифікації композиційних прийомів формоутворення.

**Результати.** Репрезентовано творчій спадок видатної української художниці та дизайнерки О. Екстер, висвітлено окремі аспекти її роботи в галузі фешн-графіки та композиції костюма. Представлено внесок художниці в розвиток авангардистського руху в Україні, досліджено логіку формування її поглядів на взаємозв'язок форми та кольору в костюмі, практичний досвід конструктивного моделювання одягу, інтерпретації традицій українського народного строю. Доведено актуальність напрацювань О. Екстер з огляду на актуальні проблеми сучасного дизайну, проаналізовано роботи сучасних дизайнерів костюма, спеціалістів з художньої вишивки, аксесуарів та головних уборів, натхненних мистецтвом видатної української мисткині.

**Наукова новизна.** Результати досліджень висвітлюють інноваційні підходи до дизайну костюма на прикладі творчості О. Екстер. Доведено актуалізацію досвіду історичного вітчизняного дизайну в контексті сучасних проблем проектування одягу.

**Практична значущість.** Представлено приклади інтерпретації дизайнерської парадигми О. Екстер в процесі створенні сучасних зразків фешн-дизайну, що ілюструє широкі можливості використання результатів наукової роботи в процесі навчальної підготовки та практичній діяльності дизайнерів сучасного одягу.

**Ключові слова:** український авангард; Олександра Екстер; дизайн одягу; фешн-графіка; жіночий одягу; національний одяг; проектування костюма.

**Вступ.** Трансформація сучасних трендів в культурі та мистецтві значною мірою пояснюється знаковими подіями, які відбуваються останніми роками в політиці та економіці. Ці події детермінують споживчий запит на формування і реалізацію у фешн-дизайні підходів, які б дозволяли маркувати носіїв відповідних ідей, з одного боку, та сприяли збереженню індивідуальності автора з іншого. Саме тому сучасні дизайнери часто звертаються до творчої спадщини початку ХХ століття, яка характеризувалася бурхливим розвитком у мистецтві різноманітних авангардних течій (футуризму, кубізму, конструктивізму, абстракціонізму тощо), а сформовані у цей період культурологічні та естетичні засади ідеології авангарду базувалися на індивідуалізмі та

епатажності, експериментах з формою, кольорами, фактурою тощо.

Різка зміна загального стилю суспільного буття, що стала наслідком поширення коронавірусної інфекції у 2020 році, а потім початком повномасштабного вторгнення російських військ в Україну в 2022 році, диктує впровадження у вітчизняну індустрію моди нових принципів естетики та функціональності. Загострення кризи в політиці та економіці стимулює підвищення інтересу до власної історії, спонукає шукати нові шляхи збереження національної ідентичності.

Певні художні паралелі можливо провести з початком ХХ століття, який теж характеризувався значними суспільними потрясіннями. У цьому контексті актуальною є переоцінка спадщини дизайнерської думки і підходів до процесу проектування тієї доби,

зокрема в творчості Олександри Екстер, яка певний час працювала в Україні, сприяла популяризації українського декоративно-прикладного мистецтва і активно експериментувала з окремими елементами етно-дизайну. Разом з тим, важливим доробком у творчості О. Екстер стало привнесення у повсякденний одяг ідей авангардизму та їх гармонізація із стереотипами домінантного класицизму. О. Екстер була не єдина у пропонуванні ідеї відтворення в одязі «кубофутуристичних» орнаментів, а також використання євґерґе геометризованих силуетів костюму. Разом з тим, її костюмні проєкти демонструють особливе відчуття залежності силуету від пластичних та орнаментальних властивостей тканини, а також розуміння нових актуальних вимог до функціональності одягу та його естетики.

#### **Аналіз попередніх досліджень.**

Олександра Екстер акумулювала в своїй творчості широкий спектр художніх напрямів мистецтва 1910–1920-х років. Вона відома як художник-графік і художник декоративно-прикладного мистецтва, як етнограф та викладач художньої студії, як сценограф і художник по костюму.

Слід зазначити, що систематизація знань про її творчість ускладнена тими обставинами, що творча спадщина О. Екстер розпорошена між різними країнами і музеями, але останнім часом, завдяки зусиллям українських мистецтвознавців, вдалось узагальнити та систематизувати великий обсяг інформації щодо творчості видатної мисткині.

Відмітимо, перш за все, Дмитра Горбачова, який ввів у міжнародний обіг поняття «український авангард» [1]. Мова йде про художників, які за своїм походженням та творчістю були пов'язані з Києвом, Харковом, Одесою та Львовом. Серед них К. Малевич, Д. Бурлюк, О. Богомазов, О. Архипенко, А. Петрицький, В. Меллер, О. Хвостенко-Хвостов, Б. Косарев та інші митці. Окрему увагу приділяє Д. Горбачов художній діяльності Олександрі Екстер, її пошукам нових шляхів мистецтва та

складному процесу взаємодії європейського та національного художнього досвіду [2].

Специфіку вітчизняного авангарду досліджувала також Галина Склярєнко, її праці присвячені проблемами виокремлення актуальних напрямів авангарду із багатьох інших новацій періоду початку ХХ ст., а також аналізу історико-культурного контексту того часу, особливостям його формування та етапам розвитку [3]. Творчість Екстер авторка розглядає, зокрема, у напрямку становлення футуризму з його ідеєю не обмежуватися змінами художньої мови, а висунути нову модель бачення розвитку української культури, динамічну, відкритую до новацій світового досвіду.

Серед інших науковців, які досліджували українське мистецтво, варто виокремити Ольгу Лагутенко та її нову концепцію історії української графіки першої третини ХХ століття з урахуванням загальноєвропейських художніх процесів [4]. Розглядаючи діяльність вітчизняних мистецьких осередків, О. Лагутенко підкреслює прагнення майстрів графіки відкрити нові можливості художньо-образних рішень через залучення національних традицій, в тому числі взірців архаїчного та етнографічного мистецтва.

Ще один важливий, з огляду на тему даної статті, напрямок мистецтвознавчих досліджень пов'язаний з роллю Екстер в становленні української сценографії. Тут слід зазначити, окрім публікацій Д. Горбачова, якій багато займався цією темою, низку ґрунтовних досліджень, присвячених питанню виходу авангарду за рамки живопису, появи авангардних візій на театральній сцені, зокрема праці М. Мудрак та М. Руденко [5], В. Сидоренко [6], І. Мелешкіної [7], Т. Павлової [8].

Найбільш послідовним дослідником творчості О. Екстер зараз є Георгій Коваленко. У 2021 році була видана його монографія «Авангард Олександри Екстер: київський період», яка висвітлює київський період життя і творчості Екстер [9]. Авангардна мисткиня прожила в Києві більше 35 років,

закінчила тут гімназію, навчалась у Київському художньому училищі. Це були роки її активної виставкової та педагогічної діяльності, час створення власної Студії, що стала справжньою майстернею київського авангарду. Головні принципи педагогічної системи Екстер були свого часу покладені в основу курсів у ВХУТЕМАС в Москві і в Паризькій Академії сучасного мистецтва Фернана Леже, де вже після 1924 року художниця продовжила свою кар'єру. Відмітимо, що книга Г. Коваленка стала частиною великого проєкту, присвяченого 140-річному ювілею видатної художниці. В рамках проєкту була відзначена творча діяльність мисткині в якості автора ескізів театрального костюма та кураторки проєкту співпраці художників авангардистів з українськими народними майстрами у 1900–1910-х роках. За ініціативою відомої дослідниці українського художнього текстилю Тетяни Кара-Васильєвої були відтворені у вишивці первісні ескізи митців авангарду [10].

Внесок Олександри Екстер в розвиток новітньої моди давно є об'єктом мистецтвознавчих досліджень. З останніх праць відмітимо монографію Зеновії Тканко «Мода в Україні ХХ століття», в якій окремо представлено власний погляд на процес становлення вітчизняної моди як національного мистецького феномену, в якому Олександра Екстер зіграла свою особливу роль [11]. Актуалізація творчості українських авангардистів в сучасному дизайні пов'язана з тим, що сьогодні, так само як і сто років тому в українському суспільстві відбувається відкриття незадіяних пластів минулого, актуалізація забутих складових історичного досвіду, який потрібно окреслити і художньо переосмислити. В костюмній практиці ці явища відбуваються вже достатньо давно, але вони поки що лише констатуються як певні мистецькі події і не внесені в науковий обіг. Між тим, дизайн одягу сьогодні часто стає частиною нової стратегії художнього експериментування, самопізнання культури та різноманітних практик концептуального мистецтва [12].

**Постановка завдання.** Метою дослідження є аналіз підходів О. Екстер в роботі з костюмом, ознайомлення молодих дизайнерів з її основними ідеями у комплексному проєктуванні одягу, доведення актуальності застосування дизайнерських прийомів О. Екстер в сучасному фешн-дизайні. Окремими завданнями дослідження стали вивчення дизайнерського спадку художниці, систематизація її підходів в галузі проєктування сценічного костюму та повсякденного одягу, а також узагальнення досвіду сучасних українських дизайнерів, якій базується на адаптації та осучасненні окремих творчих наробок О. Екстер стосовно актуальних проблем сучасного дизайну костюма.

**Результати дослідження.** Розглянемо кілька важливих фактів з творчої біографії Екстер, що стосуються комплексної роботи з костюмом та його формою. Працюючи над розробкою проєктів сучасного одягу у 1917 році О. Екстер брала участь у Другій виставці сучасного декоративного мистецтва «Вербівка» (салон К. І. Михайлової), на якій експонувалося понад 400 зразків вишивки, виконаної селянками з с. Вербівка (Черкаська область, Україна) за ескізами художників, які сповідували ідеї супрематизму та можливості їх використання в сучасному дизайні. Як надзвичайно цікаве явище на цій виставці було відзначено багатство та активний блиск яскравих кольорів, скомбінованих в найрізноманітніших сполученнях, в комплексному вирішенні із структурою орнаментів та формою. Найбільш цікавими роботами О. Екстер були визначені орнаменти «Підкладка», «Набійка», «Кукли».

На відкритті виставки Є. Прибильської та Г. Собачко в Києві у 1918 році О. Екстер відзначила, що одним з важливих видів декоративного мистецтва стали рисунки для тканин, килимів та вишивок. Значною особливістю цього виду мистецтва є площинне вирішення форми в орнаментах різних видів: рослинних, анімалістичних, архітектурних. Декоративна композиція відрізняється від живописної тим, що обумовлює обов'язко-

вість ритму, тобто повторення кольорових силуетних форм в рисунках, в яких ритм може бути більш складним та вільним. Вона відзначала, що звертаючись до комплексних проявів законів композиції в старовинному мистецтві, варто відзначити також ікони, в яких колорит досягає максимальної напруги, а композиція має чіткий внутрішній ритм та рівновагу. Зразки сучасної народної творчості в українському мистецтві також визначають чистоту та інтенсивність кольорових сполучень, орнаментальних побудов та знаково-символічних елементів.

Найбільш цікаво та авангардно визначила себе О. Екстер в роботі з театральною сценографією. Ще у 1917 році мисткиня була визнана як реформатор сценічного костюма. Її роботи несли внутрішній ритм, емоційно підкреслювали гру акторів, були «архітектурними», виразними за формою та «гострими» за рисунком. Сенсаційною в світі мистецтва театру виявилася постановка «Саломеї» Оскара Уальда, яку оформила О. Екстер не тільки в розрізі сценографії, а й в проєктуванні видовищного костюма (рис. 1).

Замовлення на проєктування театральних костюмів та сценографічні оформлювальні роботи Екстер реалізує під час перебування в Києві в 1918 році, відкривши майстерню-салон декоративного мистецтва. В 1919–1920 рр. вона виконує проєкти костюмів для концертних програм, створює ескізи костюмів для балетів та танцювальних номерів «Школи руху» Броніслави Ніжинської.

Період творчості О. Екстер, який припав на 1920–1925 рр., відображає певну боротьбу єдності і протилежностей дизайнерських підходів. З одного боку, доба розбудови культури соціалістичного реалізму характеризувалась домінуванням у суспільстві трендів на мілітаризацію та емансипацію, що диктувало певні підходи до уніфікації одягу, уникнення демонстрації індивідуальності та епатажності. О. Екстер спромоглась і в таких умовах заявити про себе як авангардний дизайнер, запропонувавши низку рішень для конструкцій однострою та

спецодягу, розроблюючи принти для тканин промислового виробництва. У співпраці з В. Мухіною, Н. Ламановою та іншими художниками вона проєктує костюми, верхній одяг, капелюшки, використовуючи в оздобленні пояси з рогожі, фарбування червоним та зеленим, оздоблення сушеним горохом, мушлями, кульками з паперу.

З іншого боку, у цей період роботи з побутовим костюмом вона реалізовувала свої творчі авангардні принципи і в дизайні театального костюма та театральних декорацій, де існувала можливість для творчої свободи та фантазії. Паралельно вона готує низку публікацій, в яких намагається теоретично обґрунтувати пошуки нових форм побутового одягу, акцентуючи на тому, що темпи повсякденного життя вимагають найменших витрат часу та енергії на виробництво одягу, відтак перенасичено складній сучасній моді необхідно протиставити одяг практичний, доцільний та красивий в своїй простоті.

В 1923 році О. Екстер розробляє рисунки для фабрики з виробництва ситцю. В своїх роботах з дизайну тканин та одягу Екстер відзначає, що колір повинен витікати з самої форми. Притаманна народному костюму багатоколірність не може бути цілком збережена в умовах сучасного міста і потребує певного творчого осмислення. Проте, повністю відмовлятися від неї означало б сліпе наслідування європейської цивілізації з її нівелюючим національну культуру духом. Сама атмосфера багатой народної культури вимагає кольору, при тому кольору насиченого, а не м'яких тональностей, як наприклад, у пастельних розсіяних кольорах Франції або Італії.

Екстер розміщує свою статтю «В конструктивному одязі» у єдиному опублікованому номері журналу «Ательє» (1923 р.). В цій статті вона обумовлює, що основи створення нових форм одягу повинні бути комплексно закладені: інтенсивність кольору, як елементу, що характеризує особливості національної культури, та логічність форми, побудованої з урахуванням

всіх ергономічних вимог в своїх пропорціях, ритмі та врівноваженості. Нові зразки прозодягу, тобто одягу для виробництва, за її

думкою, повинні бути побудовані на простих геометричних формах та основних чистих кольорах.



**Рис. 1.** Ескізи костюмів О. Екстер для персонажів вистави О. Уальда «Саломея», 1917 р.: а – Ірод, б – Саломея, в – Танок семи покривал [22]



**Рис. 2.** Ескізи костюмів О. Екстер та приклад втілення в матеріалі: а – обкладинка та сторінка журналу «Ательє» № 1 з моделями О. Екстер «галицького характеру», 1923 р. [22]; б – реконструкція костюма за ескізом О. Екстер, автор Ю. Ситникова, 2017 р.



**Рис. 3.** Колекція Руслана Панчука за мотивами творів О. Екстер: а – ескіз костюма О. Екстер, 1924 р. [22]; б – моделі колекції, 2006 р. [13]

Конструктивістський лаконізм побудови основи конструкції та багатство кольорів, характерні для робіт О. Екстер, в їх комплексному поєднанні стали основою для розробки багатьох сучасних дизайнерських проєктів.

Цікаву та самобутню інтерпретацію творів Олександри Екстер відтворив в своїх роботах молодий український дизайнер Руслан Панчук [13]. Його колекція костюмів з використанням ручної вишивки втілює традицію, започатковану виставкою декоративного мистецтва «Вербівка». Чисті відкриті кольори, динамічні лінії, пропорції, ритм та композиційне вирішення декору утворюють інтуїтивний зв'язок з ескізами костюмів Олександри Екстер (рис. 3). Сучасні, яскраві моделі одягу є беззаперечним прикладом того, що творчий спадок видатної мисткині є невичерпним джерелом натхнення для молодих художників в сучасному комплексному дизайн-проєктуванні.

Справжнім вибухом в розробці видовищних костюмів для кінематографу стала робота Олександри Екстер над костюмами до стрічки Якова Протазанова «Аеліта» за романом О. Толстого у 1924 році. Дійство футуристичної постановки відбувається на Марсі. Костюми героїв зі складною трансформованою структурою, технічно розробленими механізованими формами та елементами за задумом автора в комплексі найбільш виразно передають образне рішення ідеї (рис. 4, а).

Надихаючись роботою Олександри Екстер для кіно та театру видатна українська дизайнерка Лілія Пустовіт у 2008 році створила сучасну колекцію з шістнадцяти суконь. Презентація колекції відбулася у Національному художньому музеї України під час виставки «Амазонка авангарда». На виставці, вперше в Україні, було представлено близько п'яти десяти робіт з творчого спадку Екстер. Цей просвітницький та культурологічний проєкт показав життєвість та багатогранність мистецтва авангарду, його значення в сучасному дизайн-проєктуванні.

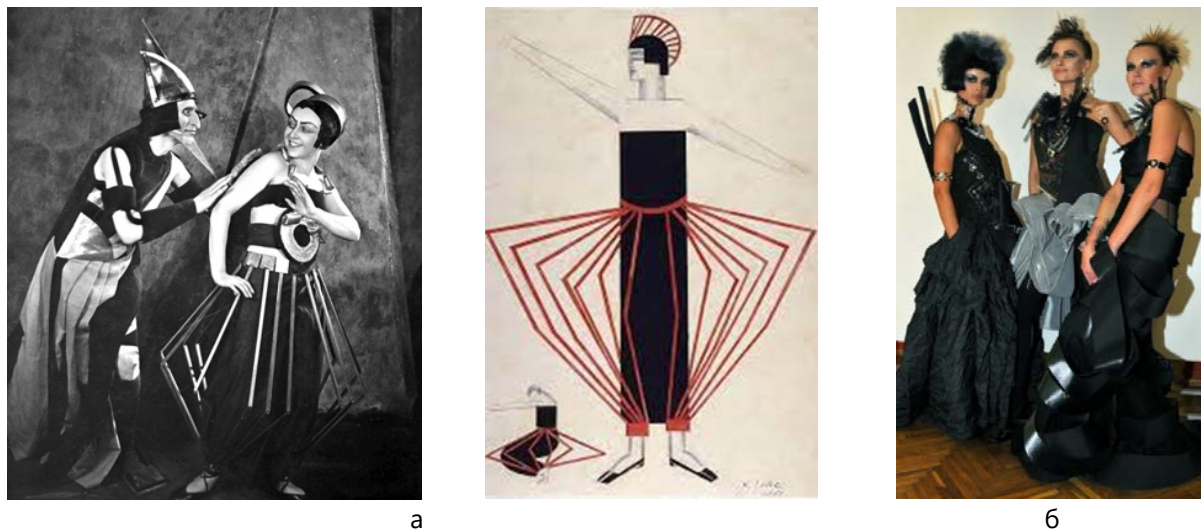
Про свою роботу над цією колекцією Лілія Пустовіт казала: «...мені здається, що скільки я працюватиму з цим матеріалом, стільки він мене і надихатиме, бо кожен раз, коли я відкриваю книжку із роботами Екстер, завжди бачу щось нове. Для мене також дуже важливо те, що ці роботи виглядають абсолютно сучасно, і мене захоплює таке вміння передбачати майбутнє – бо це ж було майже 100 років тому» [14].

Дизайнерка використала для створення своєї колекції шовк, атлас, металізовані тканини, різноманітні сітки й пластик. Окрім того, що при виготовленні суконь було знайдено нові композиційні вирішення, здійснено багато ручної роботи, розроблено нові конструкції та прийоми вишивки, також використані технології оздоблення із залученням кристалів Swarovski в костюмах та авторських прикрасах (рис. 5) [15].

У 2021 році було реалізовано проєкт видавництва «Родовід» за підтримки Українського культурного фонду «Авангард Олександри Екстер: київський період». В рамках цього проєкту в Мистецькому Арсеналі (м. Київ, Україна) відбувся імерсійний перформанс «EXTER.live» у стилі контемпорарі-денс в постановці Стефанії Нолл, в якому було продемонстровано колекцію дизайнера Федіра Возіанова та бренду Zahara. Концептуальні моделі десяти суконь-картин Возіанова було створено на основі відомих сценічних дизайнів та ескізів театральних костюмів Олександри Екстер [16].

Композиційне та колористичне вирішення колекції Ф. Возіанова обумовлене притаманним для творчості видатної української художниці використанням чистих, прямих, яскравих кольорів та простих форм (рис. 7). Сюжет суконь-картин складається з фрагментів полотен та ескізів Екстер. Сам автор так охарактеризував особливість моделей: «Їх незвичайність полягає у дуалізмі їхньої природи: коли вміщені в спеціальну раму вони висять на стіні – це мистецтво без домішки дизайну, тобто. абсолютно дисфункційне. Але в той

момент, коли картина вийнята з рами і зустрічається з тілом вона починає бути сукнею, тобто перетворюється на предмет дизайну» [17].



**Рис. 4.** Футуристичні костюми О. Екстер та Л. Пустовіт: а – ескізи та костюми О. Екстер до фільму «Аеліта», 1924 р.; б – колекція Лілії Пустовіт для виставки «Амазонка авангарду», 2008 р. [14]



**Рис. 5.** Колекція прикрас Л. Пустовіт із кристалами Swarovski за мотивами творчості О. Екстер, 2008 р.



**Рис. 6.** Сукня-картина Ф. Возіанова за мотивами ескізу О. Екстер: а – ескіз костюмів для епізоду спектаклю «Танок семи покривал» О. Екстер, 1917 р. [22]; б – проєкт Ф. Возіанова для «EXTER.live», 2021 р. [16]



Рис. 7. Моделі з колекції Федіра Возіанова для перформенсу «EXTER.live», 2021 р. [17]



Рис. 8. Головні убори бренду Zahara за мотивами творчості О. Екстер, 2021 р. [17].



Рис. 9. Інтерпретація творів О. Екстер в предметному дизайні: а – ваза Екстер з колекції «Suprematic», дизайн Катерини Соколової, NOOM, 2015 р. [18]; б – ескіз жіночого костюма, О.Екстер, 1918 р. [22]

Багатогранність творчості О. Екстер надихнула українську дизайнерку Лідію Захарченко (бренд Zahara) на створення колекції капелюшків, які можна носити трансформуючи по-різному, створюючи інші цікаві образи (рис. 8). Моделі було

продемонстровано також в перформенсі «EXTER.live» у Мистецькому арсеналі. Для виготовлення головних уборів був використаний товстий бавовняний трикотаж в спокійних витриманих кольорах, який вдало поєднався з яскравими сукнями-

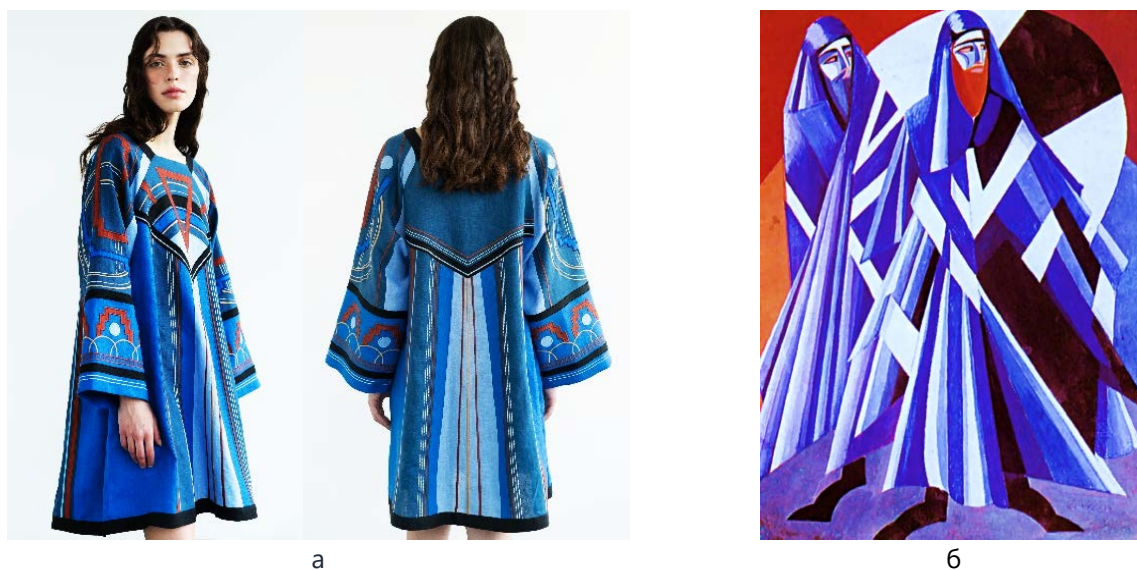
сценографією Федіра Возіанова. Що додатково підкреслило важливість комплексного підходу до процесу дизайну.

Український промисловий дизайнер Катерина Соколова, співзасновник і креативний директор бренду NOOM і дизайн-студії SOKOLOVA, працює в широкому діапазоні об'єктів предметного дизайну: меблі, освітлення, обладнання, електроніка, навколишнє середовище. Катерина Соколова є учасником та переможцем багатьох європейських виставок та конкурсів дизайну. Найголовніша з них Red Dot Design Award 2015 [18].

Колекція ваз «Супрематизм» бренду NOOM, натхненна геометричними роботами митців початку ХХ століття, зосереджена на основних геометричних формах, таких як кола, квадрати, лінії та прямокутники. Геометрична конструкція ваз – це не тільки декор, а й функціональні роздільники та

тримачі для квітів, які дозволяють створювати витончені композиції. Усі вазы колекції виконані з латуні та пофарбованої сталі, та названі іменами відомих супрематистів і модерністів. Ваза Ekster від NOOM уособлює естетичне втілення мистецтва та функціональності, поєднані в одному предметі інтер'єру, де гармонічно поєднані матеріали, форма та кольорова гама (рис. 9, а).

В 2022 році український бренд Ethnodim представив нову колекцію моделей одягу, натхнену мистецькою спадщиною України [20]. Ці роботи створені за мотивами картин українських художників Казимира Малевича, Олександри Екстер, Іван-Валентина Задорожного, Олександра Саєнка, Івана Приходька, Юлії Гушул, Ганни Собачко-Шостак, Василя Корчинського. Художня колекція містить сім вишитих суконь, шість вишиванок і лляну камізелюку.



**Рис. 10.** Сучасний одяг за мотивами творів О. Екстер: а – сукня «Екстер», бренд Ethnodim, 2022 р. [21]; б – ескіз костюмів «Іудеї» до вистави трагедії О. Уайльда «Саломея», О. Екстер, 1917 р. [22]

Дизайн лляної просторої сукні, натхненний роботами Олександри Екстер, вирізняється яскравим кольором, використанням прямих геометричних форм та ліній, що перетинаються. Унікальність сукні «Екстер» полягає в використанні оздоблення в техніці аплікації, яке імітує художньо-графічні прийоми відомої мисткині.

**Висновки.** Досліджено формоутворюючі та гармонізуючі аспекти роботи з костюмом видатної художниці-авангардистки першої половини ХХ століття Олександри Екстер. Визначено, що її роботи не несли сліпого наслідування загальноприйнятим стандартам моди того періоду, вони мали в собі авангардний дух часу, елементи оригінальних художніх стилів та індивідуальності

автора. Багатий спадок національної культури, результати праці народних майстрів, їх включення в костюм в якості оздоблювальних елементів, надавали можливість створення цікавих та вишуканих зразків одягу, в яких комплексно вирішувались задачі виразності та знаковості сучасного костюма.

Олександра Екстер разом з іншими митцями авангарду зробила дуже багато в галузі дизайну навіть тоді, коли самого цього терміну ще не існувало. Ідеї О. Екстер живлять художників і до теперішнього часу.

### Література:

1. Горбачов Д. Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття. Київ: Мистецтво, 2017. 320 с.

2. Горбачов Д. Олександра Екстер у Києві і в Парижі. Хроніка-2000, 2000. № 35–36. С. 499–506.

3. Скляренко Г. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: зб. наук. пр. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 318–322.

4. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2006. 240 с.: іл. Про О. Екстер. с. 90–91.

5. Мудрак М., Руденко М. Інсценізація українського авангарду 1910–1920 років. Київ: Родовід, 2015. 280 с.

6. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: ВХ [студію], 2008. 187 с.

7. Мелешкіна І. Анатоль Петрицький і Оскар Шлеммер: сценографічний конструктивізм. Київ: Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, 2021. 132 с.

8. Павлова Т. Carte Blanche Анатоля Петрицького. Київ: Родовід, 2017. 120 с.

9. Коваленко Г. Авангард Олександри Екстер: київський період. Київ: Родовід, 2021. 376 с.

10. Кара-Васильєва Т. Дизайн-проекти митців авангарду в галузі художнього текстилю і моделювання одягу. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*: збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції

В статті проаналізовано приклади створення різнопланових творчих колекцій сучасних українських фешн-дизайнерів, які надихалися інноваційними підходами Екстер до процесу проєктування костюма. Творча спадщина О. Екстер сьогодні є предметом вивчення та дослідження в підготовці майбутніх фахівців з дизайну одягу, а її цікаві та плідні ідеї знаходять своє втілення у виконанні сучасних колекцій одягу, в розробці дипломних та творчих колекцій до міжнародних та всеукраїнських конкурсів.

(23 квітня 2020 р., м. Київ): В 2-х т. Т. 1. Київ: КНУТД, 2020. С. 27–29.

11. Тканко З. Мода в Україні ХХ століття. Львів: Артос, 2015. 236 с.

12. Юр М. Авторська модель мистецтва в науковому дискурсі. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 2. С. 58–70.

13. Офіційний сайт Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. URL: <https://kdidpamid.edu.ua/academy/ruslan-panchuk/> (дата звернення 14.05.2023).

14. Філевська Т. Перша амазонка авангарду. *Український тиждень: вебсайт*. URL: <https://tyzhden.ua/History/183397> (дата звернення 14.05.2023).

15. Петрова О. Шаленство в кубі. Київська адреси Олександри Екстер. *Дзеркало тижня. Україна вебсайт*. URL: [https://zn.ua/ukr/ART/shalensstvo\\_v\\_kubi\\_kiyivski\\_adresi\\_oleksandri\\_ekster.html](https://zn.ua/ukr/ART/shalensstvo_v_kubi_kiyivski_adresi_oleksandri_ekster.html) (дата звернення 14.05.2023).

16. Модний сюжет: розмова з українськими дизайнерами мовою оригіналу – Федір Возіанов. *Marie Claire. вебсайт*. URL: <https://marieclaire.ua/fashion/modnyj-syuzhet-razgovor-s-ukrainskimi-dizajnerami-na-yazyke-originala-fedor-voziaiov/> (дата звернення 14.05.2023).

17. Танці, сукні-картини та капелюшки: у «Мистецькому арсеналі» пройшов перформанс-презентація книжки. *КІІВ24.news. вебсайт*. URL: <https://kyiv.media/news/tanczi-sukni-kartyiny-ta-kapelyushky-u-mysteczkomu-arsenali-projshov-performans-prezentacziya-knyzhky> (дата звернення 14.05.2023).

18. Офіційний сайт «SOKOLOVA design» URL: <http://sokolova-design.com/ru/products/suprematic-2/> (дата звернення 14.05.2023).

19. Офіційний сайт «Association Alexandra Exter». URL: <https://alexandra-exter.net/en/biography/> (дата звернення 14.05.2023).

20. Малевич, Екстер та Корчинський: ETNODIM презентує художню колекцію вишиванок. [Malevich, Ekster and Korchinsky: ETNODIM presents an artistic collection of embroidery]. ELLE вебсайт. URL: <https://elle.ua/moda/novosty/malevich-ekster-ta-korchinskiy-etnodim-prezentu-hudozhnyu-kolekcyu-vishivanok/> (дата звернення 14.05.2023).

21. Офіційний сайт «ETNODIM». URL: <https://etnodim.com.ua/ua/zhinkam/ua-plattia-zh/suknia-ekster-product.html> (дата звернення 14.05.2023).

22. Офіційний сайт «Arthive». URL: <https://arthive.com/fr/aleksandraekster/works> (дата звернення 14.05.2023).

### References:

1. Horbachov, D. (2017). Avanhard. Ukrainski khudozhnyky pershoi tretyny XX stolittia [Avanguard. Ukrainian artists of the first third of the 20th century]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

2. Horbachov, D. (2000). Oleksandra Ekster u Kyievi i v Paryzhi. Khronika-2000 [Olexandra Exter in Kyiv and Paris. Chronicle-2000]. № 35–36. P. 499–506 [in Ukrainian].

3. Skliarenko, H. (2009). Avanhard v Ukraini: obshyry yavyshcha, etapy rozvytku [Avant-garde in Ukraine: scope of the phenomenon, stages of development]. *Ukrainske mystetstvoznnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii: zb. nauk. pr.* Kyiv: IMFE im. M.T. Rylskoho NAN Ukrainy. Vol. 9. P. 318–322 [in Ukrainian].

4. Lahutenko O. (2006). Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia [Ukrainian graphics of the first third of the 20th century]. Kyiv: Hrani-T [in Ukrainian].

5. Mudrak, M., Rudenko, M. (2015). Instsenizatsiia ukrainskoho avanhardu 1910–1920 rokiv [Staging of the Ukrainian avant-garde of 1910–1920]. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].

6. Sydorenko, V. (2008). Vizualne mystetstvo vid avanhardnykh zrushen do novitnikh spriamuvan: Rozvytok vizualnoho mystetstva Ukrainy XX–XXI stolit [Visual art from avant-garde movements to the latest trends: Development of Ukrainian visual art of the 20th – 21st centuries]. Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademii mystetstv Ukrainy. Kyiv: VKh [studio] [in Ukrainian].

7. Meleshkina, I. (2021). Anatol Petrytskyi i Oskar Shlemmer: stsenohrafichni konstruktyvizm [Anatol

Petrytskyi and Oskar Shlemmer: scenographic constructivism]. Kyiv: Muzei teatralnoho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrainy [in Ukrainian].

8. Pavlova, T. (2017). Carte Blanche Anatolia Petrytskoho [Carte Blanche by Anatoly Petrytskyi]. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].

9. Kovalenko, H. (2021). Avanhard Oleksandry Ekster: kyivskiy period [Vanguard of Oleksandra Ekster: Kyiv period]. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].

10. Kara-Vasylieva, T. (2020). Dyvain-proekty myttsiv avanhardu v haluzi khudozhnoho tekstyliu i modeliuvannia odiahu [Design projects of avant-garde artists in the field of artistic textiles and clothing modeling]. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: zbirnyk materialiv Mizhnarod-noi naukovopraktychnoi konferentsii*: Vol. 1. Kyiv: KNUTD. 27–29 [in Ukrainian].

11. Tkanko, Z. (2015). Moda v Ukraini XX stolittia [Fashion in Ukraine of the 20th century]. Lviv: Artos [in Ukrainian].

12. Iur, M. (2022). Avtorska model mystetstva v naukovomu dyskursi [The author's model of art in scientific discourse]. *Ukrainskyi mystetstvoznnavchyi dyskurs*. № 2. 58–70. [in Ukrainian].

13. Ofitsiynyi sait Kyivskoi Derzhavnoi Akademii Dekorativno-Prykladnoho Mystetstva i Dyzainu imeni Mykhaila Boichuka. URL: <https://kdidpamid.edu.ua/academy/ruslan-panchuk/> (Last accessed:14.05.2023) [in Ukrainian].

14. Filevska, T. Persha amazonka avanhardu [The first amazon of the avant-garde]. *Ukrainskyi tyzhden: vebсайт*. URL: <https://tyzhden.ua/History/183397> (Last accessed:14.05.2023) [in Ukrainian].

15. Petrova, O. Shalenstvo v kubi. Kyivski adresy Oleksandry Ekster [Madness in the cube. Kyiv addresses of Oleksandra Ekster]. *Dzerkalo tyzhnia. Ukraina vebсайт*. URL: [https://zn.ua/ukr/ART/shalenstvo\\_v\\_kubi\\_kiyivski\\_adresi\\_oleksandri\\_ekster.html](https://zn.ua/ukr/ART/shalenstvo_v_kubi_kiyivski_adresi_oleksandri_ekster.html) (Last accessed:14.05.2023) [in Ukrainian].

16. Modnyi siuzhet: rozmova z ukrainskymy dyzaineramy movoiu oryhinalu – Fedir Vozianov. [Fashion plot: a conversation with Ukrainian designers in the original language – Fedir Vozianov]. *Marie Claire. vebсайт*. URL: <https://marieclaire.ua/fashion/modnyj-syuzhet-razgovor-s-ukrainskimi-dizajnerami-na-yazyke-originala-fedor-vozanov/> (Last accessed:14.05.2023) [in Ukrainian].

17. Tantsi, sukni-kartyny ta kapeliushky: u «Mystetskomu arsenali» proishov performans-prezentatsiia knyzhky [Dances, dresses-paintings and

hats: a performance-presentation of the book took place in the "Art Arsenal"]. *KYIV24.news. vebsait*. URL: <https://kyiv.media/news/tanczi-sukni-kartyny-ta-kapelyushky-u-mysteczkomu-arsenali-projshov-performans-prezentacziya-knyzhky> (Last accessed:14.05.2023) [in Ukrainian].

18. Ofitsiyni sait «SOKOLOVA design». URL: <http://sokolova-design.com/ru/products/suprematic-2/> (Last accessed:14.05.2023) [in Ukrainian].

19. Ofitsiyni sait «Association Alexandra Exter». URL: <https://alexandra-exter.net/en/biography/> (Last accessed:14.05.2023) [in English].

20. Malevych, Ekster ta Korchynskyi: ETNODIM prezentuie khudozhniu kolektsiiu vyshyvanok.

[Malevich, Ekster and Korchinsky: ETNODIM presents an artistic collection of embroidery]. *ELLE vebsait*. URL: <https://elle.ua/moda/novosty/male-vich-ekster-ta-korchinskiy-etnodim-prezentu-hudo-zhnyu-kolekcyu-vishivanok/> (Last accessed: 14.05.2023) [in Ukrainian].

21. Ofitsiyni sait «ETNODIM». URL: <https://etnodim.com.ua/ua/zhinkam/ua-plattia-zh/suknia-ekster-product.html> (Last accessed:14.05.2023) [in Ukrainian].

22. Ofitsiyni sait «Arhive». URL: <https://archive.com/fr/aleksandraekster/works> (Last accessed: 14.05.2023) [in English].

## CREATIVITY OF O. EXTER AS A SOURCE OF COMPOSITION AND ART-GRAPHIC TECHNIQUES FOR THE DEVELOPMENT OF MODERN CLOTHING COLLECTIONS

DAVYDENKO I. V., KOKORINA H. V., CHUPRINA N. V., GARKIN P. V., SELSKYI R. M.

*Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine*

**Purpose:** to study the relevance and ways of applying the design approaches of the outstanding artist of the first half of the 20th century, Olexandra Ekster, in modern fashion design.

**Methodology.** Methods of literary-analytical and systematic-historiographical analysis, methods of classification of compositional techniques of form formation were used in the conduct of scientific research.

**Results.** The creative legacy of the outstanding Ukrainian artist and designer O. Ekster is represented, some aspects of her work in the field of fashion graphics and costume composition are highlighted. The contribution of the artist to the development of the avant-garde movement in Ukraine is presented, the logic of the formation of her views on the relationship of form and color in the costume, practical experience of constructive modeling of clothes, interpretation of the traditions of the Ukrainian national costume are explored. The relevance of O. Ekster's work has been proven in view of the current problems of modern design, the works of modern costume designers, specialists in artistic embroidery, accessories and headdresses inspired by the art of the outstanding Ukrainian artist have been analyzed.

**Scientific novelty.** The research results highlight innovative approaches to costume design using the example of O. Ekster's work. The actualization of the experience of historical domestic design in the context of modern problems of clothing design is proven.

**Practical significance.** Examples of the interpretation of the design paradigm of O. Exter in the process of creating modern fashion design samples are presented, which illustrates the wide possibilities of using the results of scientific work in the process of training and practical activities of modern clothing designers.

**Keywords:** *Ukrainian avant-garde; Oleksandra Ekster; clothing design; fashion graphics; costume design.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Давиденко Ірина Володимирівна**, доцент кафедри мистецтва та дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 000-0002-6355-900X, **e-mail:** davidenko.iv@knutd.edu.ua

**Кокоріна Галина Василівна**, канд. техн. наук, доцент кафедри мистецтва та дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-8317-8917, **e-mail:** galinaramasanova@gmail.com

**Чупріна Наталія Владиславівна**, д-р мист., професор, професор кафедри мистецтва та дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-7017-6456, Scopus 56835800000, **e-mail:** chouprina@ukr.net

**Гаркін Петро Володимирович**, доцент кафедри мистецтва та дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-6011-4454, **e-mail:** garkin.pv@knutd.edu.ua

**Сельський Роман Миколайович**, магістр, кафедра мистецтва та дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0009-0008-7948-7398, **e-mail:** roman.selskiy@gmail.com

**Цитування за ДСТУ:** Давиденко І. В., Кокоріна Г. В., Чупріна Н. В., Гаркін П. В., Сельський Р. М. Творчість О. Екстер як джерело композиційних та художньо-графічних прийомів для розробки колекцій сучасного одягу. *Art and design*. 2023. №2(22). С. 105–117.

**Citation APA:** Давиденко, І. В., Кокоріна, Г. В., Чупріна, Н. В., Гаркін, П. В., Сельський, Р. М. (2023) Творчість О. Екстер як джерело композиційних та художньо-графічних прийомів для розробки колекцій сучасного одягу. *Art and design*. 2(22). 105–117.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.10>

УДК 687.01:687.1

ДИХНИЧ Л. П.

*Київський національний університет культури і мистецтва, Київ, Україна*

DOI:10.30857/2617-0272.2023.2.11.

**ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ КОСТЮМА ДЕМОНСТРАТОРАМИ ОДЯГУ (НА МАТЕРІАЛАХ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ УКРАЇНИ 1930–1990-Х РР.)**

**Мета** роботи: виявити основні етапи та характерні особливості художньо-образної презентації костюма в контексті формування професії демонстратора одягу на матеріалах періодичних видань на теренах України 1930–1990-х років.

**Методологія.** Використано історичний, візуально-аналітичний методи та метод художньо-композиційного аналізу фотографій та моделей одягу.

**Результати.** У роботі розглянуто зразки модного костюма періоду 1930–1990-х рр., представлені за допомогою демонстраторів одягу на сторінках періодичних видань для жіноцтва «Нова хата», «Радянська жінка», а також спеціалізованих модних видань «Краса і мода», «За народними мотивами», «Нові моделі». Фото-артефакти проаналізовано в контексті історичних реалій та із врахуванням особливостей формування феномену демонстратора одягу як самостійної професії в межах української індустрії моди.

**Наукова новизна.** Вперше у мистецтвознавчому дослідженні розкрито послідовний перехід від рекламних фото з жіночими образами без зазначення імен до утвердження самостійного виду професійної діяльності моделей – демонстраторів одягу; виявлено етапи і характерні особливості художньо-образної презентації костюма, обумовлених становленням і розвитком професії демонстратора одягу в контексті розвитку української моди 1930–1990-х рр. У науковий обіг введено фотоматеріали періодичних видань зазначеного періоду.

**Практична значущість.** Зібрані та систематизовані за десятиліттями фото-матеріали періодичних видань України 1930–1990-х рр. дозволили відстежити зародження і розвиток професії демонстратора одягу, а також характер ідеологічної комунікації дизайнерів одягу зі споживачкою аудиторією у радянський період. Результати дослідження можуть бути використані при викладанні дисциплін з історії дизайну і моди, а також у подальших розвідках стосовно презентації модного одягу в Україні за участю демонстраторів моди.

**Ключові слова:** українська мода; дизайн одягу; демонстратор одягу; моделі одягу; фотографія; модний показ; презентація.

**Вступ.** У представленні дизайнером нових зразків костюма надзвичайно важливу роль відіграє демонстратор одягу – жінка або чоловік із зовнішністю та параметрами, які відповідають призначенню та стильовому вирішенню колекції або одиничних виробів. Демонстратор одягу засобами фотографії або подіумного образу не лише демонструє та фіксує модний зразок, але й наближає його до тієї чи іншої цільової аудиторії.

У XVII–XVIII ст. засобом розповсюдження модних тенденцій в Європі були дерев'яні ляльки Пандори: їх використовували як манекени для ілюстрації сучасної моди до появи модних журналів та моделей; ляльок

перевозили з Парижа до Лондона, щоб англійські аристократки знали останні паризькі моди. У XIX ст. власники і власниці невеличких модних салонів демонстрували одяг своїм клієнтам на живих версіях манекенів – чоловіках і жінках. Розвиток культури презентації одягу жінками – «живими» моделями, – пов'язаний з іменами французьких модельєрів Ч. Ф. Ворта і П. Пуаре, а також з відомим лондонським ательє «Люсіль». Важливим засобом у справі демонстрації моди став розвиток фотографії. У цей період слово «модель» не вживали; жінок, які демонстрували одяг, називали манекенницями або демонстраторами одягу. Лише в середині XX ст., у період активного розповсюдження

будинків мод, появи і розвитку модельних агенцій закріпився термін, який сьогодні вживають постійно – «модель».

Культура демонстрування модного одягу має свій розвиток в Україні. Перші кроки спостерігаємо у 1930-х рр. завдяки періодичним виданням для жінок, а пізніше – з 1950-х рр. – у спеціалізованих модних виданнях. Розвиток професії демонстратора одягу в Україні тісно пов'язаний з відкриттям і розвитком республіканського будинку моделей та інших професійних установ. У дослідженнях з дизайну одягу увага науковців більшою мірою спрямована на аналіз різноманітних особливостей костюма, утім, роль демонстраторів одягу в розповсюдженні модних тенденцій є значною. Актуальність представленого дослідження пояснюється необхідністю виявлення послідовних етапів становлення і розвитку професії демонстратора одягу на теренах України. Задля відтворення досвіду українських модельєрів на етапі представлення виробів широкій аудиторії необхідно дослідити фото-матеріали, що публікували у періодичних та модних виданнях 1930–1990-х років. Часові межі обраного періоду обумовлено тим, що з 1930-х рр. на сторінках періодичних видань з'являються публікації, присвячені моді; 1990-ті рр. передують початку нового етапу в історії України – доби Незалежності.

**Аналіз попередніх досліджень.** Першою ілюстрованою монографією, присвяченою історії першого найвідомішого будинку моди Ч.Ф. Ворта із залученням демонстраторок моди, стало видання «The House of Worth, 1858–1954» [31]. Автори зібрали документи з приватних архівів та представили одяг авторства модельєра з різних музейних колекцій світу. Окрім введення манекенниць в творчий процес свого будинку, Ч.Ф. Ворт запровадив також інші новації: ярлик з іменем автора та сезонні колекції.

Внесок ще одного французького модельєра П. Пуаре у розвиток багатофункціонального будинку моди (із розробкою

текстилю, лінією парфумів та школою декоративного мистецтва, з показами колекцій та турне з манекенницями в інші країни) представлений в автобіографічному виданні [29]. Значну увагу показам моди приділила у своїй книзі Ж. Саме, журналістка і модний критик, яка протягом п'ятдесяти років публікувала аналітичні статті після показів моди у Парижі і брала інтерв'ю у всіх найвпливовіших дизайнерів протягом 1950–2000 років. Вона так охарактеризувала модні покази від зародження до бурхливого розвитку: «Спочатку мода приймала гостей у себе, представляючи стільки моделей, скільки могла розмістити гостей і журналістів. ...Дефіле проходили по годині при закритих шторах, без музики і часто нараховували півтори сотні виходів, половина з яких – пальта, костюми, повсякденні моделі, а за ними – сукні для коктейлів і вечірні сукні. ...Кутюр'є залишать свої салони, щоби звернутися до відкритих просторів, лише після 1973 р. ...і почнуть брати участь в показах pret-a-porter перед тисячами глядачів у самих незвичних місцях [30, с. 95–98]. У книзі висвітлено деякі значні особливості проведення показів таких модельєрів, як К. Діор, Г. Шанель, І.С. Лоран, Ю. де Живанши, Е. Унгаро та інших.

Окремі характерні риси презентації модних зразків одягу висвітлюють у своїх працях українські науковці. Так, З. Тканко у статті «Нова реальність Української моди 1990-х рр.» висвітлює питання розвитку та становлення моди останнього десятиліття ХХ ст. «Покази моделей відбувалися здебільшого у форматі шоу, презентацій, з концертними номерами у нічних клубах», – зазначає авторка [17, С. 114]. Вона також наголошує, що характерними рисами української моди, яка формується та шукає свою ідентичність, є виставковість, кічевість, полістилевість і практичність.

Покази моделей одягу швейних підприємств України в період 1940–1960 рр. висвітлюють Ю. Костогриз, О. Герасименко,

Р. Шмагало, К. Пашкевич. Автори відзначають, що «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. У показах на швейних і профільних підприємствах демонстрували вироби переважно для жінок і дітей. Одяг для чоловіків...представлений у невеликій кількості, переважно це поодинокі моделі» [6, с. 73–74]. У ракурсі дослідження інтеграції національного культурного контексту і моди С. Довганюк та К. Пашкевич зазначають: «Ознакою успішного розвитку українського фешн-ринку є проведення модних показів, а саме: Ukrainian fashion week, De le in Kiev, Lviv Fashion Week, Odessa Holiday Fashion Week, Mercedes-Benz Kiev Fashion Days, Mercedes-Benz Odessa Fashion Days та інші модні події. Зростає кількість модних журналів: L'Oficiel Україна, Elle Україна, Vogue UA, Harper's Bazaar Ukraine тощо» [5, с. 24]. Отже, модний показ та модні видання з фото-образами визнаються науковцями ознаками успішного розвитку моди в Україні.

Становлення модного показу як складової модного туру та туристичної атракції, основаної на використанні костюма, розглядала М. Артеменко. В основу свого дослідження авторка ставить поняття «модний туризм» і висловлює думку про те, що при взаємодії модна та туристична галузі мають можливість стимулювати розвиток одна одної за рахунок ряду схожих за змістом принципів задоволення потреб сучасного суспільства [1, с. 38]. Модний показ у його різноманітних проявах також розглядає О. Лагода в окремій частині монографії «Публічні візуальні практики репрезентацій». Авторка аналізує історичні приклади та ряд прикладів сучасних показів мод зарубіжних дизайнерів, які на її думку, вирішують такі завдання: інформують широке коло споживачів щодо напрямів розвитку моди, формують суспільну думку про образ сучасника як носія модного

костюму, поширюють концептуальні підходи щодо економічного розвитку такого сегменту, як індустрія моди; позиціонують креативні здобутки дизайнерів [8, с. 225].

На основі проведеного аналізу стану висвітлення теми у наукових джерелах можна стверджувати, що науковцями вивчено і висвітлено окремі етапи і пошуки дизайнерами можливостей демонстрації одягу споживачам, однак в історії української моди існують значні прогалини щодо висвітлення еволюції художньо-образної подачі костюма за допомогою демонстраторів одягу, що і обумовлює актуальність даного дослідження.

**Постановка завдання.** Важливим завданням сучасних теорії, історії і практики дизайну є введення в науковий контекст відомостей щодо презентації модного костюма за допомогою демонстраторів одягу в період 1930–1990-х рр., що раніше не висвітлювалося у науковій літературі з мистецтвознавства. Важливими документальними джерелами дослідження є періодичні видання зазначеного періоду: журнали для жіноцтва та спеціалізовані модні видання, які друкували в Україні.

**Результати дослідження та їх обговорення.** Професія моделі-демонстратора одягу починає свій розвиток з середини XIX ст., коли у Франції з'являються перші кутюр'є і будинки моди. Відомий модельєр Чарльз Ворт (1825–1895) заснував перший Будинок високої моди 1858 р. в Парижі та відмовився від використання дерев'яних манекенів для демонстрації нових моделей одягу. Він заклав традиції представлення костюмів і суконь за допомогою «живих моделей», однією з яких була його дружина – Марі-Августіна Верне. Для своїх постійних замовниць він проводив такі покази за участю спеціально зайнятих молодих жінок. Цей спосіб знайомити вище товариство з модними новинками приніс не лише успіх модному будинку Ч. Ворта (він став постачальником французького та інших монарших дворів), а й виявився поворотним в історії моди: у 1868 р. модельєр заснував

Синдикат високої моди. Він функціонує і до сьогодні з назвою *Federation de la haute couture et de la mode* [25], а головною подією Федерації є Тижні моди двічі на рік з показами дизайнерських колекцій.

Важливий поштовх для розвитку професійної демонстрації моди дала модна фотографія, що поширювалася з 1870-х років: будинки моди отримали можливість ефективніше рекламувати свою продукцію, а молоді жінки, що позували для фотографій, стали широко відомими (рис. 1). Серед найбільш відомих моделей цього періоду можна відзначити бельгійську актрису Камілу Кліффорд, французьку балерину Клео де Мерод, італійське сопрано Ліну Кавальєрі, французьку актрису і танцівницю Емільєн д'Аленсон та ін.

Творчу справу Ч. Ворта розвинув Поль Пуаре, який починав свою кар'єру в його будинку. Просуванням Будинку П. Пуаре перш за все займалася його дружина, Деніза, а також спеціально найняті молоді жінки. Модельєр влаштував турне з колекціями модного одягу столицями Європи та в Америці. Одне із фото 1925 р., що відображає як П. Пуаре зі своїми моделями демонструють французьку моду на вулицях Лондона, представлено на рис. 2. Ще однією зі знахідок майстра для поширення популярності свого Будинку є організація світських балів і костюмованих вечірок. Надзвичайно успішною стала вечірка «Тисяча і друга ніч» в персидському стилі; гості мали прийти в костюмах султанського двору [4]. У 1911 р. фотограф Едвард Штайхен сфотографував сукні П. Пуаре для квітневого номеру журналу *Art & Decoration*, – ці знімки стали одними із перших редакційних матеріалів на тему моди.

Перші спроби представити модний одяг на манекенницях на теренах України спостерігаємо у 1930-х роках. Цей період позначений трагічними сторінками історії – голодомором 1932–1933 рр. та нищенням політики українізації у др. пол. 1930-х років. У 1937 р. ухвалюють нову Конституцію, згідно якої приймається нова назва держави –

Українська Радянська Соціалістична Республіка [18]. З 1921 до 1939 р. Галичина була приєднана до Польщі. Завдяки друкованим періодичним виданням «Нова хата», «Жіноча доля», що видавали у Львові, можна побачити рекламні публікації невеличких ательє і майстерень про нові розробки модного одягу.

На рис. 3 – одна з таких моделей, її представлено на чорно-білому фото і позначена таким підписом: «Пополуднева суконка дуже гладкого крою. Рукави, станик і частини спідниці зашиті дрібними закладками. Матеріал: темнозелена жоржета». Виготовлена у Першорядній робітні суконь та толочальні десенів, що належала Марії Волянській [10, с. 18]. Демонструє цю сукню молода жінка, сидячи, в невимушеній позі з легкою посмішкою. Доповнює фото невеличка стаття «Що вбирати увечері?». Наведемо цитату з цієї статті: «Вже почався сезон чайних вечорів, концертів, театральних вистав. І мимо «тяжких» часів хочемо бодай час від часу розірватися і забути про біду. – Вечірня сукня конечно нам потрібна... Дуже добре виглядає гладка «принцеска» з чорної вовни, оживлена рукавами і прибранням довкруги вирізу» [10, с. 18]. Отже, у зверненні до читачів підкреслюється тяжка соціально-політична ситуація, але й переконливо висловлюється заклик відволіктися від неї придбати таку сукню.

На рис. 2 – «Передполуднева сукня з пісового твіду, прикрашена двома кокардами. Брунатні рукавиці, капелюх і торбинка»; сукню можна було придбати на фірмі «Стахевич і Обрисовський» [11, с. 15]. Молоду жінку на фото цілком можна назвати моделлю, оскільки наявна спеціальна поза і постава голови, що дозволяє говорити про помітні кроки українських виробників щодо професійного демонстрування нових виробів. Дослідниця організації та тематики журналу «Нова хата» Д. Воробкало зазначає, що редколегія підтримала ініціативу сподвижниць українського мистецтва та етнографії, монахині Северини Парилле щодо колекціо-

нування і зберігання предметів українського народного побуту та організацію вечорів української ноші у Львові. «Ці покази згодом стали щорічною традицією і мали значний резонанс у середовищі галицького українства, адже мали на меті ношу – виперту посту-

пом цивілізації з села – заціпити в інтелігентському таборі, приспособити до модерного вжитку» [3]. Таким чином, у 1930-х рр. з метою популяризації народного вбрання у повсякденному носінні було використано такий засіб, як показ.



**Рис. 1.** Модель міссіс Фабер позує в сукні Ч. Ворта, бл. 1900-1910. Keystone-France [26]



**Рис. 2.** П. Пуаре і його моделі демонструють французьку моду на вулицях Лондона, 1925 р. Getty Images [23]



**Рис. 3.** Пополуднева суконка дуже гладкого крою. Першорядна робітня суконь та толочальня десенів Марії Волянській, м. Львів. Журнал «Нова хата», 1932. №12 [10, с. 18]. Тут і далі в цитатах збережено лексику і орфографію оригіналу



**Рис. 4.** Передполуднева сукня з пісового твіду, прикрашена двома кокардами. Фірма «Стахевич і Обрисовський», м. Львів. Журнал «Нова хата», 1933. № 4 [11, с. 15]



**Рис. 5.** Плаття з шерсті. Журнал «Радянська жінка», 1946. №4 [14]



**Рис. 6.** Хатнє плаття з легкої тканини. Журнал «Радянська жінка», 1946. №4 [14]

Образи 1940-х рр. розвивалися ще у більш складних умовах, аніж попереднє десятиліття. Друга світова війна змусила людей забути про моду, люди носили військову форму і той одяг, який був у них ще до війни. Ситуація була настільки критичною що саме під час війни у 1944 р., у м. Києві, який не позбавився руїн після звільнення, за рішенням Міністерства легкої промисловості УРСР про необхідність терміново одягнути людей, – відкрили будинок моделей одягу. Перші часи Київський будинок на вул. Горького, 26 моделей займав кілька кімнат. Професійних кадрів і обладнання не було. З ремісницького училища прийняли швачок, ентузіасти працювали на власних швейних машинках зі своїми прасками. Вони вчили одна одну і швидко перетворювалися на висококласних майстрів; у якості матеріалів для верхнього одягу використовували шинелі, для іншого – військовий одяг [9; 20].

Моделі одягу 1940-х рр. публікували в журналі «Радянська жінка» у спеціальному розділі «Моди». На рис. 5 представлена сукня із таким підписом: «Плаття з шерсті. Спідниця злегка розкльошена. Перед ліфа і вирізи кишені прикрашені кольоровими кантами. Матерії 3 метри», а на рис. 6 представлено «Хатнє плаття з легкої тканини. Спідниця кльошова. Матерії 3,5 метри» [14]. На чорно-білих фото сукні демонструють жінки, в образах яких проглядається жінка-трудівниця, відповідно до пропаганди радянських часів. Помітно, що приділено увагу зачіскам – злегка завите волосся довжини «каре» зібрано і вкладене зверху, отже, слід відзначити зусилля у додаванні привабливості модному на той час образу.

В інтерв'ю В. Макеренко одна з художників-модельєрів будинку Тетяна Бобченко-Небієридзе розповіла про історію будинку та про перший досвід роботи моделей-демонстраторів одягу. «Коли на вулиці Горького відкрився Будинок моделей, підібрати відповідні кадри було дуже складно – дівчата були нижчими і повнішими». За її

словами, з часом тут зібралися найкращі конструктори і модельєри, була створена єдина на всю Україну текстильна лабораторія з сучасним на той час обладнанням. Головним завданням була розробка моделей одягу для швейних фабрик України і Молдови, а окрім цього – пропаганда радянської моди. У 1950-х рр. будинок моделей змінив адресу на вул. Леніна (нині Б. Хмельницького) і займав перший поверх будівлі з виставковим і демонстраційним залами, з розкішними дзеркалами в рамах з різьбленням і меблями, оздобленими оксамитом, з пошивними цехами. В першому цеху шили верхній одяг, в другому – сукні і костюми з легких тканин – шовку, крепдешину, бавовняних тканин. Колектив нараховував 20 художників-модельєрів і 50 конструкторів високого класу. Одяг реалізовували в магазині «Новинка» на площі Л. Толстого [9].

Моделі одягу Київського трикотажного ательє Міністерства легкої промисловості УРСР бачимо на рис. 7. Вони подані на тлі пейзажу, фото займає в журналі повну сторінку і має підпис з основними характеристиками одягу: «1) Блузка з круглим коміром, довгим рукавом на манжеті. На плечах по три вільних складочки. Юбка восьмикутні, спереду нашиті мисом два косих волани; 2) Плаття з набивного трикотажного полотна. Талія ліфу продовжена, юбка по боках трохи зібрана; 3) Плаття з набивного трикотажного полотна. Талія подовжена, на плечах три виточки, комір та оборки на юбці плісировані» [15]. Жінки-демонстратори молодого віку, їх зовнішні параметри відповідають викладеній вище характеристиці. Ані імен модельєрів, ані моделей-демонстраторів одягу ця публікація не містить.

Наводимо ще одну сторінку журналу «Радянська жінка» за 1964 р., де представлені моделі одягу Львівського Будинку моделей під заголовком «Прийшла весна» (рис. 8). На відміну від попередніх прикладів, у даній публікації подано авторів моделей: зазначається, що плаття-костюм вихідний Н. Станецька рекомендує для молоді – воно

складається з блузи прямого крою з поясом на талії та юбки плісе; навколо горловини – вишивка нитками кольору плаття (фото вгорі зліва). Робота М. Панової – святковий костюм з бавовняного гіпюру на підкладці з муару; жакет півприлеглий, окантований тканиною підкладки (перше фото зліва внизу). На другому найбільшому фото внизу – плаття для кожного дня модельєра

Т. Шевчук, виконане з штапельної тканини з лавсаном; втачної рукав прямого крою закінчується манжетом; комір зроблено з виворотного боку тканини. На третьому фото внизу – плаття для літа з ситцю відрізне нижче талії, запропоноване Н. Станецькою, на четвертому – одяг для дому – блуза прямого крою з льняної тканини і штанці з вовняного репсу, розроблені М. Пановою [16].



**Рис. 7.** Моделі одягу Київського трикотажного ательє Міністерства легкої промисловості УСРС. Журнал «Радянська жінка». Київ, 1951. №8 [15]



**Рис. 8.** Моделі одягу Львівського Будинку моделей. Журнал «Радянська жінка». Київ, 1964. №3 [16]

Зазначимо, що пози і обличчя жінок-демонстраторів одягу відрізняються більшою розкутістю, аніж у попередні роки. Вони свідомо позують і приймають ту чи іншу виразну позу, для кожного вбрання підібране відповідне взуття і тло. Ці зміни пояснюються помітним послабленням цензури в різних галузях життя, у тому числі в літературі, кіно та інших видах мистецтв, дружніми візитами у закордонні держави політичної і культурної верхівки, все це характеризує так званий період хрущовської відлиги з 1953 по

1964 роки [2]. Імена моделей-демонстраторів одягу в публікації не вказані.

Рубрика «Моди» у журналі зазначеного випуску містить також невеличку статтю під назвою «З історії моди» також без зазначення імені автора, де розповідають про значення слова «мода» у часи середньовіччя та XV ст., коли феодална знать сприймала моду як свій особистий привілей, як символ станової переваги, і у державах Західної Європи часто видавалися укази про заборону іншим соціальним групам носити

дорогий одяг і прикраси. Звертаємо увагу на те, що у підсумку статті зазначається: «Пізніше мода збагачується, стає характерним її більше поширення. У нашій країні нові зразки одягу, взуття та ін. створюються на основі вивчення запитів покупців. Кращі з них йдуть у масове виробництво і, одержавши широке розповсюдження, стають модою [16, с. 27]. Так подають читачам механізм розповсюдження моди, пояснюючи передумову створення нових зразків протилежно реальності тих часів – навпаки, моду і спосіб життя суворо диктували, а не вивчали запити покупців.

Мода 1970-х рр. яскраво представлена в україномовному журналі «Краса і мода», що видавався у м. Києві до 1988 р.; він був проілюстрований фотографіями і супроводжувався вкладишем з викройками найбільш актуальних зразків одягу. На рис. 9 в осінньому випуску журналу 1971 р. представлено: 1) Сукня невеличкого об'єму з чітко підкресленою лінією талії і вузькими рукавами; всі деталі – великі накладні кишені, заокруглений комір, пояс, рельєфи – акцентовані стрічкою. Автор – Я. Темперанська; 2) Повсякденний костюм для юнака із тканини в смужку. Погони, клапани, кокетка надають блузі спортивно-ділового стилю. Автор – Є. Кухаренко; 3) Дівоча сукня, прикрашена металевими гудзиками. На спідниці спереду глибока складка, рукава на манжетах. Автор – І. Цвіль [7]. Моделі-демонстратори – молоді люди; відзначимо, що для презентацій модного одягу в ці роки активно залучали демонстраторів-чоловіків. Очевидно, зйомка відбувалася у самому Будинку моделей, з видом з вікна, із застосуванням предметного декору – куба та інших геометричних фігур. Погляд моделей має спільний ракурс, одяг доповнений взуттям, молодіжними зачісками. Все це свідчить про професійний підхід у представленні новинок підприємства із застосуванням кольорового фото.

У 1980-х рр. для Будинку моделей побудували семиповерхову будівлю по вулиці Ш. Руставелі, 16. Будівництво тривало

півтора року; на той момент на підприємстві працювало біля 500 осіб, і для прискорення процесу кожен відпрацьовував на будівництві 30 годин. У Будинку були виставкові зали, подіуми, цехи; виробляли 1200 од. на рік промислових колекцій та 300 од. – виставкових. «Наші модельєри отримували із Всесоюзного будинку моделей буклети, в яких вказувалися основні тенденції на рік: стиль, основні силуети, конструкції. І оскільки у нас були керівники зі зв'язками, то ми отримували журнали мод із-за кордону» [9], – розповідає Т. Бобченко-Нібієридзе.

Важливою для цього дослідження є її розповідь про роботу моделей. «У манекенниць був напружений графік роботи. В демонстраційному залі була невеличка сцена, а за нею – місце для манекенниць. Дівчата там гримувалися, перевдягалися, проводили примірки. Дефіле проводили у середу, четвер і п'ятницю. В залі на 200 людей на вул. Б. Хмельницького, а пізніше – і на 400 людей на Ш. Руставелі вільних місць не було. Ціна квитка – 2 рублі. Для прикладу – білет у ложу Київського оперного театру коштував 2,50. Після перегляду глядачі могли перейти у виставковий зал, де на манекенах представлено одяг, тут же продавали і замальовки з викройками. В штаті Київського будинку моделей працювало всього 10 манекенниць. Ми давали повідомлення у «Вечірній Київ» про набір в Будинок моделей. На відбір приходило кількост дівчат, траплялось – не приходив ніхто. Середній зріст дівчат у ті роки був до 165 см, а необхідно було – 175, а краще – вище. Звісно, окрім зросту манекенниця мала бути привабливою, стрункою, вміти триматися на сцені. Наші манекенниці були об'ємнішими, аніж закордонні. У показах брали участь моделі від 38-го до 56-го розміру різного віку. Моду тих років намагалися наблизити до звичайних людей, які не завжди є молодими і стрункими. Окрім того, біографія мала бути бездоганною, оскільки інакше не випускали за кордон. Заробляли манекенниці всього 90 рублів; для прикладу

– заробітна плата інженера була 120, а майстра на заводі – 350 рублів. Але ніхто не жалівся – життя дівчат було наповнене подорожами, зйомками та цікавими знайомствами» [9].

Ще однією важливою установою у відомстві Міністерства легкої промисловості УРСР був Республіканський дім моделей трикотажних виробів для розробки й впровадження інноваційного дизайну для фабрик, який відкрився 1961 року. Як пише М. Халізева зі слів директорки Будинку моделей «Хрещатик» (назва підприємства з 1980-х рр.) Ірини Ткаченко, відкриття відбулося шляхом злиття трьох підприємств – трикотажної лабораторії Українського науково-дослідницького інституту переробки штучного та синтетичного волокна, двох трикотажних ательє, які працювали на замовлення, та артілі ремісників, що містилася в дореволюційній історичній будівлі на Червоноармійській, 39 (зараз – Велика Васильківська). У 1973 р. за цією адресою з'явилася надсучасна дев'ятиповерхова будівля, спеціально спроектована для потреб установи, а в лютому 1988 р. навпроти відкрився фірмовий магазин «Стиль», де були представлені авторські моделі та виробу нових серій. У 1980-х рр. підприємство представляло до 1200 нових виробів на рік, що вироблялися майже на 40-ка фабриках в Україні та інших республік СРСР сотнями мільйонів одиниць на рік [19].

Повноцінними працівницями Будинку були моделі, або, як їх називали у штатному розкладі, «демонстратори одягу». Відібрані за всіма модельними параметрами, дівчата брали участь у закритих показах у демонстраційній залі на дев'ятому поверсі Будинку моделей, виїжджали у закордонні відрядження для того, щоб представити виробу радянського легпрому на світових подіумах – від Канади до Австралії. Будинки моделей проіснував до 2003 року [19]. На рис. 10 бачимо дві пари моделей-демонстраторів Будинку моделей «Хрещатик», які представляють вбрання за народними

мотивами, опублікованими у брошурі з такою сомою назвою для безкоштовного розповсюдження у 1983 р. [13, с. 34–35]. Розробки одягу в брошурі доповнено таким коментарем: «Глибоко вивчивши фольклор, художники-модельєри створили вироби, хоч і близькі за композиційною будовою до народного костюма, зі збереженням притаманної йому простоти і функціональності, але все ж такі, що відображають спосіб життя і смаки нашого сучасника. Ці моделі не мають аналогій в минулому і сприймаються як модні та оригінальні» [13]. Ця фото-зйомка в кольорі є сюжетною, оскільки відбулася посеред типового сільського українського подвір'я, біля плетеного тинка на тлі невеличкої хати. У позах демонстраторів так само підтримана фольклорна стилістика (чоловіки опираються на тинок, жінки – зі схрещеними руками та характерним положенням «руки в боки»). Авторами комплектів чоловічого одягу є М. Пашицька та Л. Званцева, комплекти жіночого одягу розробили Г. Забашта та М. Висоцька; імена моделей не вказані.

Моделі на рис. 11 розроблені модельєром Л. Михайленко і представлені у каталозі «Нові моделі», виданому Центром розвитку моди, асортименту, культури і якості одягу і взуття у м. Києві 1991 р. з концепцією «спокуслива простота натурального шовку у чарівній магії класичних рішень» [12]. У вихідних відомостях про каталог зазначається, що він був зданий до друку 29.08.1990 р. – тобто за один рік до оголошення України незалежною. Можна вважати це видання одним із тих, що демонструє розробки на завершених періоду розвитку української моди радянських часів. Як пише Н. Чупріна, Центр розвитку моди займався стандартизацією виробів легкої промисловості України та здійснював контроль за їхнім дотриманням на підприємствах, проводив в областях виїзні семінари з обговоренням питань розвитку моди, проводив покази перспективних колекцій, конкурси тощо.



**Рис. 9.** Сукня невеличкого об'єму з чітко підкресленою лінією талії і вузькими рукавами; автор – Я. Темперанська; 2) Повсякденний костюм для юнака із тканини в смужку; втор – Є. Кухаренко; 3) Дівоча сукня, прикрашена металевими гудзиками; автор – І. Цвіль. Київський будинок моделей. Журнал краса і мода, осінь 1970 [7, моделі 26–28]



**Рис. 10.** Комплект чоловічого одягу, автор М. Пашицька, комплект жіночого одягу, автор Г. Забашта; комплект жіночого одягу, автор М. Висоцька; комплект чоловічого одягу, автор Л. Званцева. Республіканських Будинків моделей трикотажних виробів спільно з іншими підприємствами Міністерства легкої промисловості УРСР, 1983. За народними мотивами [13, Моделі 34–37]



**Рис. 11.** Моделі жіночого і чоловічого одягу. Автор Л. Михайленко. Каталог «Нові моделі», Центр розвитку моди, асортименту, культури і якості одягу і взуття. М. Київ, 1991 [13]

Моделі-демонстратори – молоді чоловіки і жінки, представляють літній ошатний одяг в форматі сюжетної зйомки. У роботі була задіяна знімальна група – художники Л. Буткевич та Г. Горська; фотограф – А. Задирака; технічний редактор – З. Берман; оформлення макету – Л. Буткевич. Отже,

розвиток культури презентації модного одягу в Україні початку 1990-х рр. досягнув досить високого рівня.

**Висновки.** Новий спосіб демонстрації модних виробів для 1930-х р. за допомогою «живих» моделей сприяв підняттю творчості українських модельєрів на новий якісний

рівень, коли дизайнерське рішення костюма підтримується активною візуальною комунікацією, здатною донести ідеологічні настанови того чи іншого історичного періоду, а також стимулювати клієнтів до придбання товарів або виконання індивідуальних замовлень. Виявлено, що поступовий розвиток професії демонстратора одягу відповідає історичним реаліям радянського періоду та ідеології жінки-трудівниці 1930–1950-х рр., проявам відносної розкнутості 1960–1970-х рр., пов'язаних з послабленням цензури «хрущовської відлиги» у різних

сферах суспільного життя та ствердженню даної професії у період активного розквіту підприємств легкої промисловості 1990-х років. Фотоматеріали періодичних видань «Нова хата», «Радянська жінка» та спеціалізованих фешн-видань «Краса і мода», «За народними мотивами», «Нові моделі» дозволили ввести до наукового обігу неопубліковані раніше фото-артефакти та виявити специфічні особливості розвитку української моди, зокрема, у важливому питанні демонстрації модних виробів.

### Література:

1. Артеменко М. П. Становлення модного показу як складової модного туру та туристичної атракції, основаної на використанні костюма. *Art and design*. 2019. №1. С. 33–43. DOI: 10.30857/2617-0272.2019.1.3.
2. Вовк В. Дозвілля міського населення наддніпрянської України в 50–80-х рр. ХХ ст. *Український історичний збірник*. 2005. №8. С. 299–306.
3. Воробкало Д. Журнал для інтелектуального жіноцтва. URL: <https://zbruc.eu/node/66799> (дата звернення: 07.12.2022).
4. Дихнич Л. П. Театральні костюми Поля Пуаре: синтез моди і сценічно-декораційного мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 22. С. 54–59.
5. Довганюк С. М., Пашкевич К. Л. Інтеграція національного культурного контексту та тенденцій світової моди для розробки етнічно орієнтованого бренду. *Вісник ХДАДМ*, 2016. №4. С. 22–28.
6. Костогриз Ю. О., Герасименко О. Д., Шмагалю Р. Т., Пашкевич К. Л. Покази моделей одягу швейних підприємств України в 1940–1960-ті роки. *Art and design*. 2020. №3. С. 66–77. DOI: 10.30857/2617-0272.2020.3.5.
7. Краса і мода. Осінь – 1970. К.: Реклама, 1970. 49 с.
8. Лагода О. Дизайн костюма. Практики репрезентації: монографія. Черкаси: Вид. Третьяков О. М., 2018. 295 с.
9. Макаренко В. Киевский дом моделей одевал первых леди СССР. URL: <https://kp.ua/kiev/562426-kyevskiy-dom-modelei-odeval-pervykh-lydy-sssr> (дата звернення: 19.11.2022).
10. Нова хата. Двотижневик. Львів: друкарня наук. т-ва ім. Т. Шевченка, 1932. Вип. №12.
11. Нова хата. Двотижневик. Львів: друкарня наук. т-ва ім. Т. Шевченка, 1933. Вип. №4.
12. Новые модели. Каталог 1991 р. УКРСОЮЗСЕРВИС. Центр развития моды, ассортимента, культуры и качества одежды и обуви. К.: Киевская фабрика печатной рекламы им. XXVI съезда КПСС, 1991.
13. По народным мотивам. Республиканский дом моделей трикотажных изделий Мин-ва легкой промышленности УССР. К.: Реклама, 1983. 56 с.
14. Радянська жінка. К.: Видавництво і комбінат друку «Радянська Україна», 1946. №4.
15. Радянська жінка. К.: Видавництво і комбінат друку «Радянська Україна», 1951. №8.
16. Радянська жінка. К.: Видавництво і комбінат друку «Радянська Україна», 1964. №3.
17. Тканко З. Нова реальність української моди 1990-х рр. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2013. Вип. 24. С. 110–117.
18. «Українізація» 1920–30-х років: передумови, здобутки, уроки. Відп. ред. В. А. Смолій; Авт. кол.: В. М. Даниленко (кер. авт. кол.), Я. В. Верменич (заст. кер. авт. кол.), П. М. Бондарчук, Л. В. Гриневич, О. О. Ковальчук, В. В. Масненко, В. М. Чумак. НАН України. Інститут історії України. К.: Інститут історії України, 2003. 392 с.
19. Халізева М. Будинок. Фешн. Хрещатик: його історія. URL: <https://www.pressreader.com/> (дата звернення: 04.12.2022).
20. Ходенко Я. История киевской моды. URL: <https://my-kiev.com/news/istoriya-kievskoj-mody->

[otsenil-dazhe-per-karden.html](https://otsenil-dazhe-per-karden.html) (дата звернення: 28.11.2022).

21. Чуприна Н. В. Моді розвитку Центр. Енциклопедія Сучасної України: енциклопедія. Ред.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2019. Т. 21. URL: <https://esu.com.ua/article-69563> (дата звернення: 22.12.2022).

22. Evans C. The ontology of the fashion model. URL: <https://www.readingdesign.org/fashion-model> (дата звернення: 06.12.2022).

23. Fashion: Paul Poiret In London Around 1925. Getty Images. URL: <https://www.gettyimages.at/fotos/poiret-fashion-house> (дата звернення: 25.11.2022).

24. Fogg M., Steele V. Fashion: The Whole Story. Prestel, 2013. 576 p.

25. Federation de la haute couture et de la mode. History. URL: <https://fhcm.paris/en/the-federation/history/> (дата звернення: 17.11.2022).

26. Geschichte der Modenschau. URL: <https://www.vogue.de/mode/galerie/vogue-lexikon-modenschau-geschichte> (дата звернення: 22. 11. 2022).

27. Gross M. Model: The Ugly Business of Beautiful Women. W. Morrow, 1995. 524 p.

28. Pandora. Victoria and Albert Museum. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O53215/pandora-fashionable-dressed-doll-unknown/> (дата звернення: 17.11.2022).

29. Poiret P. En habitant l'époque: Les Cahiers rouges. Grasset, 2022. 276 p.

30. Samet J. Chère haute couture. PLON, 2006. 318 p.

31. Trubert-Tollu C., Tétart-Vittu F., Martin-Hattemberg J.-M., Olivieri F. The House of Worth, 1858–1954: the Birth of Haute Couture. Editions Thames & Hudson, 2017. 336 p.

#### References:

1. Artemenko, M. P. (2019). Stanovlennia modnoho pokazu yak skladovoi modnoho turu ta turystychnoi atraktsii, osnovanoi na vykorystanni kostiuma [The fashion show formation as a component of a fashion tour and tourist attraction based on the costume usage]. *Art and design*. 1. 33–43. DOI: 10.30857/2617-0272.2019.1.3 [in Ukrainian].

2. Vovk, V. (2005). Dozvillia miskoho naselennia naddniprianskoi Ukrainy v 50–80-kh rokakh

XX stolittia [Leisure time of the urban population of Dnieper Ukraine in the 1950s–1980s of the 20th century]. *Ukrainskyi istorychnyi zbirnyk = Ukrainian historical collection*. 8. 299–306 [in Ukrainian].

3. Vorobkalo, D. Zhurnal dlia inteligentnoho zhinotstva [Magazine for intelligent women]. URL: <https://zbruc.eu/node/66799> (Last accessed: 07.12.2022) [in Ukrainian].

4. Dykhnych, L. P. (2016). Teatralni kostiumy Polia Puare: syntezy mody i stsenichno-dekoratsiinoho mystetstva [Paul Poiret's theatrical costumes: synthesis of fashion and theatrical and decorative arts]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Mystetstvoznavstvo = Ukrainian culture: past, present, ways of development. Art history*. 22. 54–59 [in Ukrainian].

5. Dovhaniuk, S. M., Pashkevych, K. L. (2016). Intehratsiia natsionalnoho kulturnoho kontekstu ta tendentsii svitovoi mody dlia rozrobky etnichno oriietovanoho Brenda [The national cultural context and world fashion trends integration for an ethnically oriented brand development]. *Scientific Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*. 4. 22–28 [in Ukrainian].

6. Kostohryz, Yu. O., Herasymenko, O. D., Shmahalo, R. T., Pashkevych, K. L. (2020). Pokazy modelei odiahu shveinykh pidpriemstv Ukrainy v 1940–1960-ti roky [The clothing models shows of the Ukrainian sewing enterprises in the 1940s–1960s]. *Art and design*. 3. 66–77. DOI: 10.30857/2617-0272.2020.3.5 [in Ukrainian].

7. Krasa I moda. Osin – 1970 [“Beauty and fashion” Journal. Autumn – 1970]. Ukraine, Kyiv: Reklama, 49 p. [in Ukrainian].

8. Lahoda, O. (2018). Dyzain kostiuma. Praktyky reprezentatsii: monohrafiia [Costume design. Practices of representations: a monograph]. Cherkasy: published by Tretiakov O. M., 295 p. [in Ukrainian].

9. Makarenko, V. (2017) Kievskiy dom modeley odeval pervykh ledi SSSR [The Kiev House of Models dressed the first ladies of the USSR]. URL: <https://kp.ua/kyev/562426-kyevskiy-dom-modelei-odeval-pervykh-ledy-sssr> (Last accessed: 19.11.2022).

10. Nova khata. Dvotyzhnevnyk [New house. Once per two weeks printed journal]. 1932. Ukraine, Lviv: drukarnia naukovohto tovaristva imeni T. Shevchenka [Shevchenko Scientific Society Printing House]. Issue №12 [in Ukrainian].

11. Nova khata. Dvotyzhnevyk [New house. Once per two weeks printed journal]. 1933. Ukraine, Lviv: drukarnia naukovooho tovaristva imeni T. Shevchenka [Shevchenko Scientific Society Printing House]. Issue №4 [in Ukrainian].
12. Novye modeli. Katalog 1991 goda. UKRSOYUZSERVIS. Tsentr razvitiya mody, assortimenta, kultury i kachestva odezhdy i obuvi [New models. 1991 catalog. UKRSOYUZSERVIS. Center for the development of fashion, range, culture and quality of clothes and shoes]. 1991. Ukraine, Kyiv: Kievskaya fabrika pechatnoy reklamy imeni XXVI syezda KPSS [Kyiv factory of printed advertising named after the XXVI Congress of the Communist Party of the Soviet Union (CPSU)] [in Russian].
13. Po narodnym motivam. Respublikanskiy dom modeley trikotazhnykh izdeliy Ministerstva legkoy promyshlennosti USSR [Based on folk motifs. The Knitted Products Models Republican House of the Light Industry Ministry of the Ukrainian SSR]. 1983. Ukraine, Kyiv: Reklama ["Advertisement" publishing house], 56 p.
14. Radianska zhinka [Soviet Woman]. 1946. Ukraine, Kyiv: Vydavnytstvo i kombinat druku «Radianska Ukraina» ["Soviet Ukraine" publishing house and printing plant]. №4 [in Ukrainian].
15. Radianska zhinka [Soviet Woman]. 1951. Ukraine, Kyiv: Vydavnytstvo i kombinat druku «Radianska Ukraina» ["Soviet Ukraine" publishing house and printing plant]. №8 [in Ukrainian].
16. Radianska zhinka [Soviet Woman]. 1964. Ukraine, Kyiv: Vydavnytstvo i kombinat druku «Radianska Ukraina» ["Soviet Ukraine" publishing house and printing plant]. №3 [in Ukrainian].
17. Tkanko, Z. (2013). Nova realnist ukrainskoi mody 1990-kh rokiv [The new reality of Ukrainian fashion in the 1990s]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv = Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*. 24. 110–117 [in Ukrainian].
18. «Ukrainizatsiya» 1920–30-kh rokiv: peredumovy, zdobutky, uroky ["Ukrainization" of the 1920s and 30s: prerequisites, achievements, lessons]. 2003. Authors&apos; board: Danylenko, V. M. (head of authors&apos; group), Vermenych, Ya. V. (deputy head of author&apos;s group), Bondarchuk, P. M., Hrynevych, L. V., Kovalchuk, O. O., Masnenko, V. V., et al. V. A. Smolii (ed.). Ukraine, Kyiv: NAN Ukrainy. Instytut istoriyi Ukrainy [National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of History of Ukraine]. 392 p. [in Ukrainian].
19. Khalizieva, M. Budynok. Feshn. Khreshchatyk: yoho istoriya [The House. Fashion. Khreshchatyk: its history]. URL: <https://www.pressreader.com/> (Last accessed: 04.12.2022) [in Ukrainian].
20. Khodenko, Ya. Istoriya kievskoy mody [History of Kyiv fashion]. URL: <https://my-kiev.com/news/istoriya-kievskoj-mody-otsenil-dazhe-per-karden.html> (Last accessed: 28.11.2022) [in Russian].
21. Chuprina, N. V. (2019). Mody rozvytku Tsentru. Entsyklopediya Suchasnoi Ukrainy: entsyklopediya (elektronna versiya) [Fashion Development Center. Encyclopedia of Modern Ukraine: encyclopedia (electronic version)]. Dziuba, I. M., Zhukovskyi, A. I., Zhelezniak, M. H. et al (ed.). National Academy of Sciences of Ukraine. Shevchenko Scientific Society. Ukraine, Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy [Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine], Vol. 21. URL: <https://esu.com.ua/article-69563> (Last accessed: 22.12.2022) [in Ukrainian].
22. Evans, C. The ontology of the fashion model. URL: <https://www.readingdesign.org/fashion-model> (Last accessed: 06.12.2022) [in English].
23. Fashion: Paul Poiret In London Around 1925. Getty Images. URL: <https://www.gettyimages.at/fotos/poiret-fashion-house> (Last accessed: 25.11.2022) [in English].
24. Fogg, M., Steele, V. (2013). Fashion: The Whole Story. UK, London: Thames & Hudson, 576 p.
25. Federation de la haute couture et de la mode. History. URL: <https://fhcm.paris/en/the-federation/history/> (Last accessed: 17.11.2022) [in French].
26. Geschichte der Modenschau. URL: <https://www.vogue.de/mode/galerie/vogue-lexikon-modenschau-geschichte> (Last accessed: 22.11.2022) [in German].
27. Gross, M. (1995). Model: The Ugly Business of Beautiful Women. US, New York: William Morrow & Co, 524 p.
28. Pandora. Victoria and Albert Museum. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O53215/pandora-fashionable-dressed-doll-unknown/> (Last accessed: 17.11.2022) [in English].
29. Poiret, P. (2022). En habitant l&apos;époque: Les Cahiers rouges. France, Paris: Grasset, 276 p.
30. Samet, J. (2006). Chère haute couture. France, Paris: PLON, 318 p.

31.Trubert-Tollu, C., Tétart-Vittu, F., Martin-Worth, 1858–1954: the Birth of Haute Couture. UK, Hatttemberg, J.-M., Olivieri, F. (2017). The House of London: Thames & Hudson, 336 p.

## EVOLUTION OF THE COSTUME ARTISTIC AND FIGURATIVE PRESENTATION BY CLOTHING DEMONSTRATION (BASED ON THE UKRAINIAN PERIODICALS MATERIALS OF THE 1930s–1990s)

DYKHNYCH L. P.

*Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

**Purpose** is to highlight the main stages and characteristic features of the costume artistic presentation in the context of the clothing demonstrator profession formation based on the periodicals materials in the territory of Ukraine in the 1930s–1990s.

**Methodology** of the research has been based on the historical, visual-analytical methods and the method of artistic-compositional analysis of photos and clothing models.

**Results.** Samples of fashionable costumes of the 1930s–1990s period, represented with the help of clothing demonstrators on the pages of such periodicals for women as "Nova Khata" ("New House"), "Radianska zhinka" ("Soviet Woman"), as well as such specialized fashion publications as "Krasa i Moda" ("Beauty and Fashion"), "Za narodnymy motyvamy" ("Based on Folk Motifs"), "Novi modeli" ("New models") have been examined in the study. Photo-artifacts have been analyzed in the context of historical realities and considering the peculiarities of the clothing demonstrator phenomenon formation as an independent profession within the Ukrainian fashion industry.

**Scientific novelty.** For the first time, the study reveals the gradual transition from advertising photos with female images without names to the establishment of an independent type of professional activity of models - fashion demonstrators; reveals the stages and characteristic features of the artistic and figurative presentation of the costume, due to the formation and development of the profession of a fashion demonstrator in the context of the development of Ukrainian fashion in the 1930s–1990s. Photographic materials from periodicals of the period are introduced into scientific circulation.

**Practical significance.** Photo-materials of the Ukrainian periodicals of the 1930s–1990s, which have been collected and systematized for decades, have enabled to trace the clothing demonstrator profession origin and development, as well as the nature of the clothing designers ideological communication with the consumer audience in the Soviet period. The results of the study can be used in teaching practice of the Design and Fashion History disciplines, as well as in further research of the fashionable clothes representation with the participation of fashion demonstrators in Ukraine.

**Keywords:** *Ukrainian fashion; clothing design; clothing demonstrator; clothing models; photography; fashion show; presentation.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРА

**Дихнич Людмила Петрівна**, канд. іст. наук, доцент, професор кафедри фешн і шоу-бізнесу, Київський національний університет культури і мистецтв, ORCID 0000-0003-1778-7551, **e-mail:** dl5020640@gmail.com

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2023.2.11](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.11)

**Цитування за ДСТУ:** Дихнич Л. П. Еволюція художньо-образної презентації костюма демонстраторами одягу (на матеріалах періодичних видань України 1930–1990-х рр.). *Art and design*. 2023. №2(22). С. 118–131.

**Citation APA:** Дихнич, Л. П. (2023) Еволюція художньо-образної презентації костюма демонстраторами одягу (на матеріалах періодичних видань України 1930–1990-х рр.). *Art and design*. 2(22). 118–131.

УДК 7.033/035

DOI:10.30857/2617-0272.2023.2.12.

КОЛОСНІЧЕНКО О. В., БРИЗГУНОВА М. С.,  
МИХАЙЛЮК О. Ю., КОСТОЧКА А. О.

Київський національний університет технологій та дизайну, Київ, Україна

**ЖАНР ФЕНТЕЗІ: АРХЕТИПИ ОЖИВШІ В СУЧАСНИХ ОБ'ЄКТАХ ДИЗАЙНУ**

**Мета:** провести аналіз основних характерних рис стилю фентезі; дослідити його зародження, розвиток, прояви та відображення в різних мистецьких сферах; виявити його роль та відображення в сучасних об'єктах дизайну.

**Методологія.** Використано комплексний підхід до дослідження розвитку жанру фентезі, що дозволило виокремити його головні категорії, сюжетно-тематичні складові та способи класифікації. Історичний та порівняльний методи дозволили виокремити основні характеристики жанру, застосування яких надає стилістичної єдності втілюваним фентезійним образам.

**Результати.** Розглянуто особливості зародження та трансформації жанру фентезі, як самостійної складової мистецької культури. Визначено специфічні риси стилю та шляхи їх візуальної інтерпретації. Доведено, що розглянутий жанр пройшов довгий шлях трансформації від уявних літературних образів до стійких архетипних асоціацій.

**Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному підході при дослідженні ролі фентезійних образів, синтезованих з різних мистецьких прошарків в цілісні сучасні архетипи, що стають невід'ємною частиною сучасного життя. Проведено семантичний аналіз засобів і стилістичних тенденцій жанру фентезі. Зазначено, що специфіка жанру, яка полягає в зануренні глядача в нереальний, уявний, вигаданий світ сприяє його сучасній популяризації та розповсюдженню.

**Практична значущість** дослідження обумовлена розширенням теоретичних відомостей існування та розвитку жанру фентезі, здійснюваного ним впливу на свідомість та формування альтернативного світогляду його прихильниками. Результати, отримані в ході дослідження, дозволили з'ясувати витoki та праобрази сформованих стійких архетипів та можуть бути застосовані в розробці сучасних об'єктів дизайну, зокрема і колекцій одягу.

**Ключові слова:** фентезі; жанр фентезі; дизайн одягу; архетипи; стиль.

**Вступ.** Жанр фентезі є невід'ємною частиною культури починаючи з XV сторіччя. Сьогодні елементи стилю фентезі використовують у літературі, кінематографі, сучасному живописі (включаючи діджитал-арт), різноманітних музичних творах (від металу до симфонії), сюжетах відеоігор. Багатьох сучасних споживачів захоплює процес гри, перегляду фільмів, читання книг у жанрі фентезі, який є втіленням ідеї подорожей вигаданими усесвітами. Такий спосіб проведення часу відволікає від буденних справ, створює довкола гравця, читача або глядача простір для фантазії. Цільовою аудиторією фантазійних творів зазвичай є школярі та молодь, але даний жанр знаходить свого споживача і серед старших вікових категорій, оскільки жага фантазійної естетики не залежить від віку чи

соціального статусу людини. Інтерес до жанру фентезі охоплює найширші та найрізноманітніші суспільні прошарки та напрями діяльності.

**Постановка завдання.** Метою даного дослідження є виявлення характерних складових рис жанру фентезі для їх подальшого використання у сучасних арт та дизайн-практиках, зокрема і у проектуванні одягу.

**Результати дослідження та їх обговорення.** Фентезі дозволяє переосмислити реальне через вигадане, застосувавши призму нетрадиційних образів і архетипів, надприродних подій, альтернативних законів всесвіту тощо, нашаровує на буденність фільтри пригодницької казковості, надаючи різні способи її трактування та відчуття. З вищеназваних причин даний жанр завжди залишатиметься актуальним для всіх

сучасних видів творчості. Термін «фентезі» походить від англійського слова «fantasy» – фантазія. Так у XVII столітті в англійській літературі позначали з'являтися специфічні твори, де уява автора не мала жодних обмежень. З початку XX століття вищезазначений термін вживають у книгах певної тематики, а вже наприкінці XIX століття фентезі формується як окремий жанр [1].

Відомо [2], що фентезі є жанром сучасного мистецтва та різновидом фантастики. Від останньої цей жанр відрізняє звернення у творах до міфологічних та казкових мотивів, переосмислених чи перероблених авторами. У наші дні фентезі є жанром живопису, кінематографу, відео- та настільних ігор тощо. Переважну більшість сюжетів фентезі побудовано на архетипах – стереотипних образах, сформованих попередньою культурою. Художні образи фентезі та його піджанрів беруть свої витoki з найдавніших творів минулого – серед яких «Одісея», «Рамаєна», «Тисяча й одна ніч», цикл легенд про короля Артура, лицарські романи тощо. Всі вони об'єднані однією концепцією існування героя у містичному, альтернативному світі, де відбувається постійне протистояння добра та зла. По суті, фентезійний світ керується законами, які сам створює, дозволяючи використання магії та інших фантастичних прийомів, однак залишаючись внутрішньо цілісним [3].

Фантазійний жанр має давнє історичне минуле, його незмінною темою є запозичення з міфології та фольклору [4]. Серед його головних персонажів, запозичених переважно з грецької, скандинавської та слов'янської міфології є дракони, єдинороги, русалки, кентаври, мінотаври, химери, мантикори тощо. З далекосхідної міфології було запозичено такі художні образи як «кіцуне», «неко» (дівчина-кішка) та «тенгу». Слід зауважити, що розумні істоти в жанрі фентезі зазвичай уособлюються в образі людини. Існує думка [5], що передісторією даного жанру є лицарські романи, де дії відбуваються в історичному часі, але умовному, не завжди

реальному просторі. Головною темою сюжетів є протистояння лицарів чарівникам, велетням та іншим істотам. Саме в лицарських романах зародилися шаблони та традиції сучасного фентезі. У цей час з'являється образ ідеального «Світлого Королівства», «Імперії», що веде запеклу боротьбу з могутніми «Темними силами». Ядром сюжету у таких історіях стає подорож лицаря заради вищої мети. Тут виникають теми боротьби за володіння певним «священним предметом» (зазвичай це була Чаша Грааля) та формується образ позитивної надсили – «доброго чарівника», який усіляко допомагає герою. Перші романи, що стали дороговказами для інших митців, були "Смерть Артура" (звід артурівських сюжетів) і "Шалений Роланд" (розповідь про Карла Великого), створені англійцем Томасом Мелорі у XVI столітті.

Головним основоположником жанру фентезі, в сучасному розумінні, є Джон Рональд Руел Толкієн (1892–1973), англійський письменник, літературознавець та медієвіст, чії твори мають виражену міфо-філософську розмірність та найбільш детально розкривають вигаданий світ. У більшості фантазійних творів використовують традиційні архетипи, які умовно називають «расами», деякі з них запозичено з міфології або інших авторських ідей. Наприклад, автори рольової гри Dungeons&Dragons запропонували систематизацію образів фантазійних героїв, серед яких: ельфи, гноми, орки, огри, гобліни, тролі тощо. Різноманітні надприродні явища та магія не завжди відіграють ключову роль в сюжеті, проте їхня присутність у творі є надзвичайно важливим елементом у описі альтернативного, уявного, фантазійного «всесвіту». Цей жанр відрізняється від фантастики передусім відсутністю наукових та псевдо-наукових тем. У масовій культурі переважає середньовічна форма жанру фентезі, на що особливо вплинув всесвітній успіх трилогії «Володар Перстнів» за авторством Джона Рональда Руела Толкієна. Однак, в ширшому значенні до фентезійного жанру належать роботи багатьох

діячів різних мистецьких сфер – письменників, художників, дизайнерів, кінорежисерів, музикантів тощо – від стародавніх міфів, легенд та фольклору до сучасних творів, розповсюджених серед широкого загалу [6].

Різноманітні художні образи жанру фентезі сформувалися в залежності від міфологічного першоджерела, зокрема на основі західної, слов'янської, східної, індіанської, міфології австралійських аборигенів, Океанії та ескімосів. Трохи менш популярним у вищезазначених сферах є фентезі на основі слов'янської міфології. Фентезі на основі східної міфології (орієнтальна фантастика) охоплює у тому числі фентезі на основі японської та китайської міфології. Даний напрямок є джерелом натхнення авторів східних коміксів (манга, маньхуа, манхва) та аніме. Звернення до африканської міфології прослідковується у фантазійних творах "За мислячими королівствами" Алана Фостера, "На дивних берегах" Тіма Паурера, "Діти Анансі" Ніла Геймана. Індіанською міфологією надихався Андрі Нортон, міфологією австралійських аборигенів – Патрісія Райтсон, міфологією Океанії – Майкл Скотт Роен, а ескімоською – Ларрі Нівен та Стівен Барнс [7].

Багато західних критиків ділять фентезі на дві основні категорії: «високе» (high) і «низьке» (low). Дані терміни характеризують не якість творів, а кількість фантастичної складової в описуваному уявному «світі» [8]. «Високим» називають фентезі, дія якого відбувається в повністю вигаданому «світі», що принципово відрізняється від реального та фонтанує образами міфічних істот та чарівників, в той час як реальний світ може бути представлений як паралельний або не згадуватися, тобто не існувати в творі взагалі. Прикладами «високого фентезі» є «Володар кілець» Толкіна, «Відьмак» Сапковського, всесвіт *Forgotten Realms*. Більшість епічного фентезі вписується в поняття «високого», тому ці назви іноді використовуються як синоніми. «Низьким» називають фентезі, в якому фантастичні події відбуваються у реальному світі або дуже схожому на нього.

У світі «низького» фентезі люди не вірять у магію і події твору презентуються «неможливим дивом», обізнаність в якому відкрита лише «обраним», що наближує його до магічного реалізму [6]. Прикладами можуть служити твори міського фентезі (серіали «Надприродне», «Зачаровані», «Баффі, винищувачка вампірів»), «Добре знамення» Пратчетта і Геймана, такі фільми як «Едвард Руки-ножиці», «Лабіринт Фавна», значна частина дитячих казок.

За сюжетно-тематичною складовою фентезі поділяють на епічне та темне фентезі. Існують класифікації за місцем і часом дії (історичне, міське фентезі) та аксіологічною площиною (героїчне, гумористичне). Окремо від вищезазначених класифікацій існує наукове, мистецьке, ігрове фентезі тощо.

Деякі сучасні письменники поєднують у своїй творчості містичне, героїчне, авантюрно-пригодницьке, філософсько-притчове, пародійне, гумористичне, фентезі паралельних світів, фентезі про сучасність, детективне та любовне фентезі, що приводить до появи великої кількості відгалужень та нових напрямів.

Жанр фентезі вийшов за межі літературної сфери, торкнувшись також живопису, музики, ігрової культури, дизайну, даючи поштовх розвитку багатьох субкультур. В музичному мистецтві до теми фентезі зверталися багато митців, які працюють у стилі фолк та метал. Теми, що торкаються «чарівництва», «міфічних створінь», «богів» та «героїв» у своїй творчості часто використовують гурти *Therion*, *Amorphis*, *Manowar*, *Gwar*, *Finntroll*, *Kamelot*, *HammerFall*, *Twilight Force*, *Edenbridge*, *Mechanical Poet* та багато інших. Існує також напрямок менестрелів, які повністю присвятили свою творчість фентезійній або середньовічній тематиці (Тем Грінхілл, Йовін, Канцлер Гі, Ренні, Джем тощо).

Для створення фантазійного антуражу музиканти використовують костюми та декорації з елементами стилю фентезі (рис. 1). Так, співачка *Kamelot* в своєму сценічному костюмі використала імітацію рогів та мотиви обладунків (рис. 1, а), гурт *Avantasia* –

фантазійний капелюх у стилі «Аліси в Країні Чудес» (рис. 1, б). Імітацію ельфійських вух використав музикант групи Finntroll (рис. 1, в), учасники групи Therion зверталися до моди давніших епох у формах костюмів, використовуючи шовк та оксамит (рис. 1, г). Гурт Twilight Force теж використовував імітацію ельфійських вух, зброї, мантії в середньовічному стилі та мотиви лицарських обладунків (рис. 1, д). Учасники гурту Gwar повністю перевтілювалися в образи фентезійних чудовиськ за допомогою фактурних костюмів, масок, гриму та імітації рогів (рис. 1, е).

Розвиток живопису у жанрі фентезі йшов паралельно з розвитком літератури, оскільки більшість художників створювала обкладинки та ілюстрації до книг та ігор, фантастичні комікси та колекційні ігрові карти. Серед них Брайан Фрауд, Жозефіна Волл, Борис Вальєхо, Джулія Белл, Луїс Ройо, Френк Фразетті, Семвайс Дідьє та інші (рис. 2).

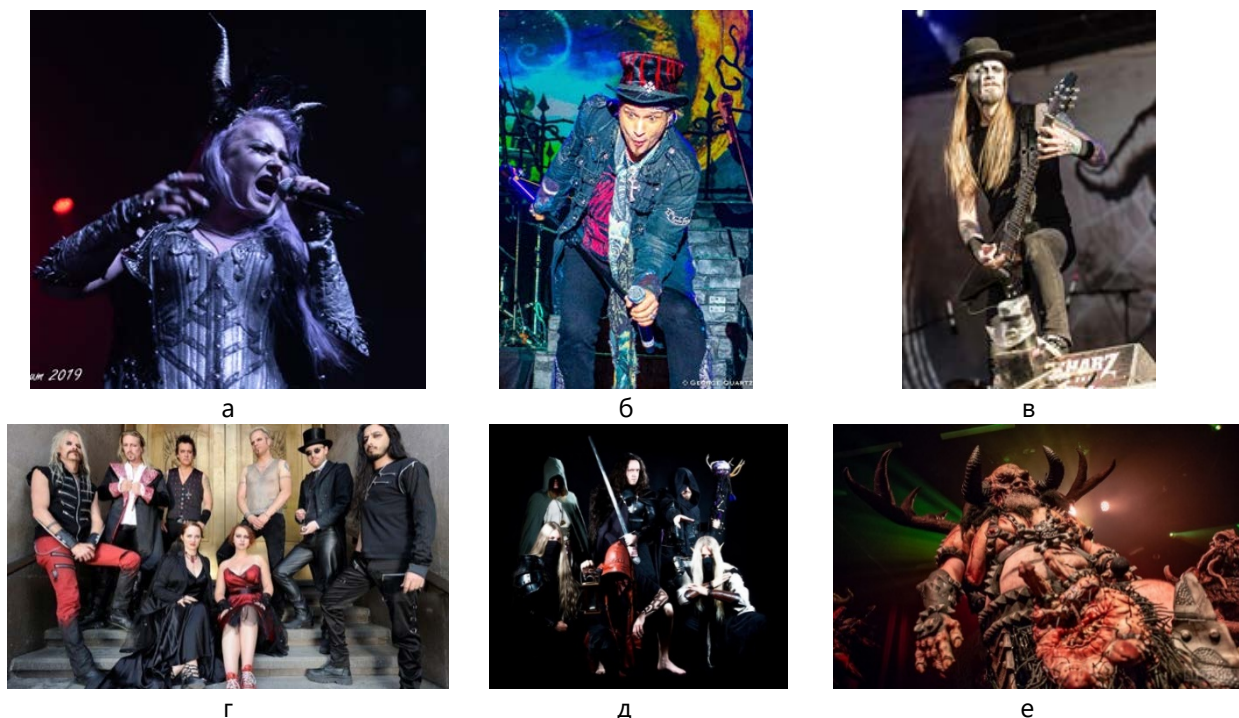
Повсюдне використання жанру фентезі в якості ігрового сетингу (англ. *setting* – обстановка, антураж; сукупність різнопланових елементів, які однозначно ідентифікують світ, де відбуваються події певного художнього твору) стало цілком звичним для глядача. «Всесвіти» таких ігрових серій, як WarCraft, The Elder Scrolls, The Legend of Zelda, Dragon Age, та безлічі інших являють собою «високе» фентезі. Такі ігри як Gothic або Dark Souls є представниками темного фентезі. Фантазійні художні образи є невід’ємною частиною багатьох комп’ютерних ігор, наприклад Dragon Age (рис. 3, а) та War Craft (рис. 3, б).

Використання мотивів фентезі у дизайні інтер’єру, ландшафту, текстилю, одягу, взуття, аксесуарів тощо також є доволі актуальним та затребуваним для створення специфічної атмосфери. На рис. 4 наведено приклади меблів дизайнера Маттіа Бонетті в фентезійному стилі (рис. 4) [9]. Належність до стилю фентезі виражається у підборі ніжних кольорів, плавних і в той же час химерних форм, використанні матеріалів, які створюють асоціацію з даного стилю: льону, шовку, бронзи та дерева.

Для дизайнерів одягу фантазійна тема є широким простором для творчості, модельєрів надихають герої авторських творів та фольклору, символи та архетипи (табл. 1). У 2006 році дизайнер Alexander McQueen створив колекцію «Widows Of Culloden», де застосовував складні фактурні рішення на основі шотландської клітини у поєднанні з оздобленням хутром та пір’ям. Демонстрація зразків одягу супроводжувалася акомпанементом барабанів і волинок. Головні убори складної конструкції було створено з використанням рогів тварин, гнізд пташок, крил метеликів тощо. Такі елементи створювали подібність моделей до фавнів, фей, янголів та інших фантазійних персонажів. Найбільш поширеною у дизайнерських колекціях одягу є творча інтерпретація мотивів європейських казок і міфів. Однак, дизайнер індійського походження Маніш Арора втілює у своїх роботах образи, запозичені зі східних та індійських літературних творів, що стали джерелом натхнення для його колекції 2017 року «Mirror Mirror on the Wall» («Світло моє, люстерко, скажи...»).

Часто відомі дизайнери та бренди одягу звертаються до романтичних асоціацій із казковими архетипами, створюючи різноманітні складні конструкції на основі кринолінів, використовуючи при цьому шовк, оксамит, мереживо тощо. Вищеназвані матеріали можна зустріти і у колекціях суконь модних будинків Marchesa, Julien Fournié та Giambattista.

Для демонстрацій модного одягу з фантазійною тематикою часто використовують такі прийоми як проведення дефіле на відкритому просторі, оздоблення подіуму мохом або травою тощо, створюючи для робіт відповідний антураж. Для розкриття образів, натхненних архетипами ельфів, фей та лісових німф зазвичай обирають святковий одяг, виготовлений з тканин світлих або яскравих кольорів, оздоблений зображеннями біонічних мотивів – метеликів, рослин та квітів.



**Рис. 1.** Елементи стилю фентезі у сценічних костюмах: а – співачка Kamelot, 2012 р.; б – учасник гурту Avantasia, 2017 р.; в – гітарист групи Finntroll, 2012 р.; г – учасники гурту Therion, 2013 р.; д – учасники гурту Twilight Force, 2015 р.; е – музикант гурту Gwar, 2009 р.



**Рис. 2.** Роботи сучасних художників жанру фентезі: а – «Ключ до вічності», автор Ж. Волл, 1997 р.; б – «Триголовий», Б. Фрауд, 1973 р.; в – «Морська відьма», автор Дж. Белл, 2001 р.; г – «Дух Дракона», автор Л. Ройо, 2002 р.; д – «Торговець смертю», автор Ф. Фразетта, 2003 р.



а



б

Рис. 3. Художні образи персонажів комп'ютерних ігор в стилі фентезі:

а – Dragon Age; б – War Craft



а



б



в

Рис. 4. Меблі створені за ескізами дизайнера Mattia Bonetti: а – крісло, Італія, 2017 р.;

б – приставний столик, 2013 р.; в – стіл, 2014 р.



а



б



в



г



д

Рис. 5. Елементи стилю фентезі в роботах сучасних дизайнерів: а – «Widows Of Culloden», Alexander McQueen, 2006 р.; б – «Mirror Mirror on the Wall», Rami Kadi, 2017 р.; в – «Alice in Wonderland in Me», Alice Auaa, 2013 р.; г – Rodarte, Spring 2016; д – Marc Jacobs, Fall 2012

Крім того, у сучасних модних колекціях знаходять відображення елементи образів з абсурдистського твору «Аліса в Країні чудес». Зокрема, в колекціях Dolce&Gabbana зустрічаються гротескні принти гральних карт, а дизайнер Марк Джейкобс створює капелюхи великих розмірів у стилі «Божевільного Капелюшника». Однією з найвагоміших інтерпретацій на тему «Аліси в Країні чудес» став модний показ 2013 року незалежного японського бренду Alice Auaa. Колекція «Alice in Wonderland in Me» виконана у двох кольорах, чорному та білому. Образи даної колекції відображають темну та сюрреалістичну сторону «Аліси» (рис. 5) [10].

**Висновки.** Сформувавшись в середині XV сторіччя в окремий жанр мистецтва, що пройшов складний шлях різномірної трансформації від міфічних праобразів до персонажів аніме, стиль фентезі є

уособленням сучасної світової тенденції – можливим може бути все, що можна собі уявити. Фентезі давно вийшов за межі літературної сфери, торкнувшись також живопису, музики, ігрової культури та дизайну, даючи поштовх розвитку багатьох субкультур. Використання мотивів фентезі сьогодні є розповсюдженим у дизайні інтер'єру, ландшафту, текстилю, одягу, взуття, аксесуарів тощо. Зокрема, для створення антуражу музиканти використовують костюми та декорації з елементами стилю фентезі, а дизайнери одягу представляють колекції, натхненні архетипами різноманітних героїв фентезійних творів. Все це дозволяє створювати нові образи та цілі уявні світи, які вже живуть не у фантазіях певних авторів та митців, а є уособленням світогляду широкого споживацького сегменту.

#### Література:

1. Childs P., Fowler R. Routledge Dictionary of Literary Terms. Taylor & Francis Group, 2006. 272 p.
2. Логвіненко Н. Фентезі як вид фантастичної прози. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2014. № 5. С. 38–40. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ulvzsh\\_2014\\_5\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ulvzsh_2014_5_12).
3. Boyer K., Zahorski J. A collection of Critical Reflections by Eighteen Masters. Avon Books, 1984. №1. 287 p.
4. Grant J., Clute J. The Encyclopedia of Fantasy. Fantasy, 1997. 1100 p.
5. Waggoner D. The Hills of Faraway: A Guide to Fantasy. Atheneum, 1978. 326 p.
6. Kirby D. Fantasy and Belief: Alternative Religions, Popular Narratives, and Digital Cultures. Taylor & Francis Group, 2013. P. 224.
7. Шпак І. В. Жанрова природа фентезі. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Серія літературознавство*, 2019. 6 с. URL: [http://eadnurt.diit.edu.ua/bitstream/123456789/4226/1/Shpak\\_9.pdf](http://eadnurt.diit.edu.ua/bitstream/123456789/4226/1/Shpak_9.pdf).
8. Rollston T. Myths, legends and legends of the Celts. Collector's Library of Myth and Legend, 2004. 528 p.

9. Martinez A. What is bought at the most prestigious fair in Europe. The New York Observer, 2015. URL: <https://www.nytimes.com/2004/04/16/arts/art-in-review-mattia-bonetti.html?searchResultPosition=12>.

10. Сайт журналу Vogue. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/persona/the-most-amazing-show-of-alexander-mcqueen.html>.

#### References:

1. Childs, P., Fowler, R. (2006). Routledge Dictionary of Literary Terms. Taylor & Francis Group, 272 p. [In English]
2. Logvinenko, N. (2014). Fentezi yak vyd fantastychnoyi prozy [Fantasy as a kind of fantastic prose]. *Ukrayins'ka literatura v zahal'noosvitniy shkoli*. № 5. С. 38–40. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ulvzsh\\_2014\\_5\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ulvzsh_2014_5_12) [In Ukrainian]
3. Boyer, K., Zahorski, J. (1984). A collection of Critical Reflections by Eighteen Masters. Avon Books, №1. 287 p. [In English].
4. Grant, J., Clute, J. (1997). The Encyclopedia of Fantasy. Fantasy, 1100 p. [In English].
5. Waggoner, D. (1978). The Hills of Faraway: A Guide to Fantasy. Atheneum, 326 p. [In English].
6. Kirby, D. (2013). Fantasy and Belief: Alternative Religions, Popular Narratives, and

Digital Cultures. Taylor & Francis Group, P. 224 [In English].

7. Shpak, I. V. (2019). Zhanrova pryroda fentezi. [Genre nature of fantasy]. *Naukovi zapysky Kharkivs'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni H. S. Skovorody. Seriya literaturoznavstvo*, 6 p. URL: [http://eadnurt.diit.edu.ua/bitstream/123456789/4226/1/Shpak\\_9.pdf](http://eadnurt.diit.edu.ua/bitstream/123456789/4226/1/Shpak_9.pdf) [In Ukrainian].

8. Rollston, T. (2004). Myths, legends and legends of the Celts. Collector's Library of Myth and Legend, 528 p. [In English].

9. Martinez, A. (2015). What is bought at the most prestigious fair in Europe. The New York Observer, URL: <https://www.nytimes.com/2004/04/16/arts/art-in-review-mattia-bonetti.html?searchResultPosition=12> [In English].

10. Sait zhurnalu Vogue. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/persona//the-most-amazing-show-of-alexander-mcqueen.html> [In Ukrainian].

## FANTASY GENRE: ARCHETYPES ALIVE IN MODERN DESIGN OBJECTS

KOLOSNIChENKO O., BRYZGUNOVA M., MYKHAILIUK O., KOSTOCHKA A.

*Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine*

**Purpose:** to conduct an analysis of the main characteristic features of the fantasy style; to investigate its origins, development, manifestations and reflections in various artistic spheres; to reveal its role and reflection in modern design objects.

**Methodology.** A comprehensive approach to the research of the development of the fantasy genre was used, which made it possible to single out its main categories, plot-thematic components and methods of classification. Historical and comparative methods made it possible to single out the main characteristics of the genre, the use of which gives stylistic unity to embodied fantasy images.

**Results.** The peculiarities of the emergence and transformation of the fantasy genre as an independent component of artistic culture are considered. The specific features of the style and ways of their visual interpretation are defined. It is proved that the considered genre has gone through a long transformation path from imaginary literary images to stable archetypal associations.

**Scientific novelty** of the study consists in a comprehensive approach to the study of the role of fantasy images synthesized from various artistic layers into integral modern archetypes that become an integral part of modern life. A semantic analysis of the means and stylistic trends of the fantasy genre was carried out. It is noted that the specificity of the genre, which consists in immersing the viewer in an unreal, imaginary, fictional world, contributes to its modern popularization and distribution.

**Practical significance** of the study is due to the expansion of theoretical knowledge of the existence and development of the fantasy genre, its influence on consciousness and the formation of an alternative worldview by its supporters. The results obtained during the research made it possible to find out the origins and archetypes of the formed stable archetypes and can be applied in the development of modern design objects, in particular, clothing collections.

**Keywords:** *fantasy; fantasy genre; clothing design; archetypes; style.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

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

**Бризгунова Марія Сергіївна**, бакалавр, кафедра мистецтва та дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0009-0004-7038-2873, **e-mail:** octobrima@gmail.com

**Михайлюк Ольга Юріївна**, д-р філософії, кафедра графічного дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-4934-5937, **e-mail:** mykhailiuk.oy@gmail.com

**Косточка Анна Олександрівна**, аспірантка, кафедра мистецтва та дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-0017-760X, **e-mail:** kostochkaanna@gmail.com

**Цитування за ДСТУ:** Колосніченко О. В., Бризгунова М. С., Михайлюк О. Ю., Косточка А. О. Жанр фентезі: архетипи оживші в сучасних об'єктах дизайну. *Art and design*. 2023. №2. №2(22). С. 132–140.

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2023.2.12](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.12)

**Citation APA:** Колосніченко, О. В., Бризгунова, М. С., Михайлюк, О. Ю., Косточка, А. О. (2023) Жанр фентезі: архетипи оживші в сучасних об'єктах дизайну. *Art and design*. 2(22). 132–140.

УДК 687.016:  
677.027.6

DOI:10.30857/2617-  
0272.2023.2.13.

КРАСНЮК Л. В., ЛУЩЕВСЬКА О. М.,  
БУХАНЦОВА Л. В., ТРОЯН О. М.

*Хмельницький національний університет, Хмельницький, Україна*

## ПРОЄКТУВАННЯ КОЛЕКЦІЇ ЧОЛОВІЧОГО ТА ЖІНОЧОГО ОДЯГУ НА ОСНОВІ КОМПОЗИЦІЙНИХ ЕЛЕМЕНТІВ ФОРМОУТВОРЕННЯ СТИЛЮ АВІАТОР

**Мета:** художнє проектування авторської колекції чоловічого та жіночого одягу на основі аналізу композиційних елементів формоутворення одягу в стилі авіатор з використанням сучасних технологій оброблення текстильних матеріалів.

**Методологія.** У роботі використано основні принципи системного підходу до художнього проектування авторської колекції одягу, а саме: літературно-аналітичні дослідження, морфологічний аналіз, метод системно-структурного аналізу та художньо-композиційний аналіз; також в роботі застосовано методи анкетного опитування.

**Результати.** Проаналізовано тенденції розвитку моди та колекції відомих дизайнерів в стилі мілітарі, внаслідок чого виокремлено характерні ознаки стилю авіатор в сучасному одязі. Проведено онлайн-опитування споживачів, що надало можливість визначити асортимент та ступінь привабливості характерних композиційних елементів формоутворення одягу в стилі авіатор. Сформовано концепцію створення авторської колекції одягу в стилі авіатор. На основі отриманих результатів дослідження розроблено авторську колекцію сучасного чоловічого та жіночого одягу з використанням сучасних технологій оброблення джінсових тканин та трикотажу.

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає у систематизації композиційних елементів формоутворення одягу в стилі авіатор з подальшим їх використанням у процесі створення колекції сучасного одягу.

**Практична значущість.** Виявлені основні підстили стилю мілітарі в сучасному одязі. Проаналізовано, виокремлено та систематизовано характерні ознаки одягу в стилі авіатор. Розроблено художньо-композиційні основи проектування колекції чоловічого та жіночого одягу в стилі авіатор, як джерела творчості.

**Ключові слова:** стиль мілітарі; чоловічий одяг; чоловіча мода; стиль; авторська колекція; оброблення текстильних матеріалів; екошкіра; джінсовий одяг; авторські принти.

**Вступ.** На сьогоднішній день актуальним є проектування моделей одягу із збереженням індивідуального стилю. Сьогодні споживач потребує сучасного, якісного, багатофункціонального одягу. Незалежність кожної особистості, інтерпретація проблеми вибору є невід'ємними елементами творчого пошуку. Одяг залишається одним із основних інструментів, що застосовуються для відображення індивідуальності, психоемоційного стану людини чи її відношення до певних соціально-політичних подій. Тому основне завдання дизайнера одягу полягає у створенні естетично-виразного, сучасного, стильного одягу, що допомагатиме якнайкраще відобразити індивідуальність споживача і відповідає вимогам модних тенденцій [5, 12].

Досить довгий час істотні зміни в світовій моді стосувались переважно жіночого одягу, оминаючи чоловічий. Однак останні 10–15 років спостерігається помітне зростання інтересу дизайнерів саме до чоловічого одягу, отже в одязі для чоловіків з'являється багато нових цікавих елементів, що особливо помітно у художньо-декоративному оздобленні одягу [9, 10].

Сьогоднішній ринок швейних виробів надзвичайно різноманітний і насичений, тому від дизайнерів галузі очікується плідна робота в напрямку пошуку нових, креативних і цікавих рішень. Для успішного вирішення цих завдань дизайнери використовують різноманітні творчі прийоми і методи. Одним із таких прийомів є вибір і робота із

творчим джерелом натхнення, що займає важливе місце в процесі дизайну нової колекції. Творче джерело, з якого дизайнери одягу черпають своє натхнення, є основною рушійною силою індустрії моди. Обране дизайнером джерело натхнення є визначальним чинником у формуванні стильових, образно-емоційних і композиційних елементів формоутворення колекції одягу [13, 14, 17]. Джерело натхнення відіграє життєво важливу роль на усіх етапах розроблення авторської колекції, забезпечуючи визначений напрямок художнього проектування, саме тому дослідження можливості використання стилю мілітарі з метою перетворення цікавих дизайнерських ідей у оригінальний креативний чоловічий та жіночий одяг, є актуальною проблемою.

#### **Аналіз попередніх досліджень.**

Незважаючи на циклічність і мінливість моди, існують стилі одягу, які є завжди актуальними і незмінно популярними. До них відноситься стиль мілітарі, який останнім часом став ще більше популярним, як у споживачів і дизайнерів, так і у дослідників модних тенденцій [2, 3, 7].

Основними ознаками стилю мілітарі є одяг і аксесуари, стилізовані під військову форму – сучасну або історичну. Сьогодні одяг в стилі мілітарі відрізняють виняткова практичність, універсальність та функціональність, що є притаманним сучасному одягу військовослужбовців [3]. Щодо характерних напрямків композиційного вирішення форми, то це переважно прямий силует, кольорові поєднання від світло-зелених до темно-синіх відтінків та велика кількість конструктивно-декоративних елементів, як хлястики, погони, накладні кишені тощо [7]. Характерним для стилю мілітарі є використання різноманітних атрибутів військової форми, таких як: нашивки, металеві гудзики, шеврони, позументи, шнурівки, широкі шкіряні ремені з масивними бляхами тощо [2].

Існує думка, що мода на все армійське пішла від самих військовослужбовців, які не знімали військову форму навіть у вільний від

служби час у цивільному житті. Носили камуфляжні куртки, сорочки, футболки, штани тощо. Цей тренд підхопили також звичайні чоловіки, далекі від військової служби, які в повсякденному житті стали використовувати аналогічні вироби [18, 21]. Згодом риси військової форми з чоловічого одягу перейшли і у жіночий костюм; прикладами є: блузки з накладними кишенями та погонами, штани галіфе, тренčkоти, пальта-шинелі, куртки-бомбери, черевики «берці» тощо [2, 3].

За результатами аналізу інформаційних джерел [4, 19] встановлено, що певні види форменого одягу військовослужбовців є досить поширеним джерелом натхнення дизайнерів. Це можна пояснити строгістю та лаконічністю силуетів одягу військовослужбовців, а також добре продуманою функціональністю цього одягу. Багато популярних речей в стилі мілітарі стали основними елементами повсякденного гардеробу – починаючи від взуття військовослужбовців і штанів-карго до військових курток. Виконуючи дослідження стилю мілітарі, як і будь-якого іншого стилю, важливо зрозуміти історію його формування, контекст цього одягу та оцінити його культовий статус.

Насамперед – це легендарний тренч Burberry, який з 20-х років ХХ ст. увійшов у чоловічу моду. Тренч, або тренčkот (переклад з англійської *trench coat* – «траншейне пальто»), був розроблений Томасом Барбері для військових британської армії в часи Першої світової війни. Свою надзвичайну популярність у військових тренčkот завоював завдяки зручній конструкції, а також властивостям тканини – габардину. Габардин, який ще раніше, в 1879 році винайшов також Томас Барбері, мав повітропроникні, вологостійкі та жаростійкі властивості. У 1920 році для підкладки тренча стали використовувати знамениту клітинку Burberry, завдяки чому тренч перетворився на візитівку британської моди. У жіночий гардероб тренч міцно увійшов після того, як з'явився у популярних кінофільмах. Знамениті Одрі

Хебперн у «Сніданку у Тіффані» (1961 р.) та Катрін Денев у «Шербурзьких парасольках» (1964 р.) сприяли тому, що цей виріб став досить популярним [4, 19].

Ряд іноземних публікацій [6, 11, 15, 16, 20, 22] присвячені дослідженню історії виникнення та особливостям різних видів форменого одягу військовослужбовців і їх впливу на розвиток моди. Автори [11, 20] відзначають, що однією із найвідоміших військових курток, яка мала суттєвий вплив на формування стилю мілітарі є оливково-зелена польова куртка М-65 армії США, що була створена в 1965 році на заміну курткам М-43, М-50 та М-51. Куртка М-65 спеціально розроблялась для солдатів, відправлених на війну до В'єтнаму, для експлуатації в суворих умовах передгір'я із дощовим кліматом. Тому, дизайн куртки М-65 було розроблено так, щоб максимально захистити солдата від дощу і холоду. Куртку використовували в американській армії 44 роки – з 1965 по 2009 рік, що свідчить про те, наскільки вона є досконалою у своїй функціональності. Куртка М-65 наразі знята з озброєння американської армії, але продовжує використовуватися в інших діючих арміях світу. Завдяки стильному вигляду майже кожен відомий бренд свого часу переосмислив або відтворив цю модель, зовнішній вигляд якої майже не змінився від часів в'єтнамської війни. Завдяки практичності, зручності та високими захисним властивостям куртка здобула широку популярність у туристів, мисливців, рибалок тощо. Існує чимало фільмів, де знамениті актори одягнені в М-65: Роберт де Ніро у фільмі «Таксист» (1976 р.), Сильвестер Сталлоне у фільмі «Рембо. Перша кров» (1982 р.), Арнольд Шварценеггер у фільмі «Термінатор» (1984 р.) та багато інших. Характерною особливістю М-65 є універсальність у стилістичному сенсі, а саме здатність адаптуватись до будь-яких трендів та напрямків моди.

Аналіз інформаційних джерел [15, 16 22], присвячених історії створення однієї із найвідоміших моделей льотних курток ВПС США – куртки-бомбера МА-1, показав, що одяг військовослужбовців завдяки своїм

високим функціональним та естетичним властивостям з часом стає популярним у цивільного населення. Куртка-бомбер МА-1 стала культовим предметом поп-культури і моди, набула статусу вуличного одягу. Ця куртка є поза часом і поза трендами, натомість залишається, як і раніше, законодавицею сучасної вуличної моди та стилю мілітарі. Представники різних поколінь та різних субкультур, які шанують стиль мілітарі, віддають перевагу цій практичній та зручній демісезонній куртці.

Аналізуючи стиль мілітарі, можна виділити наступні його підвиди, що мають свої характерні особливості (рис. 1) [8]:

– «гусарський» – вироби, стилізовані під уніформу кавалеристів різних країн XVIII–XIX століть. Зазвичай цьому стилю притаманна наявність характерного оздоблення золотими чи срібними шнурами, однобортні куртки із коміром-стійкою, еполетами та аксельбантами. Для створення одягу в цьому стилі використовують кольори насичених відтінків та контрастні поєднання кольорів (найчастіше – сині, червоні, зелені, білі і чорні);

– «high-мілітарі» – одяг, стилізований за зразком форми військового керівництва. Характерними для «high-мілітарі» є строгі лінії, широкі плечі із чіткою лінією, високий комір-стійка або відкладний комір, широкі ремені з пряжкою, накладні кишені, оздоблювальні елементи у вигляді орденів. Характерна кольорова гама – чорні, коричневі та зелені відтінки;

– «польовий» – перш за все, це зручний одяг камуфльованих забарвлень або кольору хакі, грубі черевики, футболки, кепки, зручні вільні куртки і штани, широкі пояси, адже стиль ґрунтується на стилізації польової форми військовослужбовців різних країн світу;

– «морський» – має низку своєрідних елементів, що характерні для форми військово-морського флоту. Характерним для даного стилю є: біло-сині кольори, тільник, матроські штани, матроські коміри, бушлати, безкозирні кашкети;

– «авіатор» – вільне зручне вбрання, виконане у стилі героїв перших років повітроплавання з грубих матеріалів та з численними конструктивно-декоративними деталями. Характерними для стилю авіатор є короткі об'ємні куртки-бомбери, головні убори у вигляді шоломів, окуляри-авіатор, теплі шарфи.

Серед визначних дизайнерів, які популяризували стиль мілітарі, слід назвати

Джорджіо Армані (Giorgio Armani). Італійський дизайнер у багатьох колекціях представляє моделі в стилі мілітарі. Так, в колекції осінь-зима 2005 були представлені стильні шинелі та одяг, що нагадує уніформу, яку носили військові під час Другої світової війни. Так само, як інші творіння Армані, ці моделі мали стриманий, лаконічний крій, строгі, чіткі лінії і звичний для мілітарі темно-зелений колір (рис. 2).



Рис. 1. Підвиди стилю мілітарі



Рис. 2. Моделі в стилі мілітарі з колекції Giorgio Armani, осінь-зима 2005

Серед сучасних цікавою є колекція Giorgio Armani осінь 2023, представлена в Мілані, яка базується на виробках в стилі мілітарі, оздоблених деталями із оксамиту. Доповненням до образу мілітарі в колекції є шкіряні головні убори у вигляді авіаторських

шоломів та чоботи середньої висоти на масивних підборах (рис. 3).

У 2009 році в Парижі колекцію в стилі мілітарі представив Крістоф Декарнін (Christophe Decarnin) – дизайнер Будинку моди Balmain. В колекції були представлені

жакети в стилі мілітарі, прикрашені кристалами та еполетами (рис. 4, а) та вироби, схожі на сценічні костюми Майкла Джексона (Michael Jackson), які він носив у кінці 1980-х – початку 90-х років (рис. 4, б). Джерелом натхнення в обох випадках виступили гусарські костюми XIX ст.

2009–2010 рр. стали продовженням бурхливого розвитку мілітарі у світі моди. Популярними стають фасони, що нагадують уніформу моряків та пілотів. Жан-Поль Готьє (Jean-Paul Gaultier) в 2009 році створив моделі в стилі знаменитої дівчини-пілота Амелії Ерхарт (Amelia Earhart) (рис. 5).



**Рис. 3.** Колекція Giorgio Armani, осінь 2023



**Рис. 4.** Моделі в стилі мілітарі: а – колекція Christophe Decarnin, весна-літо 2009, б – сценічний костюм Майкла Джексона, 1984 р.



**Рис. 5.** Моделі одягу в стилі дівчини-пілота Амелії Ерхарт, Jean-Paul Gaultier, осінь-зима 2009

У сезоні 2022–2023 рр. набули популярності куртки в стилі мілітарі, а саме парки, куртки-авіатори, пуховики вільного крою з металевою фурнітурою, з великою кількістю кишень. Актуальні сукні-футляри з погонями, металевими гудзиками, об'ємними кишнями. Також у моду увійшли штани-галіфе, штани-карго, моделі штанів в актуальних відтінках хакі та у камуфляжному забарвленні, комбінезони.

Таким чином, створення авторської колекції одягу на основі використання композиційних елементів формоутворення стилю авіатор, як підвиду традиційного стилю мілітарі, є актуальним завданням в теперішній час.

**Постановка завдання.** Метою даного дослідження є художнє проектування авторської колекції чоловічого та жіночого одягу на основі композиційних елементів формоутворення одягу в стилі авіатор з використанням сучасних технологій оброблення текстильних матеріалів. Основними завданнями дослідження є: аналіз композиційних елементів формоутворення одягу в стилі авіатор, розроблення творчої концепції та основних чинників формування стильової виразності моделей авторської колекції одягу із застосуванням джерела натхнення – стилю авіатор.

**Результати дослідження та їх обговорення.** Оскільки стиль мілітарі є надзвичайно багатогранним, то для проектування колекції в стилі мілітарі актуальним було отримати думку потенційних споживачів одягу даного стилю. З цією метою було проведено онлайн-опитування з визначення найбільш популярного, на думку опитуваних, підвиду стилю мілітарі. Згідно з результатами проведеного опитування (рис. 6), майже половині усіх опитаних (50,9%) імponує стиль авіатор. Таким чином, серед усіх розглянутих підвидів стилю мілітарі для створення колекції одягу обґрунтовано обрано даний стиль.

Стиль авіатор багато дизайнерів вважають справжньою революцією у світі моди, що бере свій початок у 30–40-х рр. минулого

століття. Через надзвичайну популярність професії пілотів елементи їх військової форми почали широко використовуватися в повсякденному одязі. Базовим кольорами стилю авіатор є: темно-коричневий, бежевий, хакі, темно-оливковий, сіро-блакитний та камуфляжний принт. В сучасному стилі авіатор з'явилися більш яскраві колірні рішення. Серед матеріалів для виготовлення виробів в стилі авіатор перевагу віддають натуральним таким, як шкіра, тканини із бавовняних та вовняних волокон.

Моделі в стилі авіатор завжди зручні та практичні, хоч часто на перший погляд здаються занадто простими чи грубуватими. Асортимент одягу – укорочена дублянка, куртка-пілот, куртка-бомбер, штани-галіфе, штани-карго, комбінезон, оздоблені тематичними нашивками та шевронами. Для завершення образу у стилі авіатор використовують такі аксесуари як: ремінь з натуральної шкіри, сумка-планшет або сумка через плече. Також характерним доповненням, що додає романтичності образу, є шарф нейтральних кольорів, подовжені чи укорочені спортивні рукавички, механічні моделі годинників з великим циферблатом, окуляри-авіатор. Взуття в стилі авіатор, як правило, завжди закрите, на товстій рельєфній підшві чи з широким каблуком, а саме: традиційні високі черевики, черевики-челсі, армійські берці або чоботи зі шнурівкою. Головним убором зазвичай використовують шапку-шолом, яка може бути виконана з натуральної овчини, шкіри або трикотажу. Асортимент та основні композиційні елементи формоутворення одягу в стилі авіатор наведено на рис. 7.

Для створення конкурентоспроможного одягу в стилі авіатор важливим є вивчення привабливості такого одягу та окремих його елементів для чоловіків і жінок молодшої вікової групи, які є найактивнішими його споживачами. З цією метою було проведено онлайн-опитування, яке містило ряд запитань, доповнених ілюстративним матеріалом для кращої візуалізації та

пропонованими варіантами відповідей, які могли бути доповнені за бажанням респондента. В опитуванні взяли участь 55 осіб, з них 49 жінок та 6 чоловіків.

Вік респондентів: 22 роки – 21,8%, 21 рік – 18,2%, 19 та 24 роки – 9,1%. Результати онлайн-опитування дозволили визначити ступінь привабливості окремих композиційних елементів формоутворення одягу в

стилі авіатор. Дослідження показало, що серед різноманіття одягу в стилі авіатор більшість респондентів віддає перевагу наступному асортименту: куртка-пілот (56,4%), сорочка (54,5%), комбінезон (52,7%), куртка-бомбер (47,3%), дублянка (43,6%), світшот (41,8%), штани-джегінси (20%), штани-карго (16,4%), штани-галіфе (12,7%) і штани чінос (10,9%) (рис. 8).

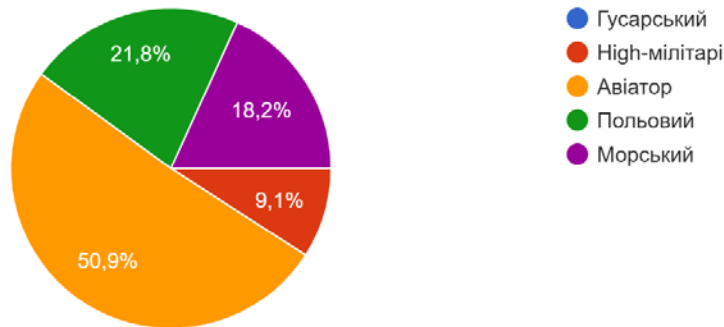


Рис. 6. Результати опитування стосовно визначення найбільш популярного підвиду стилю милітарі



Рис. 7. Асортимент та основні композиційні елементи формоутворення одягу в стилі авіатор

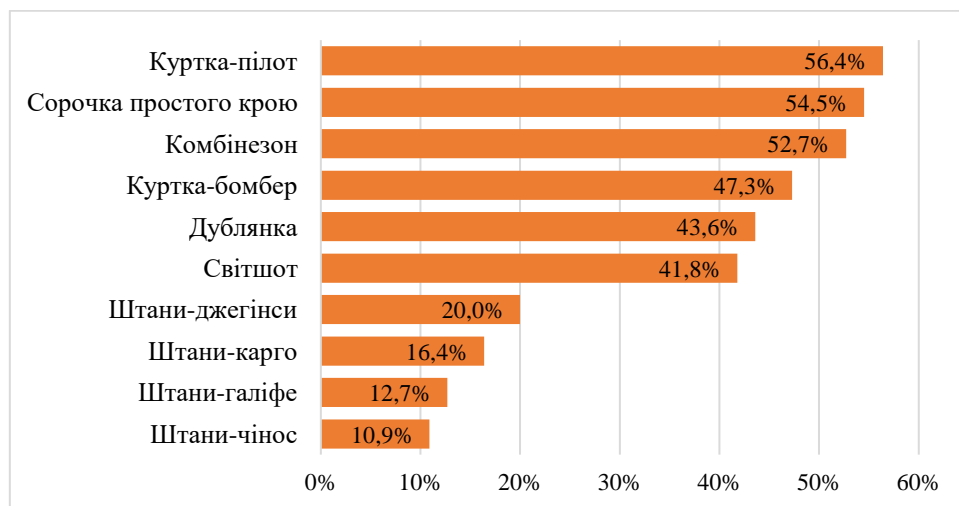
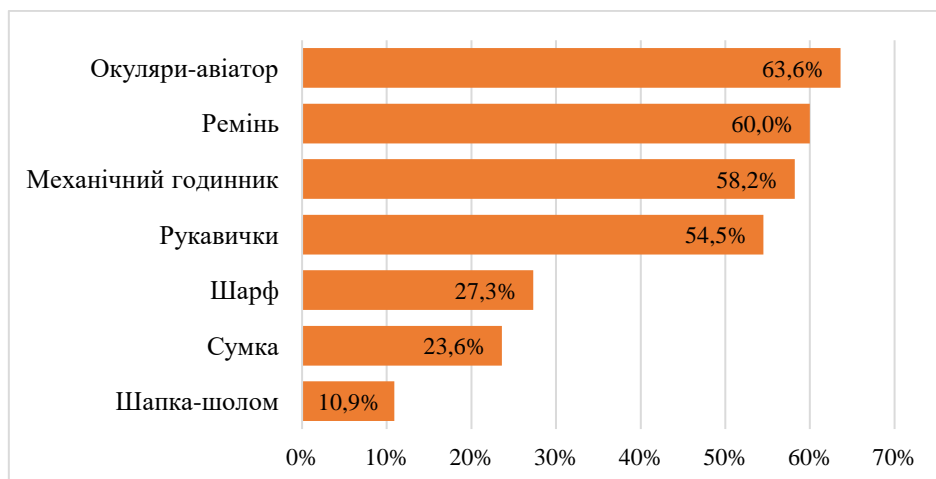


Рис. 8. Результати опитування стосовно визначення переважного асортименту одягу в стилі авіатор



**Рис. 9.** Результати опитування стосовно визначення переважного асортименту акcesуарів в стилі авіатор



**Рис. 10.** Результати опитування стосовно визначення композиційних елементів формоутворення одягу в стилі авіатор

Серед акcesуарів найбільш привабливими виявилися: окуляри-авіатор (63,6%), ремінь (60%), механічний годинник (58,2%), рукавички (54,5%), шарф, як акcesуар, який сподобався 27,3% респондентів, сумка (23,6%), шапку-шолом обрали 10,9% усіх респондентів (рис. 9).

До найбільш бажаних композиційних елементів формоутворення одягу у стилі авіатор, згідно опитування, можна віднести: використання шкіряних та хутряних оздоблювальних елементів (60%), ремені з пряжкою (60%), використання нашивок та шевронів (52,7%), різноманітних відтінків кольору хакі (47,3%), натуральні матеріали

(36,4%), одяг об'ємної форми (30,9%), велика кількість кишень (27,3%), великі накладні кишені (27,3%), комір-стійка з трикотажного полотна (20%), яскрава підкладка (18,2%), принти в якості оздоблення (18,2%) (рис. 10).

Аналіз стилю авіатор і проведене онлайн-опитування стало підґрунтям для створення моделей-ідей колекції під девізом «Freedom of the sky». Назва колекції «Freedom of the sky» відображає ідейну сутність та її образне вирішення: «Мирне небо, вільне майбутнє, незалежність кожної особистості є невід'ємною умовою процвітання сучасного суспільства».

Трансформацію джерела натхнення, а саме стилю авіатор у форми моделей-ідей колекції виконано у чотири етапи, які представлені на прикладі графічних рядів (рис. 11).

На першому рівні відображені моделі одягу в стилі авіатор, що найкраще ілюструють основні характеристики даного стилю: форми, кольори, силуети, асортимент, тощо. На другому рівні виявлено базові форми джерела натхнення, які зведені до геометричних фігур. На третьому рівні, на основі базової форми джерела, розроблено силуетні форми моделей-ідей колекції, які містять напівприлягаючий, трапецієподібний та прямий силуети. На четвертому рівні з урахуванням результатів онлайн-опитування було розроблено десять моделей-ідей чоловічого та жіночого одягу, виконано проробку їх асортименту та композиційних елементів формоутворення, а саме силуету, ліній, деталей, оздоблення, колористичного вирішення відповідно до джерела натхнення та напряму моди.

Слід зазначити, що головною тенденцією пануючої моди є надзвичайна популярність вивареної джинсової тканини, створення ефекту градієнтного вибілювання (деграде), ефекту пом'ятості, подертості та складок, які імітують стирання та лінії зношення. Надзвичайно популярним є фарбування виробів із різних матеріалів в техніці tie-dye. Тому для колекції одягу в стилі авіатор використано сучасні технології оброблення текстильних матеріалів, а саме: вибілювання, фарбування в техніці tie-dye та надання ефекту пом'ятості.

Для отримання ефекту градієнтного вибілювання джинсової тканини (деграде) використовували розведений у воді перманганат калію. Джинсові вироби одягали на повітряний манекен і за допомогою пневмосистеми розпилювали розчин перманганату калію із пульверизатора на окремі частини виробу впродовж 1–2 хв. Після цього вироби висушували і обробляли нейтралізатором (бісульфітом натрію). Для поліпшення зовнішнього вигляду виробів і покращення їх

властивостей застосовували апретування. В результаті апретування джинсова тканина стала більш м'якою, еластичною та більш приємною на дотик (рис. 12) [1].

Для отримання ефекту рівномірного вибілювання джинсових виробів по всій поверхні застосовували розчин гіпохлориту кальцію. Спочатку вироби попередньо замочували у воді на 15–20 хв., потім поміщали у контейнер з розчином гіпохлориту кальцію в гарячій воді (50–60°C) і витримували 20–30 хв. Далі вироби полоскали в чистій воді з додаванням нейтралізатора та пом'якшувачів 8–10 хв., потім вироби віджимали в центрифугі 5 хв., а далі висушували в сушильному барабані 20–30 хв.

Для отримання ефекту пом'ятості джинсові вироби замочували в ензимах, що «роз'їдають» верхній шар апрету, після цього прали в промисловій пральній машині і висушували.

Трикотажні вироби колекції (штани, світшоти), виготовлені із трикотажного полотна білого кольору, фарбували в потрібні кольори в техніці tie-dye (від англ. «tie» – зав'язувати, скручувати і «dye» – фарбувати). Для цього вироби вручну щільно зминали і у різних місцях обмотували гумками. Гумки при цьому виконували роль захисту від барвника, тобто створювали проби білого кольору. Потім зв'язані гумками вироби фарбували розчином, для якого змішували 2 ст. ложки рідкого барвника Rit Dye з двома склянками гарячої води та однією столовою ложкою солі. Після нанесення барвника вироби сушили в сушильному барабані при температурі 50–60°C 1–2 год. Після цього перев'язані вироби ретельно споліскували у проточній воді. Щоб пофарбовані вироби далі не тьмяніли, колір фіксували, додаючи закріплювач Rit ColorStay до 8–10 л холодної води і витримували у ній вироби 15 хв. Потім вироби розв'язували, ретельно споліскували у воді з оцтом та висушували у сушильному барабані протягом 20–30 хв. Перев'язані місця залишались світлими на пофарбованому виробі (рис. 13).

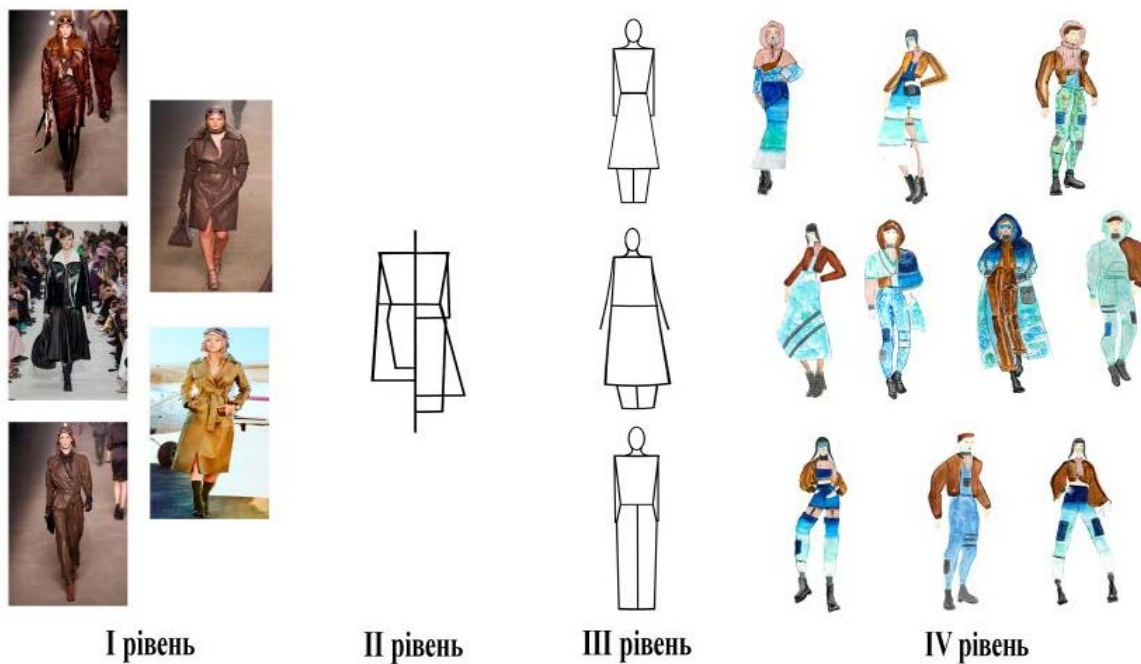


Рис. 11. Етапи трансформації джерела натхнення у моделі-ідеї колекції



а



б

Рис. 12. Створення ефекту градієнтного вибілювання (деграде) на деталях джинсового сарафану:  
а – деталь сарафану; б – готовий виріб



а



б



в

Рис. 13. Фарбування штанів у техніці tie-dye: а – виріб, зв'язаний гумками;  
б – виріб після фарбування; в – готовий виріб

В результаті проведених досліджень сформовано авторську колекцію з п'яти моделей чоловічого і жіночого одягу в стилі авіатор під девізом «Freedom of the sky» (рис. 14).

Колекція містить чітко виражений композиційний центр, характеризується єдністю, узгодженістю та підпорядкованістю

усіх частин, які створюють форму в цілому, усі вироби підпорядковані єдиному ідейному змісту, вираженому у концепції колекції. Застосування різних технік оброблення текстильних матеріалів дозволило досягти виразності та фактурності виробів колекції та посилити її емоційне сприйняття.



**Рис. 14.** Колекція чоловічого і жіночого одягу в стилі авіатор «Freedom of the sky» (автори Ксенія Бєдіна, Алла Трач, Хмельницький національний університет)



**Рис. 15.** Вироби колекції «Freedom of the sky», оздоблені авторськими принтами

Головним призначенням моделей колекції є їх демонстрація на подіумі, хоча вони можуть використовуватись і як повсякденний одяг для споживачів молодшої вікової групи. Усі вироби колекції виконані з урахуванням композиційних елементів формоутворення притаманних стилю авіатор. Для створення колекції вибрано характерний для даного стилю асортимент верхнього одягу: куртки-бомбери, куртку-парку, комбінезон з екошкіри, штани-карго, грубі светри, які нагадують одяг пілотів та механіків, головні убори у вигляді шоломів, кольорова гама, матеріали, окремі деталі тощо.

Авторська колекція «Freedom of the sky» пройшла апробацію та здобула перемогу у фіналі XXII Міжнародного конкурсу молодих модельєрів-дизайнерів «Печерські каштани» і виборола III місце у номінації «pret-a-porter» (м. Київ, 2022 р.), а також III місце на Всеукраїнському конкурсі молодих дизайнерів одягу «Барви Поділля-2022» (м. Хмельницький, 2022 р.).

Розроблена колекція складається з п'яти моделей, а саме з двох ансамблів чоловічого та трьох ансамблів жіночого одягу демісезонного призначення, до складу якої входять вироби із джинсової тканини, екошкіри та трикотажних полотен. Таке поєднання матеріалів дозволяє посилити виразність колекції.

Акцентованість на виробках колекції досягається шляхом застосування різних технологій оброблення джинсової тканини та трикотажу, застосування екошкіри рудого кольору, а також використання оздоблення, такого як контрастні строчки, накладні кишені із трикотажного полотна крупної в'язки, кишені-конвертик із клапаном, кнопки, блискавки, срібляста тасьма із застібками-фастекс, що дозволяє досягти гармонійного художнього образу колекції. Родзинкою колекції, що надає їй виразності та видовищності є авторські принти, виконані вручну на виробках із екошкіри (рис. 15).

**Висновки.** Досліджено тенденції моди та проаналізовано особливості одягу стилю мілітарі, в межах якого виокремлено підстиль авіатор для розроблення нових моделей одягу в системі колекція. Проведено онлайн-опитування серед споживачів молодшої вікової групи, що надало можливість визначити асортимент та ступінь привабливості характерних композиційних елементів формоутворення одягу в стилі авіатор. Виконано аналіз композиційних елементів формоутворення одягу в стилі авіатор за силуетом, матеріалами, кольоровою гамою, оздобленням, декоративно-конструктивними деталями. Саме ці композиційні елементи, а також результати онлайн-опитування стали фундаментом у розробленні творчої концепції та визначальним чинником формування емоційної та стильової виразності моделей авторської колекції одягу «Freedom of the sky». Авторську ідею по створенню сучасного одягу стилю авіатор реалізовано шляхом підбору відповідного асортименту (куртка-бомбер, парка, плащ, штани-карго, шорти, комбінезон, светри, світшот, шапка-шолом та ін.), застосування сучасних методів оброблення текстильних матеріалів (градієнтне та рівномірне вибілювання джинсової тканини, надання ефекту пом'ятості, фарбування у техніці tie-dye) та оздоблення виробів колекції авторськими принтами. Цілісну та гармонійну композицію, авторську концепцію художнього проєкту, створеного в результаті трансформації джерела натхнення у моделі-ідеї, підтверджено розробленими і представленими на конкурсах виробами авторської колекції одягу «Freedom of the sky» із впровадженими ознаками стилю авіатор. Основою цієї колекції є взаємозв'язок стилю, розробленого образу із композиційними елементами формоутворення джерела натхнення – одягу в стилі авіатор.

## Література:

1. Бєдіна О. С., Краснюк Л. В., Войтков Т. М. Особливості оброблення джинсу при виготовленні авторської колекції одягу. *Міжнародна науково-практична конференція здобувачів вищої освіти і молодих учених «Молодь – науці і виробництву-2021: Інноваційні технології легкої промисловості»* (19–20 травня 2021р.) Херсон : ХНТУ, 2021. С. 24–25. URL: <http://surl.li/irxiu>.
2. Винничук М. С., Луцкер Т. В., Лазарчук М. А., Піддубна О. О. Дизайн-проекування моделей колекцій жіночого одягу в стилі «мілітарі» із застосуванням плоского виду оздоблення. *Вісник Хмельницького національного університету*. 2019. №1. С. 70–76. URL: <http://surl.li/irxog>.
3. Засорнова І. О., Краснюк Л. В., Журавльова Х. О. Дизайн-проекування жіночого ансамблю в стилі мілітарі. *Art and Design*. 2019. №4 (08). С. 34–45. DOI:10.30857/2617-0272.2019.4.3.
4. Історія однієї речі: тренч Burberry. *VOGUE.UA*: веб-сайт. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/istoriya-veshchi-trench-burberry-24519.html> (дата звернення: 28.06.2023).
5. Краснюк Л. В., Троян О. М., Туржанська К. М., Глушко Ю. С. Дизайн-проекування авторської колекції одягу в романтичному стилі. *Art and Design*. 2019. №3 (07). С. 77–88. DOI: 10.30857/2617-0272.2019.3.8.
6. Легендарна М65: історія і особливості культової куртки. *UTACTIC*: веб-сайт. URL: <http://surl.li/irxjg> (дата звернення: 28.06.2023).
7. Луцкер Т. В., Винничук М. С., Колосніченко О. В., Піддубна О. О., Лазарчук М. А. Художньо-композиційні характеристики моделей колекції жіночого одягу в стилі мілітарі. *Art and Design*. 2019. №1 (05). С. 117–126. DOI: 10.30857/2617-0272.2019.10.
8. Луцєвська О. М., Трач А. В. «Авіатор» як підстиль «мілітарі» і джерело творчості для створення авторської колекції одягу. *Ресурсозберігаючі технології легкої, текстильної і харчової промисловості Збірник тез доповідей Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції молодих вчених та студентів* (18–19 листопада 2020 р.) Хмельницький: ХНУ, 2020. С. 155–157. URL: <http://surl.li/irxok>
9. Лю Цзянсінь, Пашкевич К. Л., Костогриз Ю. О., Сєрбін О. І. Декоративне оздоблення чоловічого костюма в колекціях дизайнерів початку XXI століття. *Art and Design*. 2021. №1 (13). С. 62–73. DOI:10.30857/2617-0272.2021.1.6.
10. Пашкевич К. Л., Лю Цзянсінь, Костогриз О. Ю. Дослідження принципів формування сучасного чоловічого гардеробу. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2019. Вип. 1. С. 18–26. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/13313>.
11. Bitanga M. The History Of The Iconic M-65 Field Jacket. *HICONSUMPTION*: веб-сайт. URL: <http://surl.li/isfyw> (дата звернення: 28.06.2023).
12. Chuprina N. V., Krotova T. F., Pashkevich K. L., Kara-Vasylieva T. V., Kolosnichenko M. V. Formation of fashion system in the XX – The beginning of the XXI century. *Vlakna a Textil*. 2020. №27 (4). P. 48–57. URL: [http://vat.ft.tul.cz/2020/4/VaT\\_2020\\_4\\_7.pdf](http://vat.ft.tul.cz/2020/4/VaT_2020_4_7.pdf).
13. Cinar P. Art as a Source of Inspiration in Fashion Design. *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*. 2017. № 14 (11). P. 53–61. <https://doi.org/10.18844/prosoc.v4i11.2849>.
14. Gryshchenko I. M., Kolosnichenko M. V., Pashkevych K. L. Design of the fur garments in the context of artistic and compositional shaping. *Art and Design*. 2019. №2 (06). С. 9–21. DOI: 10.30857/2617-0272.2019.2.1.
15. History of the Bomber Jacket and Why They're Still a Fashion Essential. *ORACLEOFTIME*: веб-сайт. URL: <http://surl.li/isfwz> (дата звернення: 28.06.2023).
16. How to Create a Perfect Military-Inspired Look. *FASHION GONE ROGUE*: веб-сайт. URL: <https://www.fashiongonerogue.com/military-fashion-inspiration/> (дата звернення: 29.06.2023).
17. Krasniuk L., Troyan O. Designing the author's collection of women's clothing with the use of painting as the source of inspiration. *Vlakna a Textil*. 2020. 27 (3). P. 97–102. URL: [http://vat.ft.tul.cz/2020/3/VaT\\_2020\\_3\\_15.pdf](http://vat.ft.tul.cz/2020/3/VaT_2020_3_15.pdf).
18. Military style. *STREETWEAR*: веб-сайт. URL: <https://streetwear.com.ua/en/article/military-style-853> (дата звернення: 28.06.2023).
19. Military style tips all men should know. *FASHIONBEANS*: веб-сайт. URL: <https://www.fashionbeans.com/article/military-style-lessons/> (дата звернення: 28.06.2023).
20. Muzquiz A. Guide to U.S. Army Field Jackets – From M-41 to M-65. *HEDDELS*: веб-сайт. URL: <http://surl.li/isfvn> (дата звернення: 28.06.2023).
21. Sims J. Front Line Fashion: How The Military Influenced The Way Men Dress. *APE to GENTLEMAN*: веб-сайт. URL: <https://www.apetogentleman.com/military-fashion/> (дата звернення: 28.06.2023).

22. The history of bomber jackets. *BUFFALO JACKSON*: веб-сайт. URL: <https://buffalojackson.com/blogs/insight/history-of-bomber-jackets> (дата звернення: 29.06.2023).

### References:

1. Bjedina, O. S., Krasnjuk, L. V., Vojtkov, T. M. (2021) Osoblyvosti obroblyennja dzhynsu pry vyghotovlenni avtorskoji kolekciji odjaghu [Peculiarities of processing jeans in the production of an author's clothing collection]. *Mizhnarodna naukovo-praktychna konferencija zdobuvachiv vyshhoji osvity i molodykh uchenykh «Molodj – nauci i vyrobnyctvu-2021: Innovacijni tekhnologhiji leghkoji promyslovosti»* (19–20 travnja 2021 r.) Kherson: KhNTU, 24–25. URL: <http://surl.li/irxiu> [in Ukrainian].
2. Vynnychuk, M. S., Lutsker, T. V., Lazarchuk, M. A., Piddubna, O. O. (2019). Dyzain-proektuvannja modelei kolekcii zhinochoho odjahu v styli «militari» iz zastosuvannjam ploskoho vydu ozdoblennja [Design-projecting models of women's clothing collections in the «military» style with the use of a flat type of decoration]. *Visnyk Khmelnytskoho natsionalnogo universytetu – Herald of Khmelnytskyi national university*. 1. 70–76. URL: <http://surl.li/irxox> [in Ukrainian].
3. Zasornova, I. O., Krasniuk, L. V., Zhuravlyova, Kh. O. (2019) Dyzajn-proektuvannja zhinochoho ansamblyu v styli militari [Designing of female ensemble in the military style]. Kyiv: *Art and Design*. 4. 34–45. DOI:10.30857/2617-0272.2019.4.3 [in Ukrainian].
4. Istoriya odniyeyi rechi: trench Burberry [The story of one thing: the Burberry trench coat]. *VOGUE.UA*: website. URL: <http://surl.li/isqvc> (Last accessed: 28.06.2023) [in Ukrainian].
5. Krasniuk, L. V., Troyan, O. M., Turzhanska, K. M., & Glushko, Yu. S. (2019). Dyzajn-proektuvannja avtorskoji kolekciji odyagu v romantychnomu styli [Design of the authors' collection of clothes in romantic style]. Kyiv: *Art and Design*. 3. 77–88. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.8> [in Ukrainian].
6. Legendarna M65: istoriya i osoblyvosti kultovoyi kurtky [The legendary M65: history and features of the iconic jacket]. *UTACTIC*: website. URL: <http://surl.li/irxjg> (Last accessed: 28.06.2023) [in Ukrainian].
7. Lucker, T. V., Vynnychuk, M. S., Kolosnichenko, O. V., Piddubna, O. O., Lazarchuk, M. A. (2019). Khudozhnjo-kompozycijni kharakterystyky modelej kolekciji zhinochoho odjaghu v styli militari [Artistic and composition characteristics of models collection of women's clothes in military style]. Kyiv: *Art and Design*. 1. 117–126. DOI:10.30857/2617-0272.2019.10. [in Ukrainian].
8. Lushhevska, O. M., Trach, A. V. (2020). «Aviator» yak pidstyl «militari» i dzherele tvorchosti dlya stvorennja avtorskoji kolekciji odyagu [«Aviator» as a sub-style of «military» and a source of creativity for creating an author's clothing collection]. *Resursozberigayuchi tekhnologiyi legkoji, tekstylnoyi i xarchovoyi promyslovosti. Zbirnyk tez dopovidej Mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoyi Internet-konferenciyi molodyx vchenyx ta studentiv* (18–19 lystopada 2020 r.) Xmelnyckyj: XNU, 155–157. URL: <http://surl.li/irxok> [in Ukrainian].
9. Lyu, Czyzansin, Pashkevych, K. L., Kostogryz, Yu. O., Serbin, O. I. (2021). Dekorativne ozdoblennja cholovichogo kostyuma v kolekcijax dyzajneriv pochatku XXI stolittya [Decorative Finishing of Men's Costume in the Collections of Designers of the XXI century]. Kyiv: *Art and Design*. 1. 62–73. DOI: 10.30857/2617-0272.2021.1.6 [in Ukrainian].
10. Pashkevych, K. L., Lyu, Czyzansin, Kostogryz, O. Yu. (2019). Doslidzhennja pryncypiv formuvannja suchasnogo cholovichogo garderobu [Study of the principles of forming a modern men's wardrobe]. *Tradyciyi ta novaciyi u vyshnij arhitekturno-xudozhnij osviti*. 1. 18–26. URL: <https://er.knuid.edu.ua/handle/123456789/13313> [in Ukrainian].
11. Bitanga, M. The History Of The Iconic M-65 Field Jacket. *HICONSUMPTION*: website. URL: <http://surl.li/isfyw> (Last accessed: 28.06.2023) [in English].
12. Chuprina, N. V., Krotova, T. F., Pashkevich, K. L., Kara-Vasylijeva, T. V., Kolosnichenko, M. V. (2020). Formation of fashion system in the XX – The beginning of the XXI century. *Vlakna a Textil*. 27. 48–57. URL: [http://vat.ft.tul.cz/2020/4/VaT\\_2020\\_4\\_7.pdf](http://vat.ft.tul.cz/2020/4/VaT_2020_4_7.pdf) [in English].
13. Cinar, P. (2017). Art as a Source of Inspiration in Fashion Design. *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*. 14. 53–61. URL: <https://doi.org/10.18844/prosoc.v4i11.2849> [in English].
14. Gryshchenko, I. M., Kolosnichenko, M. V., Pashkevych, K. L. (2019). Design of the fur garments in the context of artistic and compositional shaping. Kyiv: *Art and Design*. 2. 9–21. DOI:10.30857/2617-0272.2019.2.1 [in English].

15. History of the Bomber Jacket and Why They're Still a Fashion Essential. *ORACLEOFTIME*: website. URL: <http://surl.li/isfwz> (Last accessed: 28.06.2023) [in English].

16. How to Create a Perfect Military-Inspired Look. *FASHION GONE ROGUE*: website. URL: <https://www.fashiongonerogue.com/military-fashion-inspiration/> (Last accessed: 29.06.2023) [in English].

17. Krasniuk, L., Troyan, O. (2020). Designing the author's collection of women's clothing with the use of painting as the source of inspiration. *Vlakna a Textil*. 27. 97–102. URL: [http://vat.ft.tul.cz/2020/3/VaT\\_2020\\_3\\_15.pdf](http://vat.ft.tul.cz/2020/3/VaT_2020_3_15.pdf) [in English].

18. Military style. *STREETWEAR*: website. URL: <https://streetwear.com.ua/en/article/military-style-853> (Last accessed: 28.06.2023) [in English].

19. Military style tips all men should know. *FASHIONBEANS*: website. URL: <https://www.fashionbeans.com/article/military-style-lessons/> (Last accessed: 28.06.2023) [in English].

20. Muzquiz, A. Guide to U.S. Army Field Jackets – From M-41 to M-65. *HEDDELS*: website. URL: <http://surl.li/isfvn> (Last accessed: 28.06.2023) [in English].

21. Sims, J. Front Line Fashion: How The Military Influenced The Way Men Dress. *APE to GENTLEMAN*: website. URL: <https://www.apetogentleman.com/military-fashion/> (Last accessed: 28.06.2023) [in English].

22. The history of bomber jackets. *BUFFALO JACKSON*: website. URL: <https://buffalobuffalobuffalo.com/blogs/insight/history-of-bomber-jackets> (Last accessed: 28.06.2023) [in English].

## DESIGNING A COLLECTION OF MEN'S AND WOMEN'S CLOTHING BASED ON THE COMPOSITION ELEMENTS OF THE FORMATION OF THE AVIATOR STYLE

KRASNIUK L. V., LUSCHEVSKA O. M., BUKHANTSOVA L. V., TROYAN O. M.

*Khmelnitskyi National University, Khmelnitskyi, Ukraine*

**The purpose** of this research is the art design of an author's collection of men's and women's clothing based on the compositional elements analysis of aviator-style clothing using modern textile processing technologies.

**Methodology.** The main principles of the systematic approach to the art design of the author's clothing collection are used in the work, namely: literary-analytical research, morphological analysis, the method of system-structural analysis, artistic-compositional analysis; also are used modern methods of studying consumer opinions through online surveys.

**Results.** The trends in the development of fashion and the collections of famous designers in the military style were analysed, as a result, the characteristic features of the aviator style in modern clothes were distinguished. An online consumer survey was conducted and made it possible to determine the range and attractiveness degree of characteristic compositional elements of aviator-style clothing. The creating concept of an author's clothing collection in the aviator style was formed. Based on the results of the research, an author's collection of modern men's and women's clothing was developed with modern technologies for processing denim materials and knitwear.

**The scientific novelty** of the obtained lies in the systematization of the compositional elements of aviator-style clothing formation with their subsequent use in the creation process of a modern clothing collection.

**The practical significance.** The main sub-styles of the military style in modern clothes are revealed. The characteristic features of aviator-style clothing are analysed, singled out, and systematized. The art and compositional foundations of designing a collection of men's and women's clothing in aviator style have been developed as a creative source.

**Keywords:** *military style; author's collection; men's clothing; men's fashion; style; processing of textile materials; eco-leather; denim clothes; author's prints.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Краснюк Лариса Володимирівна**, канд. техн. наук, доцент, доцент кафедри технології і конструювання швейних виробів, Хмельницький національний університет, ORCID 0000-0003-1429-7178, Scopus 57219714846, **e-mail:** krasnuklora@gmail.com

**Луцевська Олена Миколаївна**, канд. техн. наук, доцент, доцент кафедри технології і конструювання швейних виробів, Хмельницький національний університет, ORCID 0000-0003-2689-798X, Scopus 58145099800, **e-mail:** lenutsas2015@gmail.com

**Буханцова Людмила Василівна**, канд. техн. наук, доцент, доцент кафедри індустрії моди в легкій промисловості, Хмельницький національний університет, ORCID 0000-0003-3452-4593, Scopus 58144509500, **e-mail:** liudmylabukhantsova@gmail.com

**Троян Олександр Михайлович**, канд. техн. наук, доцент, ORCID 0000-0003-3339-3659, Scopus 57219714629, **e-mail:** omtroyan@gmail.com

**Цитування за ДСТУ:** Краснюк Л. В., Луцевська О. М., Буханцова Л. В., Троян О. М. Проектування колекції чоловічого та жіночого одягу на основі композиційних елементів формоутворення стилю авіатор. *Art and design*. 2023. №2(22). Р. 141–156.

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2023.2.13](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.13)

**Citation APA:** Краснюк, Л. В., Луцевська, О. М., Буханцова, Л. В., Троян, О. М. (2023) Проектування колекції чоловічого та жіночого одягу на основі композиційних елементів формоутворення стилю авіатор *Art and design*. 2(22). 141–156.

УДК 7.05:7.012.  
185:(391:687.11)

DOI:10.30857/2617-  
0272.2023.2.14.

ЛАГОДА О. М., ЛІНЬ Я.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, Україна

## ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ ДИЗАЙНЕРІВ ЧОЛОВІЧОГО ОДЯГУ

**Мета:** проаналізувати історію формування впливу європейської моди на розвиток дизайн-практик у Китаї; дослідити, в який спосіб у творчості китайських дизайнерів чоловічого одягу проявляються ознаки «європейськості», які світові тенденції моди підтримуються чоловіками Китаю та за якими напрямками вони розвиваються.

**Методологія.** В роботі комплексно застосовано культурно-історичний аналіз для виявлення особливостей чоловічої моди в Китаї, її розвитку; порівняльно-історичний і типологічний методи для характеристики окремих зразків вбрання та змін, що відбулися в сучасному дизайні; метод стилістичного опису інтерпретацій чоловічого костюма в творчості окремих дизайнерів і брендів; іконографічний аналіз візуальних джерел для встановлення впливу європейських тенденцій чоловічої моди на сучасні дизайн-практики.

**Результати.** Визначено ступінь вивченості теми у науковій та фаховій літературі; проаналізовано джерела, які окреслюють історичний розвиток чоловічої моди в Китаї протягом XX – поч. XXI століть. Зазначено основні підходи щодо дизайну чоловічого одягу, які склалися історично; окреслено тенденції розвитку сучасних дизайнерських практик щодо чоловічого вбрання в Китаї та у творчості китайських дизайнерів за межами країни – у Європі; типові та новаторські підходи в їх творчості, особливості, які сформувалися під впливом європейської культури та у синтезі з традиціями культури Китаю.

**Наукова новизна** дослідження полягає в комплексному розгляді «європейськості» чоловічої моди в Китаї, як однієї з її найхарактерніших рис, що склалися історично. Обумовленість впливом європейської культури і стійкою прихильністю до власних національних традицій синтезували у творчості сучасних китайських дизайнерів чоловічого одягу особливий стиль, який сьогодні впливає на світову моду в цілому.

**Практична значущість.** Матеріали статті можуть бути використані у навчальному процесі при підготовці фахівців з дизайну одягу, стилістів, і при написанні наукових робіт.

**Ключові слова:** чоловічий одяг; європейська мода; тенденції; дизайн-практики Китаю.

**Вступ.** Могутня і древня держава Китай подарувала світові такі значимі відкриття як папір і шовк. Її культура сформувала вікові традиції, виражені способом життя, світоглядом, звичаями і, безумовно, традиційним костюмом. Протягом століть базові форми і система декорування, зокрема чоловічого костюма китайців, залишалися досить консервативними і стійкими. Як один з найважливіших елементів традиційної культури, костюм був складним символічно-декоративним комплексом, відображав соціальну ієрархію, уявлення про ідеали краси, моральні та етичні норми суспільства, які ґрунтуються на конфуціанстві як релігійно-філософській ідеї, втілюючи естетичні та культурно-історичні значення та змісти.

Коли у XX столітті країна стрімко вливалася в світовий економічний, політичний і культурний простір, вона намагалась зберегти власну самобутність. Вказані процеси знайшли відображення в еволюції китайського вбрання, яке зазнавало трансформацій під впливом європейської моди. Тривалий час її поширення на теренах Китаю формувало особливий мікс китайської культури з європейською. Перші відчутні зміни відбулися в чоловічому костюмі китайців у першій половині XX ст., коли Китай, з одного боку, «відкрився» для іноземців, а з іншого, став активно опановувати західні зразки. Костюм не лише адаптував, а й копіював тенденції європейської моди. І лише на початку XXI ст. очевидним стало їх усвідом-

люване переосмислення. Наразі, європейський вплив на розвиток дизайн-практик в самому Китаї, на творчість китайських дизайнерів, які працюють поза межами батьківщини, складно переоцінити. І саме цей вплив залишається мало дослідженим.

#### **Аналіз попередніх досліджень.**

Методологічні основи вивчення чоловічого костюма, переважно класичного крою, закладені в працях, присвячених формоутворенню та узгодженості форми костюма і його змісту з метою досягнення максимальної образної виразності. Серед праць закордонних дослідників варто відзначити: E. Thiel «Geschichte des Kostums» (1980), S. Selling «Fashion: the century of fashion designers. 1900 – 1999» (2000), N. Antongiovanni «Costume» (2008), B. Rötzel «Gentleman. Classic fashion for men» (2000). Їх автори окреслили міждисциплінарний контекст галузі досліджень вбрання, зокрема, його «європейськості». Наприклад, B. Quinn, «The Fashion of Architecture» (2003) розкриває внутрішні зв'язки костюма з дизайном предметного середовища, архітектурою та мистецтвом, і демонструє стилістичні запозичення в цих сферах, а також загальні принципи, якими керуються дизайнери та архітектори при вирішенні проектних завдань. Втім, вивчаючи проблему стилістичної еволюції і художньої цінності костюма, більшість дослідників не розкриває повною мірою причини і механізми його локального формоутворення та обумовленості статтю споживача.

Однак, важливо, що усі праці зберігають хронологічний підхід у викладі матеріалу, аналіз видозмін, зокрема, чоловічого костюма у контексті загальних суспільних, історично-культурологічних, економічних і глобалізаційних змін. Чоловічий костюм розглядається як складова загального образу чоловіка – сучасника, його суспільної ролі та функціонально-репрезентативної діяльності. Втім, перевагу в дослідженнях науковці надають еволюції саме європейського костюма, тому він досить ретельно вивчений.

Натомість, нове покоління дослідників зосереджує увагу на сучасній чоловічій моді, зокрема, таких її характеристиках, як універсальність, технологічність, комфорт та інноваційність, розмаїття образно-стилістичних перетворень, а також а-гендерність та а-соціальність [9; 12; 22].

Останнім часом в наукових публікаціях спеціалізованих видань стосовно чоловічого одягу часто зустрічається вживання прикметника «компліментарний», який важливо не плутати із співзвучним «комплементарний» (від лат. *complementum* – додаток), що означає «взаємопов'язаний з чим-небудь» чи-то «додатковий». «Компліментарність» (від франц. *compliment*) вживають у значенні «комплімент», тобто оцінний – схвальний коментар, як-от: «компліментарна оцінка», «компліментарний аутфіт». Іноді прикметник вживають з несхвальним відтінком, наприклад, коли говорять, що хтось ділиться тільки «компліментарними світлинами» або сприймає тільки «компліментарну критику». Вживання прикметника «компліментарний» стосовно чоловічого костюма, в цілому, і чоловічої моди, обумовленої загостренням гендерної проблематики або стосовно маскулінності, зокрема, науковці пов'язують з практиками репрезентацій дизайну костюма [13]. Таким чином, акцентуючи увагу саме на аспекті поширення сучасної чоловічої – компліментарної моди.

Особливо чітко це зчитується, якщо, наприклад, розглядати модний одяг, створений китайськими дизайнерами. І тут окреслюється ще цілий ряд проблемних питань, як-от: якою є чоловіча мода в Китаї? Чи має вона відмінності від європейської чоловічої моди, які саме? Окрім того, постає питання взаємовпливу модних форм чоловічого одягу, утворених в європейських дизайн-практиках, як історичних, так і сучасних, а також традиційних форм китайського чоловічого вбрання на сучасну європейську моду для чоловічків. У кожного з цих запитань є ще маса супутніх запитів, завдяки яким проблематика розгляду

європейського контексту чоловічої моди Китаю, створеної китайськими дизайнерами, є вкрай актуальною [1; 3; 4]. Вказана проблематика щодо дизайн-діяльності китайських дизайнерів у сфері чоловічого одягу розкривається, насамперед, в контексті етико-естетичних, соціокультурних і образно-стилістичних аспектів [14]. Вони обумовлюють формально-стилістичні, композиційно-конструктивні та техніко-технологічні підходи в дизайні чоловічого вбрання. Комплексно, усі проблемні питання сприяють різним аспектам ідентифікації.

Серед ґрунтовних праць, що висвітлюють вказані питання вирізняється монографія Хуанджуан Ву «Chinese Fashion: from Mao to Now» («Китайська мода. Від Мао до сьогодні») – чи не єдина праця, яка висвітлює процеси розвитку моди в Китаї в контексті історично-культурологічних змін у самій країні та в світі [23]. Це перша з книг, написаних англійською мовою, але з точки зору представниці Китаю. Х-Д. Ву викладає на кафедрі дизайну в Університеті Міннесоти та є колишньою редакторкою та журналісткою модного журналу Dadushi (Metropolis) у Шанхаї, тобто – добре володіє інформацією щодо проблеми, як на Заході, так і на Сході. Її праця поступово розкриває особливості моди в Китаї від 1930-х років, тривалий та, часом, безглуздий період копіювання європейської моди; її наслідування та панування в Китаї; вплив на ці процеси жінок Китаю та медіа культури Піднебесної; втрату і пошук шляхів відновлення ідентичності як основоположну задачу сучасних дизайнерів у створенні модного вбрання [23]. Вказані аспекти розвитку дизайну одягу в Китаї авторка висвітлює крізь призму ідеологічних трансформацій, які регламентують більшість процесів в Китаї. І, що важливо, найбільше уваги в монографії приділено саме жіночій, а не чоловічій моді. Однак, можна однозначно вважати, що вплив на розвиток дизайн-практик щодо чоловічого костюму в Китаї

знавався тих самих впливів «європейськості», що і жіночий костюм.

Аналізуючи монографію Х-Д. Ву, культурний антрополог – італійка Сімона Сегре Рейнах підкреслює, що китайці мають власний погляд на світ моди [16]. Від 1980-х років Китай є провідним виробником одягу на міжнародному рівні. З 2000-х років – одним з головних споживачів модних дизайн-продуктів. А серед споживачів домінують чоловіки, оскільки їх суспільна активність в Китаї залишається традиційно переважаючою. Між тим, як відзначає С.С. Рейнах, залежність від західних брендів та їх логотипів співіснує в Китаї з різними формами самоствердження та тяжінням до іншої – азійської естетики. Спільні підприємства із західними модними компаніями також є частиною сучасного модного вибору, що заважає зрозуміти систему моди в Китаї. Втім, серед надважливих спостережень авторки виділимо те, що в сучасному глобалізованому світі молоді китайські дизайнери, які здобули міжнародний успіх, усе частіше обирають китайські, а не європейські впливи, як домінують власної творчості. Невдовзі після закінчення найкращих європейських шкіл моди, вони повертаються до Китаю або працюють і в Європі, і в Китаї. Однак, походження цих дизайнерів пояснює феномен їх успіху лише частково. Існує беззаперечний запит молодих китайських споживачів моди, які зараз практично вимагають виразної ідентичності в одязі, що вони купують [16].

Як відомо, запити формують пропозиції. Тим більше, що вислів «зроблено в Китаї» за останнє десятиліття кардинально змінив власні конотації. Китайські дизайнери привнесли у свої вироби європейський лоск, елегантність і вишуканість; опанували кравецьку майстерність, що обумовлює найвищий рівень комфорту та ергономічності, сучасність; застосовують матеріали і технології, якими послуговується увесь західний світ. Однак, найбільшою

популярністю користується той дизайн-продукт від китайських дизайнерів і брендів, який є «китайським» не лише за місцем виготовлення [15; 19; 21]. Таким чином, питання ідентичності моди в сучасному Китаї та нових відносин із Західною модою є важливим не лише для розуміння специфіки китайської індустрії моди, але й для всієї міжнародної системи моди, що може свідчити про наближення змін і відчутних трансформацій у цій сфері творчості, які необхідно вивчати і відслідковувати.

**Постановка завдання:** виявити, у який спосіб в творчих доробках китайських дизайнерів чоловічого одягу проявляються т. зв. ознаки «європейськості», як світові тенденції моди відображені в чоловічій моді Китаю та за якими напрямками розвиваються.

**Результати дослідження та їх обговорення.** Творчість провідних дизайнерів світу протягом усього ХХ століття неодноразово демонструвала захоплення культурою та традиційним одягом Китаю. Їх сприймали як екзотичні явища, здатні дивувати, зачаровувати і надихати. Вони час від часу набували значення «модного», а від часу Ден Сяопіна, коли «політика відкритих дверей» дозволила, західні дослідники почали приділяти цьому питанню все більше уваги [8; 17; 18]. Нажаль, серед китайських дослідників процес вивчення вказаних питань лише формується. З'являються публікації, які фрагментарно висвітлюють проблему, але не створюють цілісного уявлення щодо неї [2; 5; 15]. Натомість, інтегровані в світову індустрію моди, китайські дизайнери все частіше демонструють колекції, які ґрунтуються на переосмисленні цінностей традиційної культури, але формують актуальні тенденції розвитку європейської моди. До прикладу, Руй Сюй (Rui Xu) у своїй творчості поєднує сучасний кутюр і старовинне китайське вбрання (рис. 1, рис. 2) [7].

Цікавим є те, що інтерпретуючи європейські тенденції моди і форми та крій традиційного китайського одягу, Руй Сюй

ніби нівелює усталену розрізненість «чоловічого» та «жіночого» в костюмі, створює одяг а-гендерний та а-сексуальний, що відповідає одній з найактуальніших тенденцій сучасної європейської моди. Натомість, велике значення надає фактурам і текстурам матеріалів, оригінальності крою. Дизайнерка належить до «четвертого» покоління китайських дизайнерів, попередники яких, як і сама історія взаємопроникнення китайської та європейської культур, має не простий шлях.

Відомо, що вперше мода на речі зі Сходу виникла у Європі ще наприкінці ХVII століття. У 1667 р. німецький винахідник Афанасій Кірхер (1602–1680) видав ілюстровану енциклопедію Китаю – «China Illustrata» («Китай роз'яснений»), у якій, зокрема, очима європейця було змальовано ставлення до вишуканої чарівності китайської культури. Це стало своєрідним імпульсом розквіту в Європі стилю шинуазрі (від фр. *chinoiserie* – «китайщина» як похідна від *chinois* – китайський), який є стилізацією, що уподібнена творам мистецтва і архітектури східних майстрів. Шинуазрі став одним з екзотичних різновидів орієнталізму, інтерпретацією та імітацією художніх традицій майстрів Китаю та Східної Азії, переважно, в декоративному мистецтві, зокрема, в костюмі. Естетика шинуазрі надзвичайно розвинулась вже у ХVIII столітті завдяки активній діяльності Ост-Індської торговельної компанії та її впливам на європейську спільноту.

Як відомо, стиль – це певна єдність образу, де форма і зміст не суперечать один одному. Поняття «стиль», зазвичай, вживається для характеристики великої епохи в розвитку мистецтва, різних архітектурних напрямків, і звісно, характеризуючи одяг. Тоді мова йде про певну спільність форми вираження (в крої, силуеті, моделі, фактурі тканини) в різних виробках. Це дозволяє називати їх єдиними у стилістичному вирішенні. Наразі, стиль шинуазрі у Європі тісно переплівся зі стилем

рококо, оскільки обом були притаманні рясний декор, асиметрія, акцент на матеріалах, екзотичність та вишуканість стилізацій, гедоністична тематика – насолода і задоволення безтурботним життям. Очевидно, це перший з прикладів взаємопроникнення та взаємовпливу європейської та китайської культур. Шинуазрі фокусувався на предметах, які європейці колоніальної епохи вважали типовими для китайської культури. Нажаль, подібне поверхнєве сприйняття справжніх цінностей культури Китаю та їх довільна інтерпретація значною мірою залишилися основою європейської моди і дизайну до наших днів [11; 20].

Протягом усієї історії свого розвитку китайський костюм був обмежений в формах одягу. Їх варіативності досягали за рахунок розмаїття декору, тканин і оздоблень. Традиційне вбрання залишалось «костюмом поза часом» як відображення загальносвітової тенденції до універсалізації одягу [6]. З огляду на що, можемо говорити про стилістичні особливості традиційного китайського костюма.

Стосовно історичного стилю чоловічого костюма, то він формувався в контексті еволюції культури Китаю, його мистецької та одягової традицій. Стилістичні особливості комплексу традиційного вбрання враховували, окрім усталених форм самого одягу, людину, а саме – її кольоротип, особливості фігури, вид діяльності і навіть місце, де вона проживає (у місті чи в маленькому селі) [6; 17]. Комплексний розгляд вказаних характеристик не лише виявляє формально-стилістичні особливості традиційного костюма китайців, але окреслює перетворення, яких такий костюм зазнає в сучасних дизайн-практиках.

Після епохи Цин в Китай стали активно завозити товари зі Заходу, серед них було багато нових матеріалів і тканин. Це сприяло появі «нових», «західних» моделей костюма. На той час в містах прослідковувалася тенденція до нових цивілізаційних змін,

орієнтованих на європейську моду. В селах Китаю, як в буденності, так і на свята, чоловіки все ще дотримувалися традиційного одягу і традиційної культури [2; 6].

Натомість у містах активно поширювалася нова урбаністична естетика, яка тяжіла до форм класичного європейського костюма. В 1930-1940-ві роки на тлі напливу закордонного краму в Китай проникав і західний спосіб життя, що вплинуло на одяг. Китайці досить активно переорієнтовувалися на тенденції світової моди: в асортименті одягу, в його формах і крої, в матеріалах для виготовлення, у колірній гамі. В костюмі з'явилися абсолютно нові доповнення та аксесуари, зокрема, окуляри, рукавички, краватки тощо, що додавало образам романтичності. Вплив західної культури посилювався, світова мода завойовувала ринок і витісняла традиційні форми одягу [23]. Все це змінювало уявлення китайців про одяг, в цілому, як принцип «зшити одну річ, щоб носили три покоління». Таким чином, відбувалося стимулювання споживчих запитів, формувалася нова для Китаю «культура споживання».

Важливо підкреслити, що тема протистояння новаторства і традиції для китайського одягу – не нова, однак, що раз вона звучала по-новому. Сучасні дизайнери ніби повертаються до витоків, а традиційні форми і крій інтерпретуються на різний лад. Декоративні елементи і орнаментальні мотиви національних костюмів, які використовуються в дизайні сучасного одягу, допомагають дизайнерам створювати неповторні та індивідуальні образи [3; 5]. Перенасичення сучасного ринку товарами масового промислового виробництва (типовими і уніфікованими як по всій Європі та в світі) призвело до актуалізації тенденцій щодо штучного виготовлення ексклюзивних товарів. У цьому сенсі найбільше впливу на творчість китайських дизайнерів мали англійська майстерність виготовлення чоловічого класичного костюма і його більш демократичний італійський дизайн. Однак,

китайські дизайнери залучили в процеси створення унікальних одиничних речей, окрім європейського підходу до крою, різні ручні прийоми виготовлення та оздоблення тканин та одягу, що спонукало їх знову звернутись до зразків традиційних костюмів (рис. 2).

Подібне новаторство швидко стало мейнстрімом світової моди, тому традиційний костюм китайців, як джерело натхнення, в останні роки усе частіше прочитується в роботах американських і європейських дизайнерів. Наприклад, в колекціях Valentino Pre-Fall 2016 р., Antonio Marras 2016/17 р., Christian Dior 2018 р. можна було побачити як інтерпретована форма верхнього одягу китайців у поєднанні з сучасним дизайном костюма. Моделі збагачені виразним декором в традиційній колірній гамі. Використано такі традиційні техніки як аплікація та вишивка. Втім, традиційні мотиви орнаментів гіперболізовані (у Dior і Valentino), розміщені без дотримання традицій, найчастіше – асиметрично. Таким чином, інспірації в кутюрних колекціях характеризуються «вільним прочитанням» традицій, залишаючи тільки легкий, але виразний відсил до джерела творчості.

Натомість у колекціях прет-а-порте, насамперед, привертає увагу відсутність декорувальних і оздоблень, а більше уваги приділено трансформації форм. Асортимент одягу більш широкий, а крій значно осучаснений. Велике значення відведено кольоровим сполученням і вибору матеріалів. Таким чином, європейські дизайнери намагаються синтезувати традиційні уявлення китайців про одяг із запитамися європейських споживачів. Часто бажання зробити оригінальну річ, інспірованою китайським костюмом, призводить до поєднання в моделях різнофактурних тканин або різнобарвних матеріалів. Складні, оригінальні колірні сполучення, виразні принти у поєднанні з

гладко фарбованими тканинами на деталях або окремих складових костюма, формують виразні асоціативні зв'язки.

Деякі інші підходи щодо дизайну одягу відомі європейським дизайнерам і бренди демонструють в самому Китаї, орієнтуючись на його споживчий ринок. Аналіз візуальних зразків з вже традиційних показів у Китаї, який можливий до перегляду на спеціалізованих сайтах [10; 19], дозволяє зробити певні висновки. Наприклад: поступово нівелюється чіткість поділу на чоловічі та жіночі колекції одягу, натомість превалюють колекції змішані, які просувають андрогенні дизайн-продукти; демонстрація чоловічих класичних костюмів та їх доповнень усе частіше має ознаки «мужньої жіночності», коли на атлетично складених молодих чоловіках з ідеально доглянутим тілом та мейкапом, доведеним до лялькового вигляду, демонструються елегантні класичні речі. Запозиченням з європейських практик стало запрошення для подібних показів або фотосесій відомих китайських акторів або артистів (рис. 3). Навіть образи, т. зв., стритверу доведено до гротескної театралізації [4].

За винятком ергономічних і розмірних ознак та описаної вище зовнішності моделей відрізнити реальний європейський продукт прет-а-порте від того, що пропонується на світових ринках відомими дизайнерами практично неможливо. Більше того, європейські бренди настільки заповнили модні ринки Китаю, що конкурувати з ними китайським дизайнерам доволі складно [3; 5]. Саме тому розвиток дизайн-практик в державі став стимулюватися та підтримуватися на найвищому рівні. Ідея відновлення зовнішньої візуальної ідентифікації в контексті власної культури в черговий раз протистоїть впливам європейської моди. Пошук власного шляху та експансія подій Європи китайськими дизайнерами поступово змінюють «правила гри».



**Рис. 1.** Роботи китайської дизайнерки Руй Сюй (Rui Xu), 2015 р. [7]



**Рис. 2.** Бекстейдж Тижня моди FW20, Лондон, Великобританія [21]



**Рис. 3.** Відомий китайський актор Yang Yang на обкладинці китайського журналу Bazaar Men, 2022 [5]

Зразки чоловічого одягу, які пропонують на світових ринках безпосередньо китайські дизайнери, стають дедалі цікавішими. Вони зосереджені на структурі та формі костюма. Активно застосовують інноваційні матеріали і технології, зокрема діджиталізацію всіх процесів дизайну та його поширення. Китайські дизайнери досягли у своїй творчості безумовної досконалості як у крої, так і в опорядженні одягу, а чоловічі моделі стали надзвичайно барвистими, елегантно-декоративними та виразними [21].

На відміну від європейських і американських дизайнерів, зациклених на оригінальності інспірацій традиційного китайського костюма і складних фантазійних витворах, дизайнери-китайці продовжують розвивати та інтерпретувати традиції, на яких виховані. Їх дизайн, переважно, лаконічний і витриманий, по простому складний і концептуальний – філософський і продуманий. Із зібраного та проаналізованого матеріалу видно, що практично усі успішні, сучасні дизайнери з Китаю, в своїй творчості надихаються формами, кроєм та філософією традиційного вбрання [10].

Серед китайських дизайнерів, які користуються успіхом і на батьківщині, і за її межами можна виділити декількох найбільш успішних.

Шангуань Чже (1984 р.н.) – бренд «Sankuanz» (上官喆), створений в 2006 році. У 2015 році продемонстрував колекцію на тижні чоловічої моди в Парижі та Лондоні. Того ж року був номінований на престижну премію LVMH – французької транснаціональної компанії, відомого виробника предметів розкоші (Louis Vuitton, Givenchy, Guerlain, Chaumet, Moët & Chandon, Hennessy й ін.). Навчався візуальній комунікації та рекламі, однак, завжди цікавився дизайном одягу [10; 19]. Моделі з його колекцій з нашаруваннями, яскравих насичених кольорів, з поєднання різнофактурних матеріалів, з кнопками, блискавками і відстрочками. Утім, слабкі асоціації з

традиційним одягом китайців все ж прослідковуються.

Лю Мінь (1981 р. н.) – бренд «Ms Min» (刘旻) – створює мінімалістичні речі з «китайським характером». Дизайнерка вважає вплив китайської візуальної культури природнім, оскільки є частиною її ДНК. З юних літ дівчина надихалася творчістю Вів'єн Вествуд. А навчалася вона в Лондонському коледжі моди, який закінчила в 2007 році. Працювала в компанії Viktor&Rolf. У 2009 році вона заснувала на батьківщині власний бренд Ms Min, до якого в 2014 доєднався її чоловік – провідний дизайнер канадського бренду PORTS Ієн Хілтон (Ian Hylton). Лаконічні моделі бренду елегантні і витримані. Їх формоутворення близьке до принципів формоутворення традиційного костюма.

Ван Цзайши (1985 р.н.) / Vega Zaishi Wang (王在实). В 16 років поїхала до Англії вивчати дизайн одягу в Лондонському коледжі моди. Її випускна колекція складалася з одягу, який світиться. В 2008 році вона повернулася до Пекіну, де працювала в ательє, власниця якого була спонсором її випускної колекції. Через рік відкрила власну студію. Сьогодні її моделі продаються в 27 магазинах по всьому Китаю. Їх особливість – це хисткий баланс класичного та інноваційного, хроматична колірна гама, відсутність декоративних елементів, однак, візуально силует і структура костюмів все ж нагадують традиційний чоловічий костюм Китаю.

Лі Сяо (1987 р.н.) (бренд Xiao Li (李筱)) навчалась в Королівському коледжі мистецтв та спеціалізувалася на трикотажі. Вона виграла декілька престижних дизайнерських премій: Pitti Filati (2012), Loro Piana (2013), Diesel International Talent Support (2013), Fashion Scout (2015). Залишилася працювати в Європі. Однак, моделі, які Лі Сяо розробляє, нагадують китайський традиційний костюм. Дизайнерка багато часу проводить в музеях костюма, де вивчає європейський історичний крій, сучасну

архітектуру. Її роботи – це оригінальний синтез «європейськості» та «китайськості» [10].

Ван Хайчжень (1979 р. н.) (бренд Haizhen Wang (王海震)) живе і працює в Лондоні. Його шлях до відкриття власного бренду був значно довшим. Після закінчення Лондонського коледжу моди він вступив до магістратури коледжу Святого Мартіна, яку закінчив у 2005 році. Декілька років працював дизайнером в Max Mara, Boudicca та All Saint, у 2010 році відкрив авторську студію. Дизайнер планує повернутися до Китаю і там розвивати свій бренд. Його моделі лаконічні й пластичні – нагадують традиційний китайський халат. Має місце нашарування, об'ємність, поєднання різних фактур. Кольорова гама приглушена, але насичена. Декоративні елементи практично відсутні.

Перелік і характеристику творчості китайських дизайнерів можна продовжувати. Однак, вже вказані дозволяють зробити певні висновки, які суголосні думкам аналітиків моди щодо дизайн-практик чоловічого одягу в Китаї. Насамперед, переважна більшість китайських дизайнерів, у країні та за її межами, орієнтована на переосмислення зразків традиційної китайської культури в контексті загальносвітових і європейських тенденцій розвитку індустрії моди.

Можна виділити два ключових підходи дизайнерів до опрацювання традиційного костюма. Перший полягає в інтерпретації (лат. *interpretatio* – тлумачити, роз'яснювати), спрямованій на усвідомлення внутрішнього стану об'єкта, який інтерпретується, тобто, традиційного костюма, і полягає у вивченні та аналізі його зовнішніх проявів. Такий спосіб можна вважати об'єктивним, оскільки він виявляє закономірності розвитку форм традиційного вбрання. Він властивий дизайнерам-китайцям, які проживають власні традиції та культурний спадок. Натомість, інспірація (лат. *inspiratio* – натхнення, навіювання) як спосіб абсолютно

творчого і суб'єктивного переосмислення традицій в будь-якому прояві, більше притаманна європейським і американським дизайнерам, які діють інтуїтивно, часто – не знаючи сенсу і змістів, прихованих в символічних формах і декорі китайського костюма. Інспірація – це одна із значимих категорій класичної естетики, яка означає зовнішнє, більш високе джерело творчої діяльності, аніж земна емпірія. Важливо, що сучасна пост-культура ставиться до інспірації неоднозначно, заперечуючи цей феномен, в цілому, разом з об'єктивно-духовним. Втім, все ж визнає її матеріалістичну модифікацію (психофізіологічну та сублімаційну).

Враховуючи вище вказане, аналітики у чоловічій моді в Китаї виділяють домінуючі тенденції, які вказують, куди рухається ринок чоловічого одягу і чоловіча мода [3]. Найбільш актуальною тенденцією називають діджиталізацію китайських брендів чоловічої моди, яка стала вимушеною необхідністю у період спалаху Covid-19. Цим зумовлена значна частина експериментів з технологіями і матеріалами. Якоюсь мірою з діджиталізацією можна пов'язати руйнування «кордонів» між чоловічим і жіночим в одязі. Нещодавні дослідження продемонстрували, що молоді чоловіки, близько 89% опитаних, «грають зі своєю маскулінністю на роботі» та відчувають дедалі більше незадоволення традиційними гендерними ярликами, прагнуть шукати альтернативні способи самовираження. Постійне протиріччя між ідеалами чоловіків Wu 武 та Wen 文 поступово вирішується, оскільки м'якша та гнучкіша концепція мужності набуває популярності [3]. Усвідомлюючи таку соціальну трансформацію, бренди вирішують підтримати китайських чоловіків у їхньому прагненні до сексуальної свободи, пропонуючи безстатевий, крос-гендерний та немаркований одяг.

Окрім того, аналітики відзначають виразну інтеграцію деталей стритверу у високу моду. Згідно зі звітом OFashion та Nielsen, у 2018 році бренди вуличного одягу

в Китаї продемонстрували зростання на 60%. У період з 2015 по 2019 рік споживання китайськими чоловіками стритверу злетіло з 29% до 36%, що свідчить про бум на ринку вуличного одягу в Китаї. З цим пов'язана ще одна із тенденцій: молоде покоління віддає перевагу брендам, здатним поєднувати китайські культурні елементи з сучасним дизайном. Так, засноване у 2013 році, Atelier Rouge Pékin втілює цю спробу заново відкрити китайське коріння, переосмислюючи традиційний крій та матеріали, щоб адаптувати їх до сучасних потреб. Китайський бренд активного одягу Lining (Лі-Нін) оновив свій бренд саме через включення більшої кількості китайських дизайнів, ризикуючи пов'язати своє майбутнє з сучасним трендом Guochao (Гуочао) [3].

Рух Гуочао народився з усвідомлення молодим китайським поколінням того, що їх країна має потенціал стати лідером в інноваціях. Гуочао є переосмисленням національної ідентичності через культурне утвердження. Саме Лі-Нін у 2018 році одним із перших поєднав китайські традиції та сучасність, щоб вдихнути нове життя у свій бренд. Дійсно, бренд вуличного одягу, популярний у 1980-х та 1990-х роках, був витіснений Nike та Adidas і відкинутий споживачами. Але під час Тижня моди у Нью-Йорку в 2018 році бренд зробив ризиковану ставку, яка виявилася дуже успішною. Колекція Wu Dao, натхненна даосизмом та іншими елементами китайської культури, широко обговорювалася в китайських соціальних мережах і зробила великий внесок у популяризацію руху Гуочао. Але саме у 2020 році, під час пандемії, привабливість Гуочао по-справжньому зросла. Сучасне суспільство китайських міленіалів і покоління Z опинилося у важких емоційних і психологічних умовах, що спонукало їх до глибокого почуття ностальгії за минулим, яке сприймається як менш несамовите та загрозове. Власне, подібні ностальгійні настрої лише закріпили серед чоловіків – споживачів модного одягу певні ретроспек-

тивні погляди на свій власний вигляд та дизайн-продукти, які вони готові споживати.

**Висновки.** Підсумовуючи, зауважимо, що яскраво виражені особливості костюму Китаю, зокрема, чоловічого стали плідним джерелом натхнення для багатьох дизайнерів. Зазначаючи чисельних перетворень в сучасних дизайн-практиках, він все ж зберігає стійкі асоціативні зв'язки з культурним спадком. В глобалізованому світі такий одяг залишається носієм рис китайської культурної ідентичності. Виявлено, що дизайнери, які мають китайське коріння, надають перевагу інтерпретації традиційного китайського вбрання, що дозволяє їм розвивати і продовжувати традиції. Натомість, європейські та американські дизайнери є прихильниками інспірації традиційного китайського костюма, в яких їх фантазії, практично, безмежні. Оригінальною постає творчість китайців-дизайнерів, які живуть і працюють у Європі або в Америці. У своїх колекціях вони синтезують інспірацію та інтерпретацію, в результаті чого утворюється оригінальний полікультурний творчий синтез.

Показано, що сучасна чоловіча мода в Китаї розвивається надзвичайно інтенсивно з урахуванням загальносвітових і європейських тенденцій. В їх контексті можна виділити окремі тенденції, які становлять низку взаємообумовлених явищ, що, з одного боку, привнесені в чоловічу моду Китаю ззовні (з Європи), а з іншого – формуються всередині Китаю як протиставлення всьому європейському. Китайські чоловіки дедалі більше переймаються своїм зовнішнім виглядом, тому у чоловічій моді можна чітко окреслити напрямки подальшого розвитку. Зокрема, нові технології відіграють важливу роль у підході модних брендів до задоволення запитів аудиторії, яка розуміється на цифрових технологіях. Молоде покоління ставить під сумнів колишню «концепцію маскуліності», залишаючи чоловікам свободу для пошуку альтернативних способів самовираження, тому дизайнери пропонують безстатевий, крос-гендерний та

немаркований одяг. Прагнення китайських споживачів до більш оригінальних способів вираження своєї індивідуальності сприяють популяризації вуличного одягу – стритверу, на який орієнтуються, як китайські дизайнери, так і європейські бренди. Паралельно, все більше і більше брендів адаптують китайські культурні особливості до сучасної

моди на порталі Guochao, використовуючи ностальгійні настрої, що панують в китайському суспільстві через соціальні та гуманітарні проблеми обумовлені пандемією та її наслідками. Увесь комплекс виявлених тенденцій зберігає тісний зв'язок з тими процесами, які відбуваються в європейській та світовій індустрії моди.

### Література:

1. Лін Я., Лагода О. Ключові тенденції та напрямки розвитку чоловічої моди в XXI столітті. *Чорноморські наукові студії: мат. VIII Всеукр. мультидисципл. конф.* Одеса : МГУ; Видавничий дім «Гельветика». 2022. С. 323–327.
2. 10 Essential Facts on Traditional Chinese Clothing. URL: <https://www.chinahighlights.com/travelguide/traditional-chinese-clothing-facts.htm> (Last accessed: 12.05.2023)
3. 5 men's fashion trends in China. URL: <https://daxueconsulting.com/mens-fashion-china/> (Last accessed: 16.06.2023).
4. China Designers. URL: <https://radii.co/tags/china-designers> (Last accessed: 13.06.2023).
5. Chinese Men's Fashion Guide: Selling Menswear in China. URL: <https://fashionchinaagency.com/menswear-market-booming-china/> (Last accessed: 16.06.2023).
6. Chinese traditional clothing. Every Imperial dynasty in China changed the national costume. URL: <http://nationalclothing.org/asia/39-china/55-chinese-traditional-clothing-every-imperial-dynasty-in-china-changed-the-national-costume.html> (Last accessed: 12.05.2023).
7. Dan H. Rui Xu blends ancient Chinese dress and contemporary couture for fashion exhibition. URL: [https://www.dezeen.com/2015/08/14/rui-xu-blends-ancient-chinese-dress-contemporary-couture-fashion-exhibition-rca-london/?utm\\_medium=email&utm\\_campaign=Daily+Dezeen+Digest&utm\\_content=Daily+Dezeen+Digest+CID\\_2ea3adf17cf6d01c359df4dfbe36e9ff&utm\\_source=Dezeen+Mail](https://www.dezeen.com/2015/08/14/rui-xu-blends-ancient-chinese-dress-contemporary-couture-fashion-exhibition-rca-london/?utm_medium=email&utm_campaign=Daily+Dezeen+Digest&utm_content=Daily+Dezeen+Digest+CID_2ea3adf17cf6d01c359df4dfbe36e9ff&utm_source=Dezeen+Mail) (Last accessed: 12.05.2023).
8. Hine S. These Are the Brands Coming Out of China You Need To Know. URL: <https://www.gq.com/story/emerging-chinese-brands-pitti-uomo> (Last accessed: 17.06.2023).
9. Hollander A. Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress. New York, 1995. P. 63–110.
10. Jain M. China Designers: 8 Menswear Labels We Love. URL: <https://radii.co/article/china-menswear-fashion-designers> (Last accessed: 17.06.2023).
11. Kuchta D. The Three-piece Suit and Modern Masculinity: England, 1550-1850. Berkeley, CA, 2002. Pp. 162–178.
12. Lahoda O. Search for Uniqueness and Identification Using Fashion. *Space and Culture*. Indian. 2018. 6:4.
13. Lahoda O. Visual communications in the representation of Fashion. *GISAP: Culturology, sport and Art history*. 2014. № 3. Pp. 19–23.
14. Lahoda O., Lin Y. Men's Costume and "Masculine shaping" in Design. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: зб. матеріалів МНПК*. Київ : КНУТД, 2021. Том 1. С. 17–19.
15. Na O. 15 Reflection on the identity of Chinese Fashion designers and their stardom and vulnerability. *Fashion:ID* Edited by Melanie Miller. Manchester Metropolitan University. 2019. P. 213–219. URL: [https://www.academia.edu/44042722/Reflection\\_on\\_the\\_identity\\_of\\_Chinese\\_fashion\\_designers\\_and\\_their\\_stardom\\_and\\_vulnerability](https://www.academia.edu/44042722/Reflection_on_the_identity_of_Chinese_fashion_designers_and_their_stardom_and_vulnerability) (Last accessed: 16.06.2023).
16. Reinach S.S. Review of Juanjuan Wu 'Chinese Fashion: from Mao to Now'. *The Journal of Asian Studies*. V. 69. 2010. Pp. 1221–1222.
17. Roberts C. ed. Evolution and Revolution: Chinese Dress, 1700s–1990s. Sydney: The Powerhouse Museum, 1997.
18. Steele V. and S. Major J. China Chic: East Meets West. New Haven and London: Yale University Press, 1999.
19. Van Paridon E. China's fashion progressives: 8 brands hitting society's core notes: веб-сайт. URL: <https://thechinaproject.com/2020/08/12/chinas-fashion-progressives-8-brands-hitting-societys-core-notes/> (Last accessed: 11.05.2023).
20. Warren K. Design paradigms: a sourcebook for creative visualization. New York: Wiley, 2000. 294 p.

21. Williams G. A. Is London Fashion Week Men's the Right Platform For Chinese Designers? : веб-сайт. URL: <https://jingdaily.com/london-fashion-week-mens-fall-winter-2020-chinese-designers/> картинки (Last accessed: 11.05.2023).

22. Wilson E. Adorned in Dreams: Fashion and Modernity. London/New York. I. B. Tauris, 2010. 96 p.

23. Wu J. Chinese Fashion: from Mao to Now. Oxford: Berg Publishers, 2009. 216 p.

### References;

1. Lin, Ya. Lahoda, O. (2022). Kliuchovi tendentsii ta napriamky rozvytku cholovichoї mody v XXI stolitti [Key trends and directions of men's fashion development in the XXI century]. *Chornomorski naukovi studii: mat. VIII Vseukr. multydystryk. konf.* Odesa : MHU; Vydavnychi dim «Helvetyka». S. 323–327. [in Ukrainian].

2. 10 Essential Facts on Traditional Chinese Clothing. URL: <https://www.chinahighlights.com/travelguide/traditional-chinese-clothing-facts.htm> (Last accessed: 12.05.2023) [in English].

3. 5 men's fashion trends in China. URL: <https://daxueconsulting.com/mens-fashion-china/> (Last accessed: 16.06.2023) [in English].

4. China Designers. URL: <https://radii.co/tags/china-designers> (Last accessed: 13.06.2023) [in English].

5. Chinese Men's Fashion Guide: Selling Menswear in China. URL: <https://fashionchinaagency.com/menswear-market-booming-china/> (Last accessed: 16.06.2023) [in English].

6. Chinese traditional clothing. Every Imperial dynasty in China changed the national costume. URL: <http://nationalclothing.org/asia/39-china/55-chinese-traditional-clothing-every-imperial-dynasty-in-china-changed-the-national-costume.html> (Last accessed: 12.05.2023) [in English].

7. Dan, H. Rui Xu blends ancient Chinese dress and contemporary couture for fashion exhibition. URL: [https://www.dezeen.com/2015/08/14/rui-xu-blends-ancient-chinese-dress-contemporary-couture-fashion-exhibition-rca-london/?utm\\_medium=email&utm\\_campaign=Daily+Dezeen+Digest&utm\\_content=Daily+Dezeen+Digest+CID\\_2ea3adf17cf6d01c359df4dfbe36e9ff&utm\\_source=Dezeen+Mail](https://www.dezeen.com/2015/08/14/rui-xu-blends-ancient-chinese-dress-contemporary-couture-fashion-exhibition-rca-london/?utm_medium=email&utm_campaign=Daily+Dezeen+Digest&utm_content=Daily+Dezeen+Digest+CID_2ea3adf17cf6d01c359df4dfbe36e9ff&utm_source=Dezeen+Mail) (Last accessed: 12.05.2023) [in English].

8. Hine, S. These Are the Brands Coming Out of China You Need To Know. URL: <https://www.gq.com/story/emerging-chinese-brands-pitti-uomo>

(Last accessed: 17.06.2023) [in English].

9. Hollander, A. (1995). Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress. New York. P. 63–110 [in English].

10. Jain, M. China Designers: 8 Menswear Labels We Love. URL: <https://radii.co/article/china-menswear-fashion-designers> (Last accessed: 17.06.2023) [in English].

11. Kuchta, D. (2002). The Three-piece Suit and Modern Masculinity: England, 1550–1850. Berkeley, CA. P. 162–178 [in English].

12. Lahoda, O. (2018). Search for Uniqueness and Identification Using Fashion. *Space and Culture*. Indian. 6:4 [in English].

13. Lahoda, O. (2014). Visual communications in the representation of Fashion. *GISAP: Culturology, sport and Art history*. № 3. P. 19–23 [in English].

14. Lahoda, O. Lin, Ya. (2021). Men's Costume and "Masculine shaping" in Design. *Aktualni problemy suchasnoho dizajnu: zb. materialiv MNPK*. Kyiv: KNUVD. Tom 1. P. 17–19 [in English].

15. Na, O. (2019). 15 Reflection on the identity of Chinese Fashion designers and their stardom and vulnerability. Fashion:ID Edited by Melanie Miller. Manchester Metropolitan University. P. 213–219. URL: <https://www.academia.edu/44042722/Reflecting-on-the-identity-of-Chinese-fashion-designers-and-their-stardom-and-vulnerability> (Last accessed: 16.06.2023) [in English].

16. Reinach, S. S. (2010). Review of Juanjuan Wu 'Chinese Fashion: from Mao to Now'. *The Journal of Asian Studies*. V. 69. P. 1221–1222 [in English].

17. Roberts, C. ed. (1997). Evolution and Revolution: Chinese Dress, 1700s–1990s. Sydney: The Powerhouse Museum [in English].

18. Steele, V. and S. Major, J. (1999). China Chic: East Meets West. New Haven and London: Yale University Press [in English].

19. Van Paridon, E. China's fashion progressives: 8 brands hitting society's core notes: веб-сайт. URL: <https://thechinaproject.com/2020/08/12/chinas-fashion-progressives-8-brands-hitting-societys-core-notes/> (Last accessed: 11.05.2023) [in English].

20. Warren, K. (2000). Design paradigms: a sourcebook for creative visualization. New York: Wiley. 294 p. [in English].

21. Williams, G. A. Is London Fashion Week Men's the Right Platform For Chinese Designers?: веб-сайт. URL: <https://jingdaily.com/london-fashion-week->

[mens-fall-winter-2020-chinese-designers/](#) картинки  
(Last accessed: 11.05.2023) [in English].

22. Wilson, E. (2010). *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London/New York. I. B. Tauris. 96 p. [in English].

23. Wu, J. (2009). *Chinese Fashion: from Mao to Now*. Oxford: Berg Publishers. 216 p. [in English].

## EUROPEAN CONTEXT CHINESE MENSWEAR DESIGNERS' CREATIVITY

LAHODA O. M., LIN Y.

*Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine*

**The purpose** of the study is to analyze the history of the influence of European fashion on the development of design practices in China; to investigate how the work of Chinese menswear designers shows signs of "Europeanness", which global fashion trends are supported by Chinese men and in what directions they are developing.

**Methodology.** The study uses cultural and historical analysis to identify the peculiarities of men's fashion in China and its development; comparative historical and typological methods to characterize individual samples of clothing and changes in contemporary design; a method of stylistic description of interpretations of men's costume in the work of individual designers and brands; iconographic analysis of visual sources to establish the influence of European trends in men's fashion on contemporary design practices.

**Results.** The degree of study of the topic in the scientific and professional literature is determined; the sources that outline the historical development of men's fashion in China during the twentieth - early twenty-first centuries are analyzed. The main approaches to the design of men's clothing that have developed historically are indicated; trends in the development of modern design practices for men's clothing in China and in the work of Chinese designers outside the country - in Europe; typical and innovative approaches in their work, features that were formed under the influence of European culture and in synthesis with the traditions of Chinese culture are outlined.

**The scientific novelty** of the study lies in a comprehensive consideration of the "Europeanness" of men's fashion in China as one of its most characteristic features that has developed historically. The influence of European culture and a strong commitment to their own national traditions have synthesized a special style in the work of contemporary Chinese menswear designers, which today influences world fashion in general.

**Practical significance.** The materials of the article can be used in the educational process in the training of specialists in fashion design, stylists, and in writing scientific papers.

**Keywords:** *men's clothing; European fashion; trends; design practices in China.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Лагода Оксана Миколаївна**, д-р мист., професор, завідувачка кафедри дизайну тканин та одягу, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, ORCID 0000-0003-1808-7119, Scopus 57205248387, **e-mail:** oxanalahoda@gmail.com

**Лінь Яньвень**, аспірант, кафедра дизайну тканин та одягу, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, ORCID 0000-0002-4218-3303, **e-mail:** l.yanwen2021@gmail.com

**Цитування за ДСТУ:** Лагода О. М., Лінь Я. Європейський контекст творчості китайських дизайнерів чоловічого одягу. *Art and design*. 2023. №2(22). С. 157–169.

**Citation APA:** Лагода, О. М., Лінь, Я. (2023) Європейський контекст творчості китайських дизайнерів чоловічого одягу. *Art and design*. 2(22). 157–169.

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2023.2.14](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.14)

УДК 72.012

DOI:10.30857/2617-0272.2023.2.15.

<sup>1</sup>МАЛІК Т. В., <sup>2</sup>КОВАЛЬОВ Ю. М.,<sup>3</sup>КАЛАШНІКОВА В. В., <sup>1</sup>НЕРУШЕВА В. М.<sup>1</sup>Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука, Київ, Україна<sup>2</sup>Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна<sup>3</sup>Національний авіаційний університет, Київ, Україна**БАГАТОКРИТЕРІАЛЬНА ОПТИМІЗАЦІЯ ДИЗАЙНУ ЦИВІЛЬНИХ УКРИТТІВ В УКРАЇНІ З УРАХУВАННЯМ ІЗРАЇЛЬСЬКОГО ДОСВІДУ**

**Мета:** визначити фокус-групу та вихідні дані, критерії та обмеження оптимізації, систематизувати типологію укриттів та зазначити їх основні характеристики, розробити стратегію оптимізації, обґрунтувати рекомендації щодо створення укриттів в Україні із використанням ізраїльського досвіду.

**Методологія** ґрунтується на поняттях складної відкритої системи та системного підходу і включає методи системного аналізу, аналізу за «матрицею доходів» та «матрицею витрат» (за критеріями Лапласа і Вальда), порівняльного аналізу, адаптованих для розв'язання задач визначення фокус-групи та потреб цільового споживача, критеріїв відбору джерел інформації, формування оптимізаційної задачі, критеріїв оптимізації, обмежень та стратегії оптимізації.

**Результати.** Для цивільного населення визначено фокус групи та їх потреби у укриттях різних типів. Визначено три типи таких укриттів. Обґрунтовано кореляції між потребами, конструктивними і дизайнерськими рішеннями укриттів. Обґрунтовано вибір референсної країни – Ізраїлю, який постійно перебуває під загрозою обстрілів та терористичних актів. Проаналізовано ізраїльський досвід будівництва укриттів різних типів. Обрані оптимальні варіанти дизайнерських, конструктивних та технологічних рішень, зважаючи на потреби цивільного населення України.

**Наукова новизна** полягає у коректній постановці задачі обмеженої оптимізації, знаходженні кореляцій між потребами фокус-групи та конструктивними і дизайнерськими рішеннями, залученням і аналізом іноземного досвіду, стратегії багатокритеріальної обмеженої оптимізації, рекомендаціях щодо адаптації цього досвіду до загроз та інших особливостей, що мають місце в Україні під час війни.

**Практична значущість.** Надано рекомендації щодо створення системи різноманітних укриттів, які доповнюють одне одне, задовольняючи різнопланові потреби фокус-групи. Зокрема, доцільно використовувати: для внутрішнього середовища (мамад, міклат, складне укриття); для зовнішнього середовища (шелтерні споруди); для комбінованого застосування (мамак, укріплення будинків типу «ТАМА 38», укріплення соціально важливих об'єктів). Визначено необхідність удосконалення організації будівництва і фінансування робіт, зокрема, доцільно ширше застосовувати збірні індустріальні конструкції і більш гнучкі схеми фінансування, наприклад, «капітальні» укриття – за рахунок держбюджету, міклати і шелтерні споруди – за рахунок місцевих громад, мамади і складні укриття – за рахунок населення при наданні відповідних пільг.

**Ключові слова:** багатокритеріальна оптимізація; ізраїльський досвід; укриття; мамад; мамак; безпека суспільства.

**Вступ.** Сучасна війна характеризується масовим використанням крилатих та балістичних ракет та безпілотних літальних апаратів (БПЛА), які відзначаються великим радіусом дії та високою точністю. Окрім безпосередньої дії вибухової хвилі, загрозу для населення несуть осколки та уламки збитих

ракет чи БПЛА. Існуюча система укриттів для цивільного населення, розроблена і впроваджена, здебільшого, кілька десятиріч тому, не розрахована на особливості сучасної зброї. В умовах дефіциту часу та ресурсів масштабне будівництво (модернізація) цивільних укриттів у близькості до лінії фронту і по всій

території України є неможливим. Відтак, проблема захисту цивільного населення є вкрай актуальною, і одним із шляхів її вирішення є залучення та застосування іноземного досвіду.

#### **Аналіз попередніх досліджень.**

Першим кроком є правильний вибір аналогів. З цієї точки зору досвід Ізраїлю – країни, яка постійно перебуває під загрозою масового застосування ракет та БПЛА є особливо цінним. Загальна ситуація там характеризується наступними особливостями.

Попри те, що на території Ізраїлю налічується понад мільйон підземних бомбосховищ і громадських укриттів (міклатів), часто в людини немає часу, щоб добігти туди [1] – ситуація, цілком аналогічна тій, що має місце в Україні.

Саме тому в законі про цивільну оборону зобов'язали забудовників проектувати укріплені кімнати в усіх житлових і громадських будівлях (мамади й мамаки) [2, 3] – цей досвід може бути корисним.

Конструктивні та технологічні особливості міклатів, мамадів та мамаків описані в [4]; там же надано інформацію щодо рівню комфорту та його забезпечення. У [5] наведено каталог укриттів, що відображає вже світовий досвід і концентрує увагу на ще одній грані проблеми – розміщенні евакуйованих людей, що постраждали від військових дій чи стихійних лих. При їх використанні слід урахувати обмежений час і ресурси, а також відповідність діючим нормативним документам. Ці фактори є обмеженнями у ході оптимізації.

Звідси випливає, що проблема забезпечення безпеки цивільного населення за рахунок будівництва системи укриттів (відокремимо її від більш загальної проблеми організації цивільного захисту, а також від захисту військових та військово-політичного керівництва) є обмеженою багатокритеріальною задачею оптимізації. Велика кількість факторів, їх неоднорідність та часткова неформалізованість не дозволяє використовувати точні математичні методи [6].

Аналіз публікацій та проєктів останніх років дозволяє визначити ще кілька тенденцій, корисних для України:

1. Існує розгалужена мережа сховищ та укриттів, які доцільно використовувати у залежності від різноманітних загроз і умов [7], які охоплюють більшість можливих ситуацій;

2. Типологія укриттів вже є досить усталеною; в основному, вона поповнюється спеціалізованими укриттями (для тварин, книг тощо) [8], а також об'єктами подвійного застосування (так звані «відкриті укриття», що у мирний час є громадськими об'єктами, а під час загрози є швидко доступними, хоча й не дуже надійними укриттями) [9];

3. Ефективність укриттів значно підвищується, якщо вони є елементами системи, що включає засоби оповіщення, протиракетної оборони, медичної допомоги тощо [10–12].

**Постановка завдання:** визначити фокус-групу та вихідні дані, критерії та обмеження оптимізації, систематизувати і визначити з типологією укриттів та зазначити їх основні характеристики, розробити стратегію оптимізації, обґрунтувати рекомендації щодо створення укриттів в Україні із використанням ізраїльського досвіду.

#### **Результати дослідження та їх обговорення.**

*Особливості і потреби фокус-групи.* Фокус-групою є цивільне населення, яке під час повітряної тривоги може перебувати на роботі, у громадських місцях, транспорті, вдома. Особливу групу утворюють немобільні верстви – маленькі діти, літні люди, хворі, інваліди, які практично позбавлені можливості дістатися укриття поза межами будинку або квартири.

Відтак, кореляція між названими особливостями та конструктивними рішеннями наступна:

- Варіант 1: висок захищені укриття, які припускають довоготривале перебування великої кількості людей із забезпеченням доступу до електроенергії, води та харчування;

- Варіант 2: доступні укриття, що передбачають захист від уламків та осколків, нетривале перебування порівняно невеликої кількості людей під час повітряної тривоги, розташовані у громадських місцях та уздовж маршрутів транспорту;

- Варіант 3: квартирні укриття для малої кількості малорухомих людей, які потребують опіки із підвищеними вимогами до комфорту.

*Досвід будівництва цивільних укриттів у Ізраїлі.* Розглянемо, які рішення були впроваджені у Ізраїлі, і як вони співвідносяться із варіантами 1–3.

У будівлях зазвичай є «капітальні» укриття для мешканців або робітників. Укриття розташовуються на нижніх рівнях та мають спеціальну конструкцію, що дозволяє захистити від удару ракети. Укриття мають щільні стіни, що захищають від осколків. Деякі укриття (у будівлях шкіл, лікарень та громадських споруд) можуть забезпечувати відносно комфортне проживання на протязі декількох тижнів великої кількості людей. Усі вони відповідають варіанту 1.

Починаючи з 1980 року в Ізраїлі була створена мережа різноманітних типів укриттів. Вони класифікуються відповідно до застосування: внутрішнього, зовнішнього чи комбінованого.

1. До групи для внутрішнього середовища відносяться: мамад, міклат, складне приміщення. Мамад (рис. 1 та 2) – захищене приміщення. Це кімната з масивними (30 см), залізобетонними стінами, потовщеним перекриттям, металевими герметичними дверима, які витримують вибухову хвилю, віконницями з двосантиметрового листа сталі та фільтром повітря для хімзахисту. Мамади необхідні, щоб люди вибігали на вулицю, аби потрапити до укриття, а могли пройти до захищеної кімнати. Таким, чином, вони цілком відповідають варіанту 3.

Мамади не схожі на українські сховища тим, що в мирний час їх використовують як житлові приміщення. Їх розташовують в кожній квартирі, або на кожному поверсі.

Розмір мамада розраховують за кількістю людей на поверсі.

Мамади зазвичай планують і будують один над одним. Мамади можуть врятувати від уламків ракет і снарядів, а також хімічної зброї та землетрусів, але не від прямого попадання ракети. Вимоги до мамадів наступні: площа не менше 9 кв. м; висота стелі – 2,5 м; стіни мають бути залізобетонними, від 25–30 см завтовшки; металеві герметичні двері, які зупиняють вибухову хвилю; фільтри для захисту від хімічної зброї. У мирний час мамад може слугувати, наприклад, дитячою кімнатою. Але під час повітряної тривоги родина збирається у мамаді. Досить часто укріплені кімнати у будинках використовують саме як дитячі, щоб не потрібно було будити дітей у випадку сирени [3; 10; 13; 14].

Сходові клітки в ізраїльських будинках завжди роблять укріпленими і з залізобетону, щоб там теж можна було сховатися або щоб безпечніше спускатися до загального укриття.

Міклат – укриття у підвальних чи наземних поверхах будівлі, або окрема підземна споруда на шкільних подвір'ях або в густонаселених районах із забудовою старого типу. У мирний час там розміщується, наприклад, молодіжний клуб; під час тривоги приміщення використовується за прямим призначенням (відповідає варіанту 2).

Складне укриття (рис. 3). Виробник засобів захисту Micromax є розробником укриття, яке розкладається за кілька хвилин, і яке можна встановити у власному помешканні. Його можна також розмістити у ніші, і в складеному стані прикрити шторами [14] (варіант 3).

2. До групи для зовнішнього середовища відносяться тимчасові шелтерні споруди (відповідають варіанту 2): залізобетонні об'єкти у формі дзвону, з місцем для невеликої кількості людей, розташовані на відкритому полі або біля доріг; залізобетонні об'єкти у формі коробки, встановлені за допомогою крана, і вміщують понад 10 осіб; кількадеметрові каналізаційні труби біля будинків.



**Рис. 1.** Мамад у дитячій спальні [3]



**Рис. 2.** Коробка мамад [13]



**Рис. 3.** Складне укриття [14]



**Рис. 4.** Мамак на дитячому майданчику [1]



**Рис. 5.** Мамак вуличний [14]



**Рис. 6.** Укріплення будинків [13]



**Рис. 7.** Мамад блок [10]

3. До групи комбінованого застосування відносяться: мамак, укріплення будинків та укриття за програмою «ТАМА 38», укріплення соціально важливих об'єктів.

Мамак (рис. 4 та 5). Громадські будівлі обов'язково треба забезпечити подібними до мамаду укриттями – мамаком; вони мають бути на кожному поверсі, де є люди. Без наявності мамака влада не дає дозволу на будівництво або ввід в експлуатацію. У Ізраїлі «мамак» виникли як імпровізовані укриття, які використовуються в часи війни або надзвичайних ситуацій (варіант 2).

Ці укриття можуть бути встановлені на дачних ділянках, в будинках, на вулицях, в парках та інших місцях, які не забезпечують достатнього захисту від ракетних атак або інших форм нападу. Мамак складається з невеликої кімнати зі стінами з бетону або інших міцних матеріалів, що можуть забезпечити захист від удару ракети або іншої зброї. Укриття має спеціальний вхід, який зазвичай знаходиться на рівні землі та забезпечує безпечний вхід та вихід. Також у мамаках можуть бути додаткові елементи безпеки, такі як система вентиляції, засоби зв'язку та освітлення.

Вимоги для мамаків: протиударні двері з гумовим ущільнювачем, відкриваються назовні; аварійний отвір для евакуації розмірами 70\70 см впритул до однієї зі стін на стелі; одна зовнішня стіна шириною 30 см; внутрішні стіни 20 см; внутрішні перекриття товщиною 15 см, найвище і найнижче 20 см; 2 вентиляційні труби 4" і одна заготівля для кондиціонування 8".

У мамаку не передбачені вікна.

Розрахунок мамаку: 4 кв.м на квартиру площею до 100 кв.м, або 5 кв.м на квартиру площею понад 100 кв.м на людину [1; 13; 14].

Укріплення будинків та укриття за програмою «ТАМА 38» (рис. 6 та 7).

Всі будинки починаючи з 1980 потрапили під програму ТАМА-38. Мета програми – укріпити будинки, які не мають мамадів. За згодою 75% мешканців будинку, забудовник

може добудувати мамади, а також ще два-три поверхи квартир на продаж. Подекуди забудовники ще й добудовують ліфт та зміцнюють фасад будинку (варіанти 2 і 3).

Найчастіше забудовники укріплюють будинки у центрі Ізраїлю. У південних містах, які межують з Сектором Газа, мамади добудовують рідше.

У будинках, які не підлягають реновації, мамад можна побудувати як окреме приміщення. На сьогодні мамади мають 40% будинків в Ізраїлі [1; 10].

Укріплення соціально важливих об'єктів. Громади поблизу сектора Газа, які зазнають постійних ракетних обстрілів з 2001 року, мають додаткові укріплення. Так, у Сдероті розміщено 120 укріплених автобусних зупинок, а також укріплення проти ракет з аркових навісів над дахами [13] (варіант2), відкрито укріплений дитячий оздоровчий центр, що забезпечує ракетне захищене місце для ігор дітей, обладнано ігровий майданчик із бетонними тунелями для гри та укриття [10; 13] (варіанти 1-3).

Таким чином, досвід будівництва сховищ у Ізраїлі охоплює потреби фокус-групи цивільного населення по всім трьом варіантам, відтак, він може бути використаний у якості референсного.

Тепер наведемо послідовність дій – стратегію оптимізації.

*Визначення критеріїв оптимізації методом експертного оцінювання* відбувалося наступним чином: відбір експертів за кваліфікацією не проводився; ваги усіх оцінок кожного з експертів визнавалися однаковими; список критеріїв для оцінювання формувався шляхом опитування; оцінювання відбувалося за п'ятибальною шкалою і без обговорення. До кінцевого списку увійшли критерії, які отримали більше половини теоретично можливої кількості балів; критерії було поділено на 2 групи: 1) – відображає привабливість варіанту, що оцінюється; 2) – його ризикованість. До групи 1) увійшли: безпечність; комфортність (у тому числі, хворих, інвалідів тощо); доступність; швидкість зве-

дення; технологічність (виготовлення на заводах, використання доступних матеріалів, легкість монтажу тощо). До групи 2): уразливість; дискомфортність; ускладненість доступу; тривалість зведення; ресурсоємність. Кожна з груп утворює окрему «цільову функцію». Оскільки групи є різнорідними і не мають спільних одиниць виміру, вони також мають бути оцінені експертами.

*Формулювання оптимізаційної задачі:* обрати із референсного матеріалу найкращий за вищеназваними групами варіант при наявності обмежень у ресурсах, часі зведення, а також відповідності нормативним вимогам.

*Вибір оптимального для України варіанту* проводилося методом експертного оцінювання та формування «матриці доходів» (відображає привабливість варіанту) та «матрицею витрат» (відображає ризикованість варіанту) за критеріями Лапласа (1) та Вальда (2).

Критерій Лапласа розраховувався за формулою [6]:

$$A^* = \max_{A_i} \left\{ \frac{1}{m} \sum_{j=1}^n A_j \right\}, \quad (1)$$

де  $A_j$  – оцінки експертів.

Критерій відображає середньозважену оцінку привабливості варіанту.

Критерій Вальда розраховується за формулою:

$$A^* = \min_{A_i} \{A_i\} \quad (2)$$

де  $A_j$  – оцінки експертів.

Критерій відповідає позиції крайньої обережності: рішення має забезпечити гарантований результат і виключати ризик.

Експертне оцінювання проводилося за описаною вище процедурою. На першому етапі оцінювалася привабливість варіанту за показниками групи 1) – більші значення критеріїв Лапласа і Вальда відповідають кращим варіантам (табл. 1).

Таблиця 1

Формування «матриці доходів»

Тип укриття	Критерії					Розрахунок	
	Безпеч- ність	Комфорт- ність	Доступ- ність	Швидкість зведення	Технологіч- ність	Критерій Лапласа	Критерій Вальда
«капітальні»	5	5	3	1	3	3,4	1
мамад	3	5	5	4	4	4,2	3
міклат	4	2	4	3	4	3,4	2
складне	2	5	4	5	5	4,2	2
тимчасові шелтерні спо- руди	4	2	3	3	3	3	2
мамак	3	5	4	3	4	3,8	3
укріплення та укриття «ТАМА 38»	3	5	4	3	3	3,6	3

Таблиця 2

Формування «матриці витрат»

Тип укриття	Критерії					Розрахунок	
	Уразли- вість	Диском- фортність	Ускладне- ність доступу	Тривалість зведення	Ресурсоєм- ність	Критерій Лапласа	Критерій Вальда
«капітальні»	1	1	3	5	5	3	1
мамад	3	1	1	2	1	1,6	1
міклат	3	3	2	2	2	2,4	2
складне	3	1	1	1	1	1,4	1
тимчасові шелтер- ні споруди	2	3	2	2	2	2,2	2
мамак,	3	2	1	3	2	2,2	1
укріплення та ук- риття «ТАМА 38»	3	1	1	2	2	1,8	1

Найбільш привабливим за обома критеріями є варіант укриття типу мамад.

На другому етапі оцінювалася ризикованість за показниками групи 2). Варіант оцінюється за найгіршим показником, і оптимальним є той, що є до найкращим з найгірших (табл 2).

Найкращим за обома критеріями є варіант укриття типу складне.

**Рекомендації.** Отже, для вирішення проблеми захисту цивільного населення в умовах війни, є улаштування мамадів і складних укриттів. Цей досвід можна запозичити, тим більш, що він відповідає змінам у нормативній базі (прийнятий закон, де вимагається влаштування захисних споруд у нових будинках, і змінюються відповідні ДБН).

**Висновки.** Поглянемо на проблему оптимальності типології укриттів і на більш широкому контексті. По-перше, для захисту цивільного захисту під час війни потрібне комплексне рішення, що включає протиракетні та радіоелектронні засоби, систему

сповіщення, організацію аварійних та медичних служб. Ці компоненти створюються швидкими темпами. По-друге, різноманітність потреб фокус-групи вимагає створення системи різноманітних укриттів, які доповнюють одне одне. Варто використовувати: для внутрішнього середовища (мамад, міклат, складне укриття); для зовнішнього середовища (шелтерні споруди); для комбінованого застосування (мамак, укріплення будинків типу «ТАМА 38», укріплення соціально важливих об'єктів).

По-третє, удосконалень потребує організація будівництва і фінансування робіт. Необхідно ширше застосовувати збірні індустріальні конструкції і більш гнучкі схеми фінансування, наприклад, «капітальні» укриття – за рахунок держбюджету, міклати і шелтерні споруди – за рахунок місцевих громад, мамеди і складні укриття – за рахунок населення при наданні відповідних пільг.

#### Література:

1. Avnery U. Israel's Vicious Circle: Ten Years of Writings on Israel and Palestine. Pluto Press, 2008. 240 p.
2. Bodansky Y. The High Cost of Peace: How Washington's Middle East Policy Left America Vulnerable to Terrorism. Prima Pub, Westminster, Maryland, 2002. 652 p.
3. Lichtman G. Shelter, 'mamad' or sealed room? *The Jerusalem Post*, November 27, 2008. URL: <https://www.jpost.com/Local-Israel/In-Jerusalem/Shelter-mamad-or-sealed-room> (дата звернення: 10.05.2023).
4. Inbar E. Israel's National Security. Issues and Challenges Since the Yom Kippur War. Routledge. 2014. 304 p.
5. UNHCR. Shelter Design Catalogue. The UN Refugee Agency, 2016. 68 p.
6. Грабовецький Б. Є. Методи експертних оцінок: теорія, методологія, напрямки використання. Вінниця: ВНТ. 2007. 171 с.
7. Hacker D., Cohen O. The Shelters in Israel for Survivors of Human Trafficking SSRN Electronic Journal. (March 1, 2012). <https://doi.org/10.2139/ssrn.2070787>.

8. Sorek A. Shelter. A poetic exploration of the Tel Aviv University's shelter signs and the Talmudic Cities of Refuge. Published on: winter 2022. URL: <https://www.tarb.co.il/shelter-shelter/> (дата звернення: 3.01.2023)
9. Shenkin. R. Open-sided shelter. URL: <https://archello.com/project/open-sided-shelter> (дата звернення: 07.05.2023)
10. Zatulsky A. How to continue living and developing under constant military threat – Israel's experience. URL: <https://mind.ua/en/openmind/20252994-how-to-continue-living-and-developing-under-constant-military-threat-israels-experience> (дата звернення: 6.02.2023)
11. Driesse L. ICEJ protects more Israeli communities with shelters in 2022. Published on: 15.12.2022. URL: <https://www.icej.org/blog/icej-protects-more-israeli-communities-with-shelters-in-2022/> (дата звернення: 8.05.2023)
12. ICEJ. Bomb Shelters. URL: <https://www.icej.org/project/bomb-shelters/> (дата звернення: 8.05.2023)
13. Що таке мамеди і мамаки? Досвід Ізраїлю з будівництва безпечного житла. *Евакуація.City*. 02.06.2022. URL: <https://evacuation.city/articles/216>

[253/scho-take-mamadi](#) (дата звернення: 12.02.2023).

14. Mifram Security [Каталог продукції]. URL: <https://www.miframsecurity.com/solutions/products/> (дата звернення: 10.02.2023)

#### References:

1. Avnery, U. (2008). *Israel's Vicious Circle: Ten Years of Writings on Israel and Palestine*. Pluto Press [In English].

2. Bodansky, Y. (2002). *The High Cost of Peace: How Washington's Middle East Policy Left America Vulnerable to Terrorism*. Prima Pub, Westminster, Maryland [In English].

3. Lichtman, G. (2008). Shelter, 'mamad' or sealed room? *The Jerusalem Post*, November 27, 2008. URL: <https://www.jpost.com/Local-Israel/In-Jerusalem/Shelter-mamad-or-sealed-room> (Last accessed: 10.05.2023) [In English].

4. Inbar, E. (2004). *Israel's National Security. Issues and Challenges Since the Yom Kippur War*. Routledge [In English].

5. UNHCR (2016). *Shelter Design Catalogue*. The UN Refugee Agency [In English].

6. Ghrabovecjkyj, B. Je. (2007). *Metody ekspertnykh ocinok: teorija, metodologhija, naprjamky vykorystannja* [Methods of expert evaluations: theory, methodology, directions of use]. Vinnycja: VNT [In Ukrainian].

7. Hacker, D. & Cohen, O. (2012). The Shelters in Israel for Survivors of Human Trafficking. *SSRN Electronic Journal*. 2012, March 1. <https://doi.org/10.2139/ssrn.2070787> [In English].

8. Sorek, A. (2022). Shelter. A poetic exploration of the Tel Aviv University's shelter signs and the Talmudic Cities of Refuge. [Published on: winter 2022] URL: <https://www.tarb.co.il/shelter-shelter/> (Last accessed: 3.01.2023) [In English].

9. Shenkin, R. (2023). Open-sided shelter. URL: <https://archello.com/project/open-sided-shelter> (Last accessed: 7.05.2023) [In English].

10. Zatulsky, A. (2023). How to continue living and developing under constant military threat – Israel's experience. URL: <https://mind.ua/en/openmind/20252994-how-to-continue-living-and-developing-under-constant-military-threat-israels-experience> (Last accessed: 6.02.2023) [In English].

11. Driesse, L. (2022). ICEJ protects more Israeli communities with shelters in 2022. [Published on: 15.12.2022]. URL: <https://www.icej.org/blog/icej-protects-more-israeli-communities-with-shelters-in-2022/> (Last accessed: 8.05.2023) [In English].

12. ICEJ (n/d). Bomb Shelters. URL: <https://www.icej.org/project/bomb-shelters/> Last accessed: 8.05.2023) [In English].

13. Shho take mamady i mamaky? Dosvid Izrajilju z budivnyctva bezpechnogho zhytla. [What are mamaki and mamady? Israel's experience in building safe housing]. *Evacuation.City*. 02.06.2022. URL: <https://evacuation.city/articles/216253/scho-take-mamadi> (Last accessed: 12.02.2023) [[In Ukrainian].

14. Mifram Security (n/d). [Products]. URL: <https://www.miframsecurity.com/solutions/products/> (Last accessed: 10.02.2023) [In English].

## MULTI-CRITERIA OPTIMIZATION OF CIVIL SHELTERS DESIGN IN UKRAINE TAKING INTO ACCOUNT ISRAELI EXPERIENCE

<sup>1</sup>MALIK T. V., <sup>2</sup>KOVALYOV Yu. M., <sup>3</sup>KALASHNIKOVA V. V., <sup>1</sup>NERUSHEVA V. M.

<sup>1</sup>Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design, Kyiv, Ukraine

<sup>2</sup>National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine

<sup>3</sup>National Aviation University, Kyiv, Ukraine

**The aim** of the work is to determine the focus group and initial data, optimization criteria, and limitations, systematize the typology of shelters and note their main characteristics, develop an optimization strategy, and substantiate recommendations for creating shelters in Ukraine using Israeli experience.

**The methodology** is based on the concepts of a complex open system and a system approach and includes the methods of system analysis, analysis according to the "income matrix" and "cost matrix" (according to the criteria of Laplace and Wald), comparative analysis, adapted for solving the tasks of defining a focus group and needs of the target consumer, criteria for selecting sources of information, formation of the optimization task, optimization criteria, limitations and optimization strategy.

**The results.** Focus groups and their needs for shelters of various types have been defined for the civilian population. Three types of such shelters are defined. Correlations between needs, constructive and design solutions of shelters are substantiated. The choice of the reference country – Israel, which is constantly under threat of shelling and terrorist acts, is justified. The Israeli experience of building various types of shelters is analyzed. The optimal options for design, construction, and technological solutions were chosen, taking into account the needs of the civilian population of Ukraine.

**The scientific novelty** consists in the correct formulation of the problem of constrained optimization, finding correlations between the needs of the focus group and constructive and design solutions, the involvement and analysis of foreign experience, the strategy of multi-criteria constrained optimization, recommendations on the adaptation of this experience to threats and other features that take place in Ukraine during the war.

**Practical significance.** Recommendations are provided for creating a system of various shelters that complement each other, meeting the diverse needs of the focus group. In particular, it is advisable to use: for the internal environment (mamad, miklat, complex shelter); for the external environment (shelter buildings); for combined use (mamak, fortification of buildings of the TAMA 38 type, fortification of social important objects). The need to improve the organization of construction and financing of works has been determined, in particular, it is advisable to use prefabricated industrial structures and more flexible financing schemes more widely, for example, "capital" shelters – at the expense of the state budget, miklats, and shelter structures – at the expense of local communities, mamadas, and complex shelters – at the expense of account of the population with the provision of relevant benefits.

**Keywords:** *multicriteria optimization; Israeli experience; shelter; mamad; mamak; public safety.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Малік Тетяна Вячеславівна**, канд. арх., професор, завідувач кафедри дизайну середовища, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука, ORCID 0000-0001-7986-39, **e-mail:** 3t@ukr.net

**Ковальов Юрій Миколайович**, д-р техн. наук, професор, завідувач кафедри дизайну середовища, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, ORCID 0000-0001-7433-1310, Scopus 7004588785, **e-mail:** yurnk61@ukr.net

**Калашнікова Вікторія Вікторівна**, канд. техн. наук, доцент кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки, Національний авіаційний університет, ORCID 0009-0005-0807-8325, **e-mail:** kalashnikovastar@gmail.com

**Нерушева Валерія Михайлівна**, магістр, факультет дизайну, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука, ORCID 0009-0008-1483-1258, **e-mail:** valerie777\_n@ukr.net

**Цитування за ДСТУ:** Малік Т. В., Ковальов Ю. М., Калашнікова В. В., Нерушева В. М. Багатокритеріальна оптимізація дизайну цивільних укриттів в Україні з урахуванням ізраїльського досвіду. *Art and design*. 2023. №2(22). С. 170–178.

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2023.2.15](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.15)

**Citation APA:** Малік, Т. В., Ковальов, Ю. М., Калашнікова, В. В., Нерушева, В. М. (2023) Багатокритеріальна оптимізація дизайну цивільних укриттів в Україні з урахуванням ізраїльського досвіду. *Art and design*. №2(22). 170–178.

УДК 75.051.071.1  
(477)

DOI:10.30857/2617-  
0272.2023.2.16.

НАЙДЕНКО В. О.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, Україна

## ТВОРЧО-ПЕДАГОГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ «ЯБЛУКО У ЛИСТВІ» ВІТАЛІЯ ЛЕНЧИНА ТА ШЛЯХИ ЇЇ ФОРМУВАННЯ

**Метою** статті є аналіз творчого методу та форми художньої виразності в творчо-педагогічній діяльності харківського графіка В. Ленчина в контексті авангардних пошуків українського мистецтва др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст., відображених в авторській концепції «Яблуко у листві» та розкриття шляхів її формування.

**Методологія.** Використано загальнонаукові методи, зокрема, аналізу і синтезу, індукції і дедуції, аналогії, а також біографічний, історико-культурологічний, іконографічний та іконологічний, художньо-стилістичного аналізу і порівняльний методи.

**Результати.** Досліджено творчо-педагогічну концепцію формотворення під назвою «Яблуко у листві» представника харківської школи графіки др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст. Віталія Ленчина. Окреслено фактори, які вплинули на формування його мистецького світогляду та розробку власного варіанту образотворчості в контексті тогочасних авангардних пошуків в українському мистецтві. Виявлено, що особливе місце в художній філософії майстра зайняла форма та експерименти з нею. Визначено, що основоположним в малюванні В. Ленчин розглядав процес мислення і необхідність мати «свідоме око» для відображення дійсності та створення форми в аркуші. Проаналізовано окремі твори мистця, які не публікувалися і не аналізувалися раніше. Розкрито значення образно-пластичних та методичних новацій майстра в контексті відновлення авангардної традиції в українській художній культурі досліджуваного періоду.

**Наукова новизна.** Вперше в українському мистецтвознавстві проведено дослідження авторської концепції образотворчості харківського графіка-експериментатора В. Ленчина під назвою «Яблуко у листві» як одного з варіантів авангардних пошуків в українському мистецтві др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст.

**Практична значущість.** Результати даної розвідки можуть бути використані в лекційних матеріалах, для подальших досліджень українського мистецтва др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст. та при створенні новітніх методик і освітніх програм, що зараз на часі.

**Ключові слова:** українське мистецтво др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст.; харківська школа графіки; авангардні експерименти; методика викладання.

**Вступ.** Віталій Іванович Ленчин (1940–2016) – харківський художник-експериментатор, графік, займався монументально-декоративним мистецтвом, член Національної спілки художників України (1970) та знаний педагог, один з представників другої хвилі модернізму серед мистців міста др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст. В академічній мистецькій спільноті він вирізнявся тим, що виробив власну концепцію образотворчості, яку назвав «Яблуко у листві», та оригінально підійшов до процесу викладання, зробивши тим самим значний теоретичний та практичний внесок у розуміння форми.

Ленчин залишив відносно невелику, переважно графічну спадщину, проте в цих

роботах втілені образно-пластичні знахідки мистця, що являють один з оригінальних варіантів авангардних пошуків серед представників харківської школи графіки досліджуваної доби, який він культивував у своїй творчості й педагогічній діяльності впродовж життя. Між тим творчий шлях В. Ленчина та його спадщина залишаються малодослідженими. Проблема ускладнюється через те, що основна частина його мистецького доробку, високо оцінена на європейських теренах, а також теоретичні розробки знаходяться поза межами України. Ґрунтовніше вивчення спадку В. Ленчина має важливе значення для більш глибокого осмислення тих процесів, що відбувалися в

українському образотворчому мистецтві др. пол. XX і поч. XXI ст. й актуалізує дане дослідження<sup>1</sup>.

**Аналіз попередніх досліджень.** Учень видатного українського мистця-педагога Григорія Бондаренка в Харківському художньо-промисловому інституті Віталій Ленчин був обдарованим графіком та теоретиком мистецтва, сформував власну концепцію побудови форми під назвою «Яблуко у листві», яку втілював у своїй творчій і педагогічній діяльності. Він є одним з представників другої хвилі модернізму серед харківських мистців др. пол. XX – поч. XXI ст. Проте, його досягнення більшою мірою залишилися поза увагою дослідників. У вітчизняному мистецтвознавстві існують лише деякі наукові розвідки, що мають відношення до творчо-педагогічної діяльності В. Ленчина, а його спадщина досі залишається маловивченою. Відсутнє також спеціальне монографічне дослідження, яке б комплексно розкривало творчий та педагогічний шлях мистця.

Звертаючись до ґрунтовних досліджень, варто відзначити виданий у 2007 році 5-й том «Історії українського мистецтва», в якому аналізується мистецтво XX ст. Авторка розділу, присвяченого українській графіці др. пол. 1950–1980-х рр., О. Авраменко, розглядаючи ліногравюру В. Ленчина «Революційний фронт» із серії «1917 рік» (1966), пише: «Гравюра справляє враження чогось тоталітарного, важкого, наїжаченого стволами гвинтівок, дуже страшного і непереможного» [2, с. 528–529]. І це єдиний факт, коли в цьому виданні наводиться прізвище В. Ленчина. Правда, не раз згадується його харківський вчитель Г. Бондаренко серед тих українських мистців, які перебували у стані «внутрішньої опозиції» до офіційної лінії в мистецтві за доби панування соціалістичного реалізму [2, с. 310, 331]. Ні про роль педагогічної

діяльності Г. Бондаренка в Харківському художньо-промисловому інституті<sup>2</sup>, ні про його вплив на формування авангардного мислення своїх учнів, серед яких були такі представники нової хвилі модернізму в харківській школі графіки, як В. Куліков, В. Ленчин, В. Ненадо, нічого не сказано.

У розділі «Мистецтво України другої половини 1950-х – 1980-х років» має місце опис ліногравюри мистця «Революційний фронт» із серії «1917 рік» (1966) зі стислим аналізом в контексті сплеску індустріальних мотивів у графіці в 1960-х роках [2, с. 528]. Утім, ні про самого художника, ні про його роль в мистецьких процесах того періоду не йдеться. В 2008 році знаний художник та теоретик мистецтва В. Сидоренко, який свого часу був слухачем в студії В. Ленчина, опублікував важливе дослідження, присвячене розвитку візуального мистецтва України XX – поч. XXI ст. [5]. Автор наголошує на тому, що «у Харкові завжди переважало експериментаторство» і тут «дивовижним чином поєднувалися виробниче і станкове мистецтво». Далі автор зауважує: «Багато митців переходили в графіку, де можна було вільніше експериментувати з формою. Тому на середину 1970-х років припадає розквіт харківської графіки», а прогресивно налаштовані тогочасні молоді художники Харкова, як-от: Є. Джолос-Соловійов, В. Ненадо, О. Мартинець та ін. «гуртувалися навколо таких постатей, як В. Куліков, В. Ленчин (який мав студію в Будинку архітектора)» [5, с. 85]. Дійсно, ця студія тодішнього модерніста В. Ленчина мала великий вплив на тогочасне покоління мистців та давала старт для серйозних пошуків в пластичній мові.

Першу спробу обґрунтувати і підкреслити роль мистця у «вихованні творчого мислення молодих художників» того періоду здійснили В. Погорелов та Н. Мархайчук у статті «Художня студія Віталія Ленчина як осередок початкової художньої освіти в

<sup>1</sup> Стаття підготовлена в рамках дисертаційного дослідження «Живопис Харкова межі XX–XXI ст.: експериментальні пошуки в пластичній мові».

<sup>2</sup> Нині Харківська державна академія дизайну і мистецтв.

Харкові межі 60-х – 70-х років ХХ століття», яка вийшла друком 2009 року у збірнику наукових праць «Українознавчі студії» [4]. Дослідники вказують на те, що художня мова В. Ленчина «значно відрізнялася від загальноприйнятої» і своїми сміливими думками щодо формотворення він ділився з учнями у своїй студії при Будинку архітектора, яка була «своєрідним оплотом модернізму й осередком неприйняття «партійного реалізму», що узурпував право представляти мистецтво, визначаючи шляхи його розвитку» [4, с. 319]. Однак в своєму дослідженні означені автори лише побіжно говорять про пластичні принципи формотворення мистця та їхнє втілення в його творах, оскільки це не було завданням їхньої наукової розвідки. Спираючись на матеріали вищезгаданої статті, Н Усенко в своїй дисертації «Художнє життя Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ століття» [7], захищеній 2015 року, теж згадує творчу студію В. Ленчина, що стала предметом зацікавлення для критично налаштованої молоді, серед яких В Сидоренко, В Дишлов, В Погорєлов, В Стариков, В Черкашин, котрі прагнули «увійти до світу справжнього мистецтва» [7, с. 52]. Втім, детального аналізу творчого шляху В. Ленчина чи розгляду його авторської концепції «Яблуко у листві» в зазначеній науковій праці немає.

Свого часу В. Ленчин сам гуртувався довкола прогресивних мистців, які прагнули розвивати власні пошуки у формотворенні та пластичній мові, а не наслідувати апробовані радянські зразки. Ключовою постаттю у розв'язанні цього питання став Г.А. Бондаренко, з яким мистець познайомився в 60-х роках минулого століття під час навчання у Харківському художньо-промисловому інституті та долучився до його школи. Мистецтвознавець О Шило у своєму дослідженні, присвяченому Г Бондаренку і його школі, вказує на те, що учні Григорія Антоновича цілком підхопили ідеї свого вчителя, втім кожен розвинув їх по-своєму: «...В.М. Куликов <...> довів до високої досконалості тему

суміщення проєкцій, <...> В.І. Ленчин звернувся до розроблення теми образотворчої площини як простору» [8, с. 130].

Значний внесок в дослідження ролі В. Ленчина в художньому процесі в Харкові другої половини ХХ століття зробила В Ярова<sup>3</sup> в контексті своїх наукових пошуків про Харківську графічну школу того періоду. Так, в 2010 році вона провела ґрунтовне інтерв'ю з мистцем, на засадах якого у 2014 році вийшла її стаття «Ліногравюри Віталія Ленчина: сторінками історії харківської графічної школи ХХ століття» [10]. Розглядаючи ранні естампи майстра (1960-ті – 1970-ті рр.), авторка відзначає їхню революційність по відношенню до традиційних радянських художніх вирішень і наголошує на тому, що «теоретичні напрацювання митця в галузі відтворення форми у просторі, що стали підґрунтям його педагогічної діяльності, знайшли практичне втілення в образно-пластичному вирішенні ліногравюр майстра» [10, с. 103]. Наступного 2015 року в своєму дисертаційному дослідженні «Ліногравюра Харкова 1910–1980-х років: генеза, еволюція, художні особливості» В.Ярова продовжує розкривати архітектоніку ліноритів В. Ленчина на прикладі його дипломної серії робіт «1917» (1966) та «Революція» (1970), які, незважаючи на начебто зв'язок з ідеологією соцреалізму, були далекі від типових зразків графіки радянського часу та демонстрували незаангажованість мистецьких поглядів молодого художника [11, с. 99–101].

Важливою сторінкою у вивченні творчості майстра стало оприлюднення його раніше незнаних автопортретів на виставці «Віталій Ленчин. Автопортрети»<sup>4</sup>, яка про-

<sup>3</sup> Авторка статті висловлює щире подяку Вірі Яровій, Петру Юрченку і його дружині Олені Шуміліній за надані архівні матеріали В.І. Ленчина, що суттєво допомогли в проведенні даного дослідження.

<sup>4</sup> Виставка проходила в рамках циклічного проєкту Харківського художнього музею «Незабуті імена земляків», який репрезентує надбання видатних представників харківської художньої школи різних років.

ходила в Харківському художньому музеї 2018 року. Впродовж життя мистець зосереджував свої творчі зусилля переважно на педагогічній практиці, оминаючи публічні покази своїх робіт. Тому, завдячуючи родині В Ленчина, яка передала його твори для виставки в музеї, широка публіка та мистецтвознавці отримали змогу вперше ознайомитися з цією частиною творчого доробку майстра. Але, на жаль, ця подія була не надто підхоплена дослідниками, і комплексного аналізу його творчості не було проведено. Натомість слід відзначити публікацію В Ярової «Автопортрети Віталія Ленчина», яка вийшла наступного року після виставки у збірнику тез міжнародної науково-практичної конференції «Художня культура Греції та України в сучасному гуманітарному дискурсі» [9]. Дослідниця наводить важливі відомості щодо періоду написання робіт, близько 1977–1980 рр., оскільки більша частина автопортретів не має дати написання, та відзначає, що ці аркуші виконані в різних графічних техніках, як-то: олівець, акварель, сангіна, туш, сепія [9, с. 96]. Щодо мистецької концепції В Ленчина, то з цього питання В. Ярова вказує лише на деякі засади авторської методики, що відобразились в автопортретах художника, наприклад, перевагу формальних пошуків над фотографічністю зображення.

Додатковими джерелами інформації у даній науковій розвідці слугували відеолекції В. Ленчина, які були записані його учнями на заняттях у ДХШ № 1 ім. І.Ю. Рєпіна в Харкові, архівні інтерв'ю з мистцем, які люб'язно надали авторці цієї статті В. Ярова та О. Сигарева [3; 6; 12], а також наші спілкування з друзями та учнями мистця – П. Юрченком та його дружиною О. Шуміліною, З. Пилипенко, В. Шулікою, О. Почтарем та ін.

Отже, проведений аналіз показав, що певні аспекти творчо-педагогічної діяльності В. Ленчина були предметом деяких наукових розвідок українських мистецтвознавців, однак відсутнє комплексне дослідження

шляхів становлення його авторської методики образотворчості «Яблуко у листві», тим більше крізь призму його власної експериментальної практики. Дана стаття не має на меті охопити та узагальнити весь матеріал щодо творчої і педагогічної діяльності В. Ленчина, а є спробою осмислити основні особливості ленчинівської системи образотворчості, спираючись на роботи самого майстра та його теоретичний доробок як одного з представників модернізму в харківській школі графіки і взагалі в українському мистецтві др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст.

**Постановка завдання.** З огляду на недостатню вивченість в українському мистецтвознавстві пошуків нових шляхів розвитку з боку представників харківської графічної школи др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст., **метою** даної статті є аналіз власного варіанту творчого методу та форми художньої виразності в творчо-педагогічній діяльності харківського графіка В. Ленчина в контексті авангардних пошуків в українському мистецтві даного періоду, відображених а авторській концепції «Яблуко у листві», та розкриття шляхів її формування. Для досягнення поставленої мети було окреслено **наступні завдання:**

1. Дати наукову оцінку стану дослідження теми.

2. Розкрити концепцію форми у просторі в авторській формулі «Яблуко у листві» та шляхи її формування у творчо-педагогічній діяльності представника харківської школи графіки др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст. В. Ленчина.

3. Виявити роль творчо-педагогічної діяльності В. Ленчина в процесі розвитку другої хвилі модернізму в українському мистецтві, проаналізувавши окремі твори мистця, зокрема ті, які раніше не публікувалися і не аналізувалися іншими авторами, а також розкрити значення його образно-пластичних новацій в контексті відновлення авангардних традицій в українській художній культурі.

**Результати дослідження та їх обговорення.** В системі мистецького навчання в

Харкові помітне місце займає постать Віталія Ленчина. Майбутній художник народився в цьому українському місті 9 лютого 1940 року в робітничій родині. Зважаючи на його потяг до малювання з дитинства, в 1954 році батьки віддали його до 2-го класу Харківської дитячої художньої школи №1 ім. І.Ю. Рєпіна, де його вчителькою з фаху була Ганна Акішина – учениця одного з основоположників вищої мистецької освіти в Харкові, професора Семена Прохорова. В період 1955–1960 рр. він отримував освіту в Харківському художньому училищі (нині Харківський фаховий вищий художній коледж), де основи творчості отримав у Ю. Стаханова. Продовжив навчання на живописному факультеті в Худпром<sup>5</sup> (з 2001 р. Харківська державна академія дизайну і мистецтв). Утім, вже на 2-му курсі його талант живописця почав давати збої. Але педагоги бачили непересічний потенціал та здібності Ленчина-студента і підтримали його в непростий час. Тодішній завідувач кафедри станкової графіки, яким був видатний український графік Василь Мироненко, вражений малюнками Ленчина-студента, запропонував йому змінити фах [12]. Так він був переведений на графічне відділення, де потрапив до видатного графіка і художника-педагога Григорія Бондаренка [1]. Це рішення було для нього хоч і не простим, але стало доленосним: майбутній художник зустрів тут свого творчого натхненника та провідника у світ «простору», який давав більш складне розуміння форми та імпульс до постійних роздумів, що в подальшому стало першими паростками його авторської концепції «Яблуко у листві».

Ленчин здобував освіту за радянських часів, тобто в період тотального панування соцреалізму в мистецтві. Це був єдиний дозволений художній метод, який примусово насаджувався на всіх рівнях мистецького навчання. Якщо мистець не сповідував цей

принцип, то отримував ярлик дисидента. Утім, навіть за таких умов Г. Бондаренко знаходив можливості показати своїм студентам «інше» мистецтво та направити їх творчий вектор в бік формальних пошуків. За спогадами В. Ленчина, в 1963 році почути прізвище Сезанна, Пікассо, Філонова чи Мазереля з боку викладача було незвично і надто сміливо, але це захоплювало [6]. Більше того, студентам вдалося навіть наочно побачити роботи згаданих модерністів і не тільки їх: Бондаренко возив своїх вихованців на практику до Москви, щоб вони могли наживо познайомитися із забороненим мистецтвом в тамтешніх музейних колекціях.

Крім того, професор спонукав студентів до активного сприйняття предметного світу через розуміння форми та направляв їх у бік аналітичного мислення. Такий підхід до навчання був близький Ленчину, і пізніше, під час викладання в Рєпінці<sup>6</sup> чи в авторській студії, він буде згадувати настанови свого вчителя та переносити ці принципи на власний педагогічний ґрунт. Для майбутнього майстра вагомими в студентські роки були не тільки практичні заняття, а й теоретичні, зокрема історія мистецтва. Ще тоді Ленчин глибоко проїнявся не лише принципами «аналітичного мистецтва» Філонова, а й лейтмотивною ідеєю Сезанна, яка полягала в тому, що світ можна сприймати кубами, циліндрами і колом, тобто геометрично, і з таким підходом можна намалювати будь що. Ленчин неодноразово підкреслював в інтерв'ю той факт, що теорія постімпресіоніста Сезанна суттєво вплинула в студентські роки не лише на нього, але й на його колег, бо «...всі почали малювати кубами» [3]. Втім, далеко не всі продовжували використовувати цей принцип після закінчення навчання в більш зрілій мистецькій практиці на відміну від Ленчина, який впродовж всього життя не раз звертався до основ цієї теорії,

<sup>5</sup> Розмовна назва Харківського художньо-промислового інституту.

<sup>6</sup> Розмовна назва Харківської дитячої художньої школи ім. І.Ю. Рєпіна

вибудовуючи власну концепцію образотворчості «Яблуко в листві».

Підсумком навчання майбутнього майстра-експериментатора в Худпромї стала дипломна серія ліногравюр «1917», які він створював впродовж 1966 року. За цей час було виконано три естампи – «Пролетаріат» (рис. 1), «Аврора» (рис. 2) та «Револьюційний фронт», що послідовно відтворюють ключові події державного перевороту в Росії. Як виявила дослідниця харківської школи ліногравюри 1910-х – 1980-х рр. Віра Ярова, був ще четвертий аркуш з цієї серії – «За більшовиків», втім, зі слів Ленчина, він залишився недопрацьованим і не потрапив у фінальний варіант диплому [16]. Слід зазначити, що лояльні за змістом з точки зору відповідності тогочасній офіційній ідеології графічні аркуші Ленчина, інакше вони не могли би бути допущені до захисту, за формою йшли у розріз з поширеною практикою радянської графіки того періоду. В такому ключі охарактеризувала ці роботи згадана вище дослідниця В. Ярова, яка наголосила на тому, що в цих ліногравюрах художник уміло поєднав горизонталі, вертикалі та діагоналі, зробивши зображення внутрішньо живим, рухомим, таким, що знаходиться в площині аркуша, а не на ньому [10, с. 103]. До цього його підштовхували малюнки і живопис П. Пікассо, які він навчав побачив під час вищезгаданої студентської практики і які його надихали. Найбільше вразила одна з експонованих робіт визнаного у світі Майстра, що була без контуру і лише акценти були формоутворюючим елементом. Тоді він зрозумів, що контур не є цементуючим елементом для передачі форми і можна обходитися без нього.

Дипломні аркуші Ленчина характеризуються досить складною композицією, що поєднує кілька напрямків руху площин, створюючи відчуття внутрішнього динамізму та надає монументальності роботам, незва-

жаючи на їхній невеликий розмір. Така багатовекторність виключає хаотичність ефекту: навпаки, всі елементи досить ретельно побудовані і лише підсилюють художнє висловлення мистця. Наприклад, в ліногравюрі «Пролетаріаті» (рис. 1) Ленчин використовує різноманітні емоційні жести, а також такі речі, як прапори, зброя та промислові труби, імітуючи рух та дію всередині зображення. Натомість, в «Аврорі» (рис. 2) автор розділяє композицію на декілька секторів, уникаючи одноманітності руху та його напрямку в кожній частині і створюючи відчуття складності композиційної побудови.

Дипломні ліногравюри Ленчина отримали широкий резонанс в мистецькій спільноті і навіть попри те, що не відповідали типовим радянським зразкам, були неодноразово представлені на міжнародній арені. Спочатку його аркуш «Аврора» був показаний на П'ятій паризькій бієнале молодих художників у 1967 році і тоді ж вищезгадана серія дипломних робіт Ленчина увійшла до експозиції «Інтерграфіка-67» [17]. Наступного року цей проєкт показували в Ермітажі і про цю подію писали в популярній на той час газеті «Радянська культура», де поруч з оголошенням була розміщена робота Ленчина з цієї виставки вже під назвою «Залп Аврори». Звичайно, згадки про те, що він український мистець не було: його ідентифікували як радянського художника відповідно до панівної державної ідеології. Через деякий час, того ж 1968-го року, його естампи були відзначені медаллю Кете Кольвіц на виставці в Німеччині, а роботу «Пролетаріат» було надруковано в журналі «Freie welt» та частково відтворено на обкладинці мистецького періодичного видання «Bildende Kunst» [10, с.103]. Крім того, в цей період Ленчин взяв участь в II міжнародній Бієнале графіки у Кракові, де його графічні аркуші високо оцінило почесне журі і він отримав найвищу нагороду – Гран-прі.



**Рис. 1.** В. Ленчин. Пролетаріат. Із серії «1917». Ліногравюра. 52x80. 1966 р.



**Рис. 2.** В. Ленчин. Аврора. Із серії «1917». Ліногравюра. 1966 р.



**Рис. 3.** В. Ленчин. Аврора. Із серії «1917». Репродукція [13]

Варто зазначити, що зарубіжна суспільна зацікавленість дипломними естампами Ленчина, особливо роботою «Аврора», простежується і сьогодні. Так, відкориговану за кольором та контрастністю репродукцію (рис. 3) цього графічного аркушу було розміщено в книзі головного редактора французького політичного журналу «Le Monde diplomatique» (укр. *Дипломатичний світ*<sup>7</sup>) Сержа Халімі. В 2014 році цей журналіст опублікував «Довідник з критичної історії» [15], де в розділі про події 1917 року знаходимо роботу Ленчина. Досить суперечливим є підпис картини – “La Salve de l’Aurora” (sur le palais d’Hiver à Saint-Pétersbourg). Gravure sur bois de Vitali Lentchine, 1917» (укр. «Залп Аврори» (на Зимовий палац у Санкт-Петербурзі). Гравюра на дереві Віталія Ленчина, 1917 рік),

оскільки автор вказує, що це гравюра на дереві, до того ж виконана в 1917 році. В оригіналі ж, це гравюра на лінолеумі 1966 року. Халімі вказує джерелом цієї роботи французький веб-ресурс *akg-images*, на якому представлено шалену кількість зображень на історичну, мистецьку, архітектурну та іншу тематику [13]. Не дивно, що на цьому сайті робота Ленчина також представлена з помилкою, як і в книзі Сержа Халімі.

Окрім цього, в аргентинській редакції «Дипломатичного світу» в 2017 році було розміщено «El Atlas de la Revolución Rusa» (укр. *Атлас російської революції*) з критикою радянської диктатури, де було використано низку робіт українських авторів (таких, як Малевич, Рєпін) та власне гравюру Ленчина [14]. Як і в попередніх випадках, робота датована 1917 роком. Таку ж похибку було допущено в іншому французькому

<sup>7</sup> Тут і надалі всі переклади виконані авторкою статті.

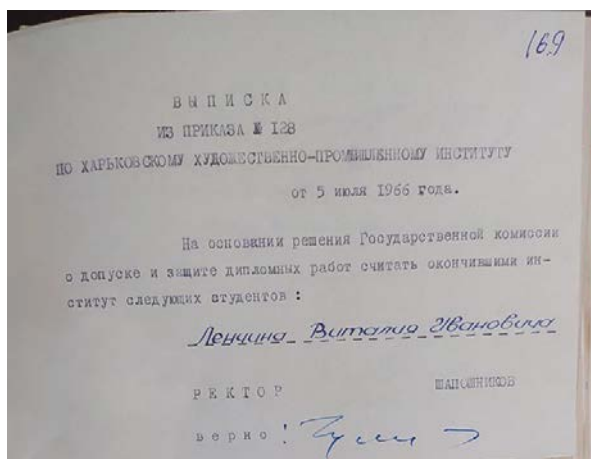
періодичному виданні «l'Anticapitaliste» (укр. *Антикапіталіст*), спецвипуск якого у грудні 2017 року був присвячений століттю революції 1917–1924 рр. в Російській імперії. В цій газеті на 2-й сторінці було розміщено графічний аркуш «Аврора» В Ленчина з тим же підписом, що і у вищезгаданих виданнях [20]. Можна зробити припущення, що це відлуння паризької бієнале 67-го року, оскільки матеріали про Ленчина і його роботу зберігаються у французьких архівах; тож вони цілком логічно могли потрапити в медіа, створивши другу хвилю популярності українського мистця [19]<sup>8</sup>.

На сьогодні, двоє аркушів із серії «1917», а саме «Пролетаріат» та «Аврора», знаходяться у фондах Білгородського художнього музею, який викупив їх у 2002 році у випускника Харківського художнього училища 1951 року Олександра Стефановича Василенка. Художник Олександр Василенко – родом з Білгорода. Втім, до 1980-х рр. він навчався та жив в різних містах України і звідти привіз на продаж низку робіт українських мистців. Серед них – офорт «Місячна ніч» видатного харківського графіка В. Мироненка, який свого часу запропонував студенту-живописцю В. Ленчину перейти на графічне відділення в Худпромї, та естампи Ленчина. Проте, під час продажу цих робіт Білгородському музею, їх було хибно датовано 1972 роком. Ймовірно, це сталося через те, що на аркушах не вказано дати їх виконання і музейні працівники записали орієнтовний рік створення естампів зі слів самого Василенка, який достеменно не володів інформацією. На те, що дипломні аркуші Ленчина були виконані саме 1966 року, а не 1972-го, як їх атрибутував музей, вказують не тільки вищеназвані факти

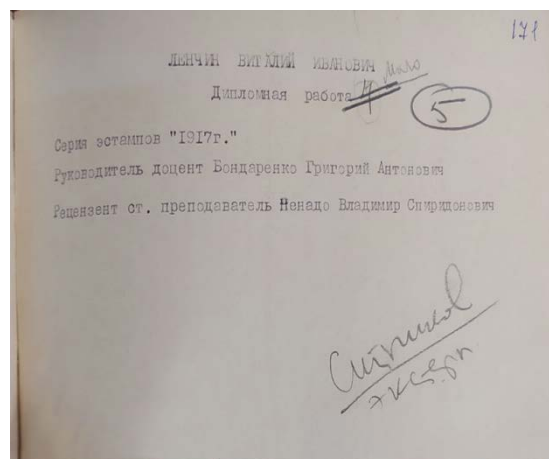
щодо експонування цих робіт на різних міжнародних бієнале у 1967–1968 рр., але й дані з особистої справи студента Ленчина, яка знаходиться в архіві ХДАДМ. Допуск до захисту виданий мистцю 5 липня 1966 року (рис. 4), а в виписці про дипломну роботу вказано серію естампів з назвою «1917» (рис. 5). Виходячи з цього, можна зробити висновок, що саме під час продажу цих аркушів музею було допущено помилку в їхньому датуванні.

Після закінчення навчання Ленчин ще деякий час присвятив себе власній творчій та виставковій діяльності, а потім цілковито віддався педагогічній праці та теоретичній розробці своїх напрацювань минулих років, зрідка повертаючись до виконання нових робіт. Відомо, що в період 1970-х – 1980-х рр. він створив цикл ліногравюру «Революція», серію «Автопортретів» та цикл робіт «Усім світом проти пияцтва». В цих творах відбуваються авторські пошуки в царині формотворення, кристалізація особливостей його пластичної мови, простежується гра з кольоровими нюансуваннями та тоном. Тематика творів доволі різнобічна, про що можна судити вже з самої назви цих циклів, утім, як часто казав сам мистець, важливо не те, *про що* ти пишеш, а *як*, яку художню мову ти використовуєш [6]. Він творив переважно за часів радянського тоталітаризму, коли переслідувався відхід від офіційної ідеології, а за «інакшість» в кращому випадку виганяли з вишу чи звільняли з роботи, а в гіршому – все могло закінчитися трагічно. Тому доводилося зберігати «внутрішню опозицію» та обирати сюжети, що начебто не суперечили партійній лінії, однак продовжувати експерименти з формою, пошуки нової художньої мови. Підтвердженням цього є коментар французьких мистецтвознавців до радянської картини В. Ленчина на згаданій Паризькій бієнале 1967 року, де його роботу назвали традиційною за сюжетом і обробкою, але з прихованим прагненням до модернізації [16].

<sup>8</sup> Авторкою статті була здійснена спроба зв'язатися з представниками згаданих публікацій задля того, щоб уточнити атрибуцію цієї гравюри та вказати на те, що вона належить українському мистцю і в подальшому доречно було б вказувати це в підписі до роботи, скоригувавши і дату виконання аркушу. Втім, на час публікації цієї статті відповіді так і не було одержано.



**Рис. 4.** Виписка з особистої справи В. Ленчина. Допуск до захисту диплому. Архів ХДАДМ [1]



**Рис. 5.** Виписка з особистої справи В. Ленчина. Дані про дипломну роботу. Архів ХДАДМ [1]

Говорячи про суспільну проблематику в роботах мистця, за якою маскувались його експерименти з формою, слід згадати серію робіт «Усім світом проти пияцтва». Роботи знаходяться у фондах Московського державного музею народної графіки та Чуваського державного художнього музею, оскільки були створені під час мешкання Ленчина в Москві, куди його запросив для співпраці відомий на тих теренах графік В. Пензін, який розробляв жанр сучасного лубка. Ленчиним було створено 14 аркушів в стилістиці народного лубка, що кардинально відрізняються від його попередніх робіт: формотворення в них пов'язане з жанровими особливостями народної картинки (рис. 6).

За своєю повчально-алегоричною суттю такі зображення переграють з драматичними виставами пересувного театру доби Середньовіччя та Відродження під назвою «мораліте» в Західній Європі (рис. 7) або доби бароко в Україні. Певні паралелі у використанні Ленчиним колірних акцентів в графічних відбитках цієї серії можна провести з ілюстраціями польського графіка українського походження Адама Кіліана. Цей мистець також вибірково застосовував акварельні тонування в своїх графічних роботах, виділяючи головні елементи зображення, як, наприклад, на обкладинці фольклорної книги «Легенда про Рюбера», опублікованої 1965 року в Варшаві (рис. 8).

Для Ленчина динамічність композиції, яка досягається мистцем за допомогою чергування вертикалей, діагоналей та горизонталей з використанням колірних акцентів є цілком характерною. Схожий прийом він використовував як в своїх дипломних аркушах, про що писалося вище, так і в інших роботах з циклу «Усім світом проти пияцтва», зокрема в лубковій картині «З хмелиною спізнатися – з честю розстатися» (рис. 9), «Той не лихий, хто до хмелю тихий» (рис. 10) або в роботі «Хто у вині черпає силу – стоїть на краю могили» (1986) та ін. Цей спосіб побудови простору є частиною його авторської методики «Яблуко у листві».

Лейтмотивною ідеєю мистецької концепції Ленчина «Яблуко у листві» є думка про те, що форма – це рух площин у просторі, структура якого базується на взаємозв'язку горизонталей, вертикалей та діагоналей, на перетині яких з'являється крапка, і не одна (рис. 11). В наданні назви своїй концепції мистець виходив із широко вживаного поняття «яблуко» у світовій міфології і сприйняття яблуні здавна як особливої рослини в українській народній свідомості. Відштовхуючись від складної структури цього дерева, Ленчин зазначав, що гілля в ньому різної конфігурації росте під різними кутами, в різних напрямках, а під сонячними променями дерево перетворюється на ажурне коло, тобто геометричність закладена в самій

природі [3]. На цьому дереві ростуть листя та плоди – яблука, і, щоб дотягнутися до них, необхідно зробити переміщення, певний рух в просторі. Яблуня сприймається не двомірною площиною, а фізичним простором. Подібне відбувається з простором аркушу, в якому зображення утворюється шляхом трансформації квадрата, трикутника та кола у ритми-лінії, тобто вертикалі, горизонталі, діагоналі і криві, що утворюють структуру простору і форми, зливаючись з аркушем в єдиний пластичний організм. *Яблук о* (форма) знаходиться та переміщується в *аркуші*, а не *на* його поверхні (рис. 12).

Тому, матеріальна поверхня зображення в тривимірному просторі є досить умовним елементом. Утім, якщо вийти за межі традиційних уявлень щодо простору, то елементарна частинка крапка-куб не просто розміщується на поверхні аркуша, а немовби «живе» в самому аркуші і формує там різні абстрактні чи конкретні об'єкти. Глядач в цьому випадку вже не відокремлений від зображення, а знаходиться в ньому та є його складовою частиною. Художник творчо використовує кожен елемент пластичної мови, імпровізує та експериментує з ним. Важливо навчитися бачити, читати, розуміти та відтворювати цей взаємозв'язок елементів в аркуші. Усвідомлене споглядання є базовим в утворенні форми. Так вважав мистець, втілюючи цей принцип як у творчій, так і у педагогічній діяльності.

На своїх заняттях Ленчин неодноразово повторював, що як ми мислимо, так і малюємо. Наше око – це просто оптичний прилад, який бачить все – дозволене і недозволене. Втім, чи слід виплескувати все побачене на полотні та копіювати дійсність за принципом «схоже – несхоже»? Можливо, це буде недоречним, а подекуди й нетактовним. Мистець вважав, що око повинно бути свідомим. Тому слід користуватися своєрідним «ситом» задля того, щоб фільтрувати сприйняту інформацію і розуміти принцип створення форми, аби відтворити будь-який

побачений об'єкт. Особистісне сприйняття є важливою складовою цього процесу. Весь світ складається з безлічі форм, утворених ритмічною структурою, яка може варіюватися в залежності від низки факторів, як, наприклад, освітлення чи ракурсу, «провокуючи» уяву нескінченно різноманітних бачень. Мистець «розсекречує» ці об'єкти, входить в них, щоб зрозуміти сутність їх побудови для подальшого відтворення в аркуші. Якщо свідомо змусити ритм працювати задля свого задуму, можна створити будь-яку реальну та ірреальну форму (зображення).

Умінню бачити, читати, розуміти та відтворювати цей взаємозв'язок горизонталей, вертикалей і діагоналей на аркуші сприяли теоретичні бесіди про принципи утворення форми та практичні вправи, що відкривали широке поле можливостей для образно-пластичних вирішень твору. Основою творчо-педагогічної діяльності Віталія Ленчина був процес мислення, оскільки він сприяв виходу за межі видимого та допомагав абстрагуватися, щоб вільно рухатися в просторі аркушу.

Окрім цього, викладаючи в художній школі чи власній студії, Ленчин починав заняття з азів: спершу учні вчилися правильно сидіти за мольбертом та належно тримати олівець, знайомились з аркушем як матеріалом, на якому працюватимуть, а далі вже переходили до циклу все складніших вправ, спрямованих на те, щоб опанувати малювання простих геометричних фігур, планомірно входячи у простір аркушу та осягаючи принципи формотворення. Він вчив відкидати натуралістично-предметне мислення, котре націлене на копіювання форми за певними правилами. Натомість пропонував активне пізнання навколишнього середовища – аналітичне, коли предмет виступає об'єктом дослідження та приводом для роздумів. Останнє допомагає майбутньому художнику осмислити предмет, осягнути принцип утворення його форми та створити його заново.



Рис. 6. В. Ленчин. Охнула Татьяна. Папір, ліногравюра, акварель. 1986 [22]



Рис. 7. Голландська містерія. Ілюстрація



Рис. 8. Адам Кіліан. Обкладинка до книги «Легенда про Рюбера». 1965. Варшава [18]



Рис. 9. В. Ленчин. З хмелиною спізнатися – з честью розстатися. Папір, ліногравюра, акварель. 41,5x59; 33x43 1986



Рис. 10. В. Ленчин. Той не лихий, хто до хмелю тихий. Папір, ліногравюра, акварель. 1986 [21]

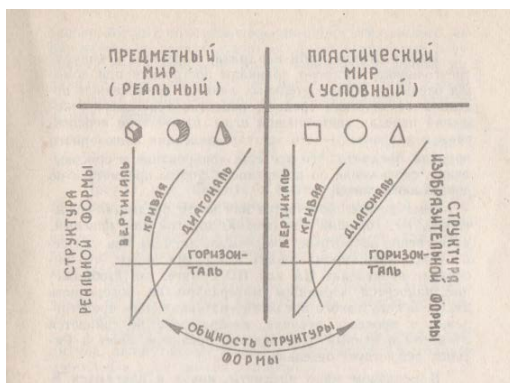


Рис. 11. Схематичне зображення елементів структури простору і форми за В. Ленчиним

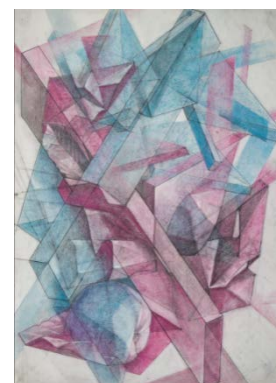


Рис. 12. В. Ленчин. «Яблоко у листві» – утворення форми». Вправа. 2013 [3]

Учні Ленчина вміло засвоювали цю теорію і втілювали її у практичних вправах, які були націлені саме на опанування простору аркуша, а не на поширене навчання образотворчій грамоті, коли необхідно було просто наблизити зображення до натури.

Віталій Іванович пишався своїми вихованцями, завжди підкреслював зрілість їх технічної майстерності незалежно від їхнього віку – будь то учень другого класу в дитячій художній школі чи дорослий слухач його студії. Всі вони приходили до нього з різним

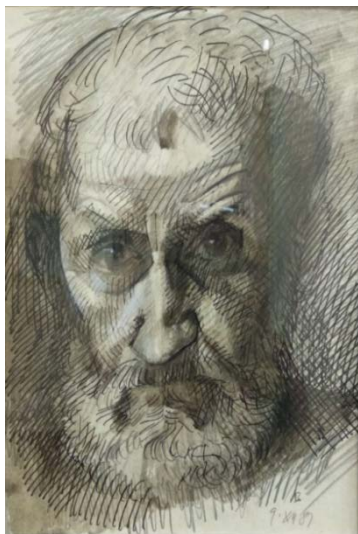
інтелектуальним та культурним рівнем підготовки, втім це нівелювалося в стінах класу, де панувала атмосфера невідомості і кожен починав у буквальному сенсі з чистого аркушу просякати у суть форми та знайомитися з концепцією «Яблуко у листві». Свою методику В. Ленчин виклав у книзі «Яблуко у листві (про форму)», яку було видано 1993 року.

Практичне втілення теоретичних напрацювань мистця з проблем формотворення знаходимо також в циклі його «Автопортретів», які значний час приховувалися від публіки. На думку дослідників, вони були створені в період 1970–1980-х років, втім оприлюднені лише в 2018 році, за два роки після відходу мистця у засвіти. Дружина Ленчина передала ці роботи до Харківського художнього музею, і в рамках проєкту «Незабуті імена земляків» їх вперше було експоновано 2018 року [9]. Датування творів ускладнюється тим, що лише деякі з них позначені 1976, 1980 та 1981 рр., решта – не мають підписів. Втім, можна зробити припущення, що вони зроблені в один і той же період життя мистця, оскільки він зобразив себе з тождою зовнішністю на всіх автопортретах – зрілим чоловіком з густою бородою. Ці роботи хоч і виконані в одному жанрі, але різняться за відтворенням характеру, графічними техніками (акварель, сангіна, олівець, сепія, туш тощо) та пластичним вирішенням, що надає їм інтенсивності, різної емоційної зарядженості. В цих роботах помічаємо використання експресивних засобів художнього мовлення, зокрема динамічних штрихів та різких тональних контрастів. На одному з них (рис. 10) показано голову мистця зверху і увага зосереджена на ліпленні лоба і верхньої частини голови, а на іншому (рис. 11) – голова подається *en face*, світло падає збоку, і увага автора переміщується на зображення лівого ока, що сприяє відтворенню напруженого внутрішнього стану моделі.

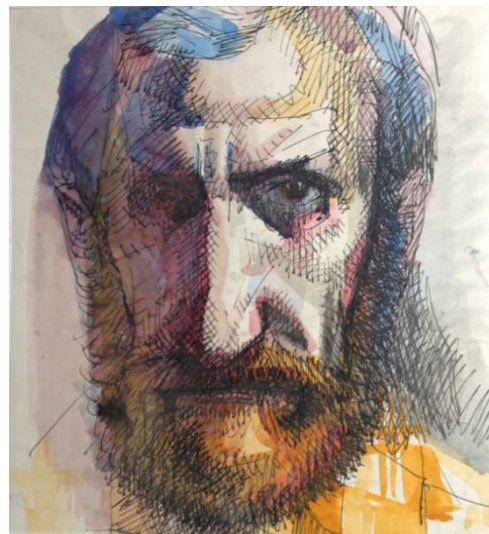
Ще на одному зі своїх аркушів мистець зробив подвійний автопортрет виду голови

збоку (рис. 12), зробивши внизу начерк зображення збоку і з нахилом, втім з меншою деталізацією. Інший поясний автопортрет (рис. 13) показує Ленчина в стані роздумів, зосередженого і тривожного. Тут мистець зобразив себе з аркушем паперу у правій руці і пензлем у лівій, уникаючи деталізації і підкреслюючи руки. Втім, головна увага зосереджена на обличчі мистця, більш детально проробленого, виділеного тоном, відзначеного динамічністю та виразністю, напруженістю внутрішнього душевного стану. В усіх цих чотирьох автопортретах В. Ленчин при зображенні голови уникає контуру, тобто продовжує наслідувати принцип, який він ще в студентські роки побачив у творах Пікассо. З іншого боку, це свідчить про те, що перш ніж перейти до вивчення голови людини з учнями відповідно до власної концепції «Яблука у листві», В. Ленчин як педагог все продумував і дбайливо готувався, створюючи свого роду автопортрети.

У своїх автопортретах Ленчин поєднував реалістичний підхід із здобутками класичного авангарду, створюючи сильні і художньо виразні образи, що просякають у глибину людської психіки. Вони є не тільки технічно майстерними, але й емоційно зарядженими, що надає глядачу можливість зануритися у внутрішній світ художника, побачити складність людської натури. Примітно, що майже на усіх зображеннях мистець уподібнюється до образу античних філософів не тільки за зовнішніми ознаками, як-то густою бородою та зосередженим поглядом (рис. 14), але й психологічним станом. Цей погрудний автопортрет, що відзначається особливим лаконізмом, сприймається як підсумок аналізу, проведеного в чотирьох попередніх вправах майстра (рис. 10–13). Всі ці автопортрети Ленчина демонструють його здатність передати внутрішній світ моделі і переживання людини через власне обличчя.



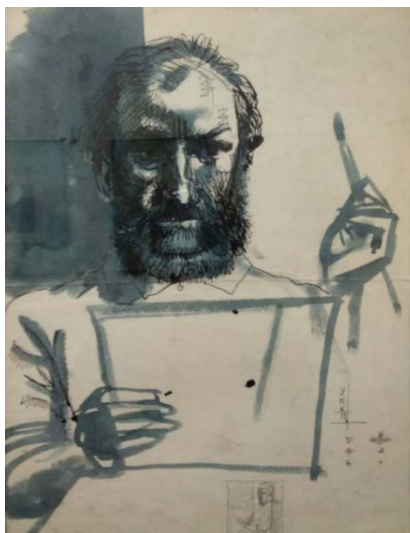
**Рис. 10.** В. Ленчин. Автопортрет. Папір, змішана техніка. 1981. Фото з виставки «Незабуті імена земляків». Архів Л. Гудзієнко



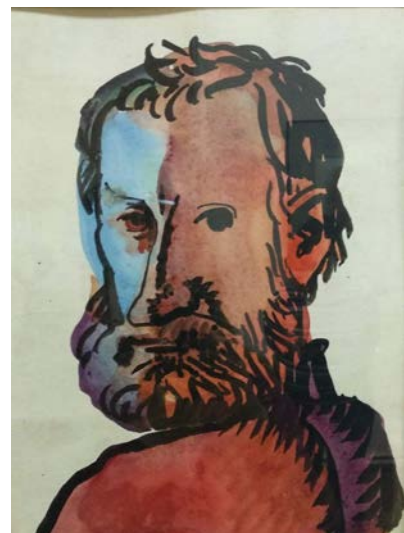
**Рис. 11.** В. Ленчин. Автопортрет. Папір, змішана техніка. Фото з виставки «Незабуті імена земляків». Архів Л. Гудзієнко



**Рис. 12.** В. Ленчин. Автопортрет. Папір, змішана техніка. Фото з виставки «Незабуті імена земляків». Архів Л. Гудзієнко



**Рис. 13.** В. Ленчин. Автопортрет. Папір, змішана техніка. Фото з виставки «Незабуті імена земляків». Архів Л. Гудзієнко



**Рис. 14.** В. Ленчин. Автопортрет. Папір, змішана техніка. Фото з виставки «Незабуті імена земляків». Архів Л. Гудзієнко

Особиста художня спадщина мистця хоч і нечисленна, але підтверджує його високий професіоналізм та відзначається своєю унікальністю щодо принципів формотворення. Слід зазначити, що скромність власного творчого доробку Ленчина обумовлена низкою життєвих факторів. Так, вагомою причиною стало те, що за весь час мистець так і не мав власної майстерні, де міг би більше уваги

приділяти власній практиці та втіленню своїх ідей. До того ж, для художника пріоритетною стала передача напрацьованої теорії різним поколінням своїх учнів, які вже у власній творчості, розробляючи власну пластичну мову, втілювали та інтерпретували концепцію формотворення «Яблуко у листві», продовжуючи цю мистецьку традицію та розвиваючи ідеї свого вчителя, як колись це зро-

бив сам В. Ленчин. Як і дехто з інших визначних учнів Г. Бондаренка в Харківському художньо-промисловому інституті, зокрема В. Куліков, В. Ненадо, яскравим представником серед харківських бунтарів другої хвилі модернізму «на зламі 1960–1970-х і, головним чином, в 1970–1990-ті рр.» був і В. Ленчин [8, с. 133].

**Висновки.** Огляд літературних джерел показав, що оригінальна авторська концепція роботи з формою під назвою «Яблуко у листві» харківського графіка-авангардиста др. пол. XX – поч. XXI ст. В. Ленчина ще не була у фокусі мистецтвознавчих розвідок і лише побіжно розглядалась окремими авторами в нечисленних публікаціях. Разом з тим, дослідники неодноразово вказували на оригінальність художньої методики мистця, прирівнюючи його творчий здобуток до досягнень когорти провідних тогочасних майстрів харківської школи графіки – В. Кулікова, Є. Джолос-Соловійова, В. Ненадо та ін.

Вперше проаналізовано творчо-педагогічну концепцію «Яблуко у листві» мистця-експериментатора В. Ленчина у контексті авангардних пошуків харківської школи графіки др. пол. XX – поч. XXI ст. Розкрито, що мистець винайшов власну концепцію побудови форми у просторі, відштовхуючись від ідеї, що основи авангардної геометричності закладені у самій природі і розглядаючи це на прикладі яблуні, що має складну структуру, а гілля різної конфігурації росте під різними кутами і в різних напрямках.

Виявлено, що формування мистецької формули В. Ленчина «Яблуко у листві», згідно з якою форма – це рух площин у просторі, а

його структура у свою чергу базується на взаємозв'язку горизонталей, вертикалей і діагоналей, розпочалося ще в 1960-і роки, коли він був студентом Харківського художньо-промислового інституту і навчався у видатного харківського мистця-педагога Г. Бондаренка. Результатом став гучний успіх дипломного проєкту молодого мистця на зарубіжних виставках, відгомін якого відчувається і сьогодні в мистецькому світі. Утім, подальша апробація авторської концепції В. Ленчина продовжилась у його педагогічній діяльності, як показав проведений у статті аналіз вивчення мистцем голови людини у різних поворотах на прикладі його автопортретів для втілення в процесі навчання власній концепції роботи з формою та ролі в цьому осмисленого сприйняття дійсності.

Показано, що свою творчо-педагогічну методику В. Ленчин виклав в опублікованій невеликим тиражем книзі «Яблуко у листві (про форму)» лише у 1993 році. Утім, підтвердженням того, що його система викладання дала благодатні результати, є творча діяльність таких визначних сучасних майстрів, котрі колись відвідували його студію, як В. Сидоренко, В. Погорелов та ін. Творчо-педагогічний доробок В. Ленчина, здійснений у контексті авторської концепції мистця під назвою «Яблуко у листві», є важливим надбанням українського мистецтва др. пол. XX – поч. XXI ст. і відкриває нові перспективи у його подальшому вивченні і використанні в теорії і практиці образотворчого мистецтва, зокрема при створенні новітніх методик і освітніх програм, що зараз на часі.

#### Література:

1. Архів ХДАДМ. Особиста справа студента В. Ленчина. Спр. № 144. 07.07.1960.
2. Історія українського мистецтва: У 5-и т. НАН України. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5.(мистецтво XX століття). 1048 с., іл.
3. Пам'яті Ленчина Віталія Івановича. Вечір пам'яті художника, викладача ДХШ ім. Репіна Ленчина Віталія Івановича у Харківському

художньому музеї. URL: [http://www.repinka.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=421](http://www.repinka.com/index.php?option=com_content&view=article&id=421) (дата звернення 06.12.2021).

4. Погорелов В., Мархайчук Н. Художня студія Віталія Ленчина як осередок початкової художньої освіти в Харкові межі 60-х – 70-х років XX століття. *Українознавчі студії: зб. наук. пр.* 2009. № 10. С. 316–321. URL: <http://lib.pnu.edu.ua/files/Visniki/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%>

[D1%97%D0%BD%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%87%D1%96%20%D1%81%D1%82%D1%83%D0%B4%D1%96%D1%97\\_2009\\_%D0%9210.pdf](http://www.eldiplo.org/wp-content/uploads/2018/files/5515/0999/2504/AtlasdelaRevolucionRusa.pdf) (дата звернення: 17.03.2023).

5. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть. Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. Київ: ВХ [студію]. 2008. 188 с.

6. Сигарева О. Художник Віталій Іванович Ленчин. Про метод «Яблуко у листях», формотворення, вчителів, мислення. [Інтерв'ю]. URL: [http://kultura.kharkov.ua/index.php?option=com\\_content&task=view&id=335&Itemid=99999999](http://kultura.kharkov.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=335&Itemid=99999999) (дата звернення: 07.11.2022).

7. Усенко Н. О. Художнє життя Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.05. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків. 2015. 237с.

8. Шило О. В. Григорій Антонович Бондаренко і його школа. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* Харків: ХДАДМ, 2021. № 2. С. 123–134. URL: <https://visnik.org.ua/pdf/v2021-02-08-Shilo.pdf> (дата звернення: 17.03.2023).

9. Ярова В. С. Автопортрети Віталія Ленчина. *Художня культура Греції та України в сучасному гуманітарному дискурсі. Міжнародна науково-практична конференція. м. Афіни, Греція, 25–26 червня 2019 р.* Збірник матеріалів. Харків: Мачулін, 2019. С. 95–97.

10. Ярова В. С. Ліногравюри Віталія Ленчина: сторінками історії харківської графічної школи ХХ століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* Харків: ХДАДМ, 2014. № 8. С. 102–104. URL: <https://visnik.org.ua/pdf/v2014-08-18-yarova.pdf> (дата звернення: 17.03.2023).

11. Ярова В. С. Ліногравюра Харкова 1910–1980-х років: генеза, еволюція, художні особливості: дис...канд. мистецтвознавства. 17.00.05. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків. 2015. 206 с.

12. Ярова В. С. Інтерв'ю з В. Ленчиним: 13.08.2010. *Архів В. Ярової.* 8 с.

13. Akg-images. Die Salve der Aurora. URL: <https://www.akeg-images.co.uk/archive/Die-Salve-der-Aurora-2UMDHUWIFZBQ.html> (дата звернення: 15.02.2023).

14. El Atlas de la Revolución Rusa. *Le Monde diplomatique, edición Cono Sur.* 2017. URL: [https://](https://www.eldiplo.org/wp-content/uploads/2018/files/5515/0999/2504/AtlasdelaRevolucionRusa.pdf)

[www.eldiplo.org/wp-content/uploads/2018/files/5515/0999/2504/AtlasdelaRevolucionRusa.pdf](https://www.eldiplo.org/wp-content/uploads/2018/files/5515/0999/2504/AtlasdelaRevolucionRusa.pdf)

(дата звернення: 15.02.2023).

15. Halimi S. Manuel d'Histoire critique. France. 2014. 178 p. URL: [https://www.monde-diplomatique.fr/publications/manuel\\_d\\_histoire\\_critique/a53161](https://www.monde-diplomatique.fr/publications/manuel_d_histoire_critique/a53161) (дата звернення: 15.02.2023).

16. La Biennale de Paris, vue à la télévision et entendue à la radio (1959–1985). 29.09.1967. P. 15. URL: <https://docplayer.fr/215765708-La-biennale-de-paris-vue-a-la-television-et-entendue-a-la-radio.html> (дата звернення: 16.03.2023).

17. Les Archives de la critique d'art. FR ACA BIENN67 ART URS005. Vitali Lentchine. URL: [https://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg\\_fondsdarchives/fr-aca-bienn/fr-aca-bienn67/fr-aca-bienn67-art/fr-aca-bienn67-art-urs/fr-aca-bienn67-art-urs005](https://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-bienn/fr-aca-bienn67/fr-aca-bienn67-art/fr-aca-bienn67-art-urs/fr-aca-bienn67-art-urs005) (дата звернення: 15.02.2023).

18. Polish Illustration – Adam Kilian. URL: <http://twohanddesign.blogspot.com/2016/04/polish-illustration-adam-kilian.html> (дата звернення: 06.03.2023).

19. Portail de recherche dans les archives de la Biennale de Paris 1959–1985. Lentchine, Vitali. 1967. URL: [https://bdp.inha.fr/artiste/#ART\\_02795](https://bdp.inha.fr/artiste/#ART_02795) (дата звернення: 15.02.2023).

20. Russie 1917–1924: apogée et déclin de la révolution. *l'Anticapitaliste.* Vol. 93, Décembre 2017. URL: [https://lanticapitaliste.org/sites/default/files/revue\\_93-couleurs.pdf](https://lanticapitaliste.org/sites/default/files/revue_93-couleurs.pdf) (дата звернення: 15.02.2023).

21. Soviet Original POSTER. Whole world against drunk Alcohol. USSR. alco Lubok. URL: <https://www.ebay.com.au/itm/313342570096> (дата звернення: 06.03.2023).

22. Soviet Russian Original POSTER. Regular drink for appetit Alcohol. USSR alco Lubok. URL: <https://www.ebay.com.au/itm/133609041313> (дата звернення: 06.03.2023).

## References;

1. Arkhiv KhDADM. Osobysta sprava studenta V.Lienchyna [Archive of the KSADA. Personal file of student V. Lenchyn]. Case №144. 07.07.1960 [In Ukrainian].

2. Istoriiia ukrainskoho mystetstva: U 5-y t. (2007) [History of Ukrainian art: In the 5th vol.]. redaktor Skrypnyk, H., Kara-Vasylieva T. NAN Ukrainy. IMFE im. M. T. Rylskoho. Kyiv, T. 5. Mystetstvo XX stolittia [In Ukrainian].

3. Pamiati Lenchyna Vitaliia Ivanovycha [In memory of Vitaly Ivanovych Lenchyn]. Vechir pamiati khudozhnyka, vykladacha DKhSh im. Riepina Lenchina Vitaliia Ivanovycha u Kharkivskomu khudozhnomu muzei. URL: [http://www.repinka.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=421](http://www.repinka.com/index.php?option=com_content&view=article&id=421) (last accessed: 06.12.2021).
4. Pohorelov, V., Markhaichuk, N. (2009). Khudozhnia studiia Vitaliia Lienchyna yak osередok pochatkovoї khudozhnoi osvity v Kharkovi mezhi 60-kh – 70-kh rokiv KhKh stolittia [Vitaliy Lenchyn's art studio as a center of primary art education in Kharkiv at the turn of the 60s–70s of the 20th century]. *Ukrainoznavchi studii – Ukrainian studies studios*. 10. 316–321 [In Ukrainian].
5. Sydorenko, V. (2008). Vizualne mystetstvo vid avanhardnykh zrushen do novitnikh spriamuvan: Rozvytok vizualnoho mystetstva Ukrainy XX–XXI stolit [Visual art from avant-garde movements to the latest trends: Development of Ukrainian visual art of the 20th–21st centuries.]. In-t problem suchasnoho myst-va Akad myst-v Ukrainy. Kyiv: VK [studio] [In Ukrainian].
6. Syhareva, O. Khudozhnyk Vitalii Ivanovych Lienchyn. Pro metod «labluko u lystiakh», formotvorennia, vchyteliv, myslennia [Artist Vitaly Ivanovich Lenchyn. About the "Apple in the Leaves" method, formation, teachers, thinking ]. Interviu. URL: [http://kultura.kharkov.ua/index.php?option=com\\_content&task=view&id=335&Itemid=99999999](http://kultura.kharkov.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=335&Itemid=99999999) (last accessed: 07.11.2022).
7. Usenko, N. O. (2015) Khudozhnie zhyttia Kharkova druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [The artistic life of Kharkiv in the second half of the 20th – beginning of the 21st century]. Candidate's thesis. Kharkiv [In Ukrainian].
8. Shylo, O. V. (2021). Hryhorii Antonovych Bondarenko i yoho shkola [Hryhorii Bondarenko and His School]. *VISNYK Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv – BULLETIN of the Kharkiv State Academy of Design and Art*. 2. 123–134 [In Ukrainian].
9. Iarova, V. S. (2019). Avtoportrety Vitaliia Lienchyna [Vitaly Lenchyn's self-portraits]. *Khudozhnia kultura Hretsii ta Ukrainy v suchasnomu humanitarnomu dyskursi. Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia (25–26 chervnia 2019 roky) – Artistic culture of Greece and Ukraine in modern humanitarian discourse. International scientific and practical conference (pp. 95–97)*. Afiny. Kharkiv, Machulin [In Ukrainian].
10. Iarova, V. S. (2014). Linohraviury Vitaliia Lienchyna: storinkamy istorii kharkivskoi hrafichnoi shkoly KhKh stolittia [Linocuts of Vitaly Lenchin: pages of history of the Kharkov school graphic of the twentieth century]. *Visnyk KhDADM. Istoriiia mystetstva – Bulletin KSADA. History of Art*. 8. 102–104 [In Ukrainian].
11. Iarova, V. S. (2015). Linohraviura Kharkova 1910–1980-kh rokiv: geneza, evoliutsiia, khudozhni osoblyvosti [Linocut of Kharkiv 1910–1980s: genesis, evolution, artistic features]. Candidate's thesis. Kharkiv [In Ukrainian].
12. Iarova, V. S. Interviu z V. Lienchynym: 13.08.2010 [Interview with V. Lenchyn: 13.08.2010]. *Arkhiv V. Iarovoї*. 8 p. [In Ukrainian].
13. Akg-images. Die Salve der Aurora. URL: <https://www.akg-images.co.uk/archive/Die-Salve-der-Aurora-2UMDHUWIFZBQ.html> (last accessed: 15.02.2023).
14. El Atlas de la Revolución Rusa. *Le Monde diplomatique, edición Cono Sur*. 2017. URL: <https://www.eldiplo.org/wp-content/uploads/2018/files/5515/0999/2504/AtlasdeLaRevolucionRusa.pdf> (last accessed: 15.02.2023).
15. Halimi, S. (2014). Manuel d'Histoire critique. France. 178 p. URL: [https://www.monde-diplomatique.fr/publications/manuel\\_d\\_histoire\\_critique/a53\\_161](https://www.monde-diplomatique.fr/publications/manuel_d_histoire_critique/a53_161) (last accessed: 15.02.2023).
16. La Biennale de Paris, vue à la télévision et entendue à la radio (1959–1985). 29.09.1967. P. 15. URL: <https://docplayer.fr/215765708-La-biennale-de-paris-vue-a-la-television-et-entendue-a-la-radio.html> (last accessed: 16.03.2023).
17. Les Archives de la critique d'art. *FR ACA BIENN67 ART URS005. Vitali Lentchine*. URL: [https://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg\\_fondsdarchives/fr-aca-bienn/fr-aca-bienn67/fr-aca-bienn67-art/fr-aca-bienn67-art-urs/fr-aca-bienn67-art-urs005](https://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-bienn/fr-aca-bienn67/fr-aca-bienn67-art/fr-aca-bienn67-art-urs/fr-aca-bienn67-art-urs005) (last accessed: 15.02.2023).
18. Polish Illustration – Adam Kilian. URL: <http://twohanddesign.blogspot.com/2016/04/polish-illustration-adam-kilian.html> (last accessed: 06.03.2023).
19. Portail de recherche dans les archives de la Biennale de Paris 1959–1985 /Lentchine, Vitali. 1967. URL: [https://bdp.inha.fr/artiste/#ART\\_02795](https://bdp.inha.fr/artiste/#ART_02795) (last accessed: 15.02.2023).
20. Russie 1917–1924: apogée et déclin de la révolution. *l'Anticapitaliste*. Vol. 93, Décembre 2017.

URL: [https://lanticapitaliste.org/sites/default/files/revue\\_93-couleurs.pdf](https://lanticapitaliste.org/sites/default/files/revue_93-couleurs.pdf) (last accessed: 15.02.2023).

21. Soviet Original POSTER. Whole world against drunk Alcohol. USSR. alco Lubok. URL: <https://www.ebay.com.au/itm/313342570096> (last accessed: 06.03.2023).

22. Soviet Russian Original POSTER. Regular drink for appetite Alcohol. USSR alco Lubok. URL: <https://www.ebay.com.au/itm/133609041313> (last accessed: 06.03.2023).

## CREATIVE AND PEDAGOGICAL CONCEPT "APPLE IN A LEAF" BY VITALY LENCHIN AND WAYS OF ITS FORMATION

NAIDENKO V. O.

*Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Ukraine*

**The purpose** of the article is to analyze one's own version of the creative method and form of artistic expression in the creative and pedagogical activity of the Kharkiv graphic artist V. Lenchin in the context of avant-garde searches of Ukrainian art by the second half of the 20th century – beginning 21st century, reflected in the author's concept "Apple in a leaf" and revealing the ways of its formation.

**Methodology.** General scientific methods are used, including analysis and synthesis, induction and deduction, analogy, as well as biographical, historical and cultural, iconographic and iconological, artistic and stylistic analysis and comparative methods.

**The results.** The article explores the creative-pedagogical concept of form-making, titled "Apple in a leaf," by Vitaly Lenchin, a representative of the Kharkiv School of Graphics in the second half of the 20th century – beginning of the 21st century. The factors that influenced the formation of his artistic worldview and the development of his own version of painting in the context of contemporary avant-garde searches in Ukrainian art are outlined. It was revealed that form and experiments with it occupied a special place in the artistic philosophy of the master. It was determined that V. Lenchin considered the thinking process and the need to have a "conscious eye" to reflect reality and create a form in the paper as fundamental in drawing. The article analyzes individual works of the artist that have not been published or analyzed before. It also highlights the importance of figurative and plastic and methodical innovations of the master in the context of the revival of the avant-garde tradition in Ukrainian artistic culture during the studied period.

**Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian art history, a study of the author's concept of visual art of the Kharkiv graphic artist-experimenter V. Lenchin, titled "Apple in a leaf" was conducted as one of the variants of avant-garde searches in Ukrainian art by the second half of the 20th century – beginning 21st century.

**Practical significance.** The results of this investigation can be used in lecture materials and for further research on Ukrainian art from the second half of the 20th century – beginning of the 21st century. Additionally, they can contribute to the creation of new methods and educational programs currently relevant.

**Keywords:** *Ukrainian art the second half of the 20th century – beginning 21st century; Kharkiv school of graphics; avant-garde experiments; teaching method.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРА

**Найденко Вікторія Олександрівна**, аспірантка, кафедра теорії і історії мистецтва, Харківська державна академія дизайну та мистецтв, ORCID 0000-0002-1247-2879, e-mail: viktorianaydenko@gmail.com

**Цитування за ДСТУ:** Найденко В. О. Творчо-педагогічна концепція «Яблуко у листві» Віталія Ленчина та шляхи її формування. *Art and design*. 2023. №2(22). С. 179–195.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.16>

**Citation APA:** Найденко, В. О. (2023) Творчо-педагогічна концепція «Яблуко у листві» Віталія Ленчина та шляхи її формування. *Art and design*. 2(22). 179–195.

УДК 687.016.5:  
687.157:687.17

DOI:10.30857/2617-  
0272.2023.2.17.

ОСТАПЕНКО Н. В., МАМЧЕНКО Я. О.

Київський національний університет технологій та дизайну, Україна

## ВИРОБИ СПЕЦІАЛЬНОГО ТА ВІЙСЬКОВОГО ПРИЗНАЧЕННЯ: ФОРМОТВОРЧІ ТА КОНСТРУКТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ

**Мета:** проаналізувати асортимент виробів спеціального та військового призначення, систематизувати сучасні різновиди за різними ознаками; удосконалити інформаційну базу складових елементів з метою раціонального їх підбору та розширення асортиментного ряду сучасних виробів.

**Методологія.** Дослідження різновидів композиційно-конструктивних рішень виробів військового та спеціального призначення ґрунтується на комплексному підході, загальнонаукових методах дослідження. Використано методи системно-структурного аналізу, порівняння, аналізу й синтезу, узагальнення, типологічний аналіз при групуванні елементів виробів.

**Результати.** Встановлено, що до елементів сучасних швейних виробів належать шви (членування), деталі, вузли тощо, які умовно поділені на базові; елементи, що фіксують положення частин виробу відносно тіла людини; адаптації до розміро-зросту та додаткові елементи. Виокремлено найбільш затребувані різновиди виробів в комплекті, проаналізовано їх композиційний і конструктивно-технологічний устрій та розроблено інформаційну базу елементів, зокрема графічну її частину для наочної варіативності комплектування виробів відповідно специфіки професійно-кваліфікаційної діяльності. Встановлено, що ефективність виробу та його окремих складових значною мірою залежить від доцільності їх впровадження, взаємного розташування та узгодженості параметрів, необхідності сумісного використання з іншими складовими комплекту.

**Наукова новизна.** Систематизовано різновиди складових елементів сучасних виробів військового та спеціального призначення за різними класифікаційними угрупованнями, описано їх функціонально-конструктивні особливості, запропоновано варіанти розміщення та композиційну організацію.

**Практична значущість.** Результати досліджень сприяють розширенню знань з проектування ергономічних виробів для військовослужбовців та працівників для подальшого впровадження складових інформаційної бази при розробці нових високоефективних сучасних виробів з прогнозованими характеристиками.

**Ключові слова:** інформаційна база; композиційно-конструктивне рішення; систематизація елементів одягу; ергономічні вироби; спецодяг.

**Вступ.** Стійка тенденція до розширення асортименту захисних виробів, впровадження високотехнологічних матеріалів, застосування сучасних технологій виготовлення та методів проектування обумовлюють необхідність розробки і впровадження якісно нових ергономічних та надійних виробів військового й спеціального призначення, в тому числі за рахунок композиційно-конструктивних складових елементів виробів.

Актуальність теми зумовлена нагальною потребою в забезпеченні військових та працівників сучасними надійними виробами, що спрямовані зменшити або повністю виключити різні види небезпек, забезпечити

максимальний рівень захисту для ефективного виконання професійних завдань.

На основі аналізу різновидів виробів спеціального та військового призначення, які значно різняться за композиційним та конструктивно-технологічним рішенням, визначено угруповання їх складових елементів за різними ознаками та виконуваними функціями. Наукове обґрунтування створення інформаційної бази складових елементів виробів полягає в необхідності прогнозування ряду їх показників. Таким чином, розробка ергономічних надійних виробів, і водночас естетично виразних та композиційно довершених, є важливим

науково-технічним завданням, що має вагоме державне соціальне значення.

**Аналіз попередніх досліджень.** Стан розробки сучасних виробів спеціального та військового призначення безперервно удосконалюється. Однак досі існує проблема необґрунтованого їх комплектування складовими елементами відповідно призначенню та недостатнє врахування необхідності сумісного використання з виробами.

Розробкою наукового підґрунтя щодо проєктування виробів спеціального та військового призначення займаються науковці провідних закладів вищої освіти України, зокрема Київського національного університету технологій та дизайну [1, 4, 7], Хмельницького національного університету [11, 14], Херсонського національного технічного університету [12] та передових вищих військових навчальних закладів [10, 15], що обґрунтовано актуальністю даного питання державного рівня.

Дослідження науковців [2, 18] присвячені вивченню характеристик текстильних матеріалів спеціального призначення (технічного текстилю) та нанотекстилю шляхом проведення лабораторних випробувань та специфічних тестувань з метою визначення характеристик, властивостей, рівня якості та безпечності для впровадження високоефективних матеріалів при проєктуванні спецодягу.

Авторами статті [17] зазначено недосконалість військового одягу та запропоновано підхід до покращення сучасного екіпірування військових на основі детального аналізу специфічних вимог з метою підвищення захисту військового.

Внаслідок появи нових матеріалів, спрямованості держави на поліпшення стану безпеки праці, активного впровадження світових практик, стандартів європейського та міжнародного рівнів, потреба у постійному оновленні й розширенні інформаційної бази зростає з метою проєктування високоефективних та ергономічних текстильних виробів.

**Постановка завдання.** Метою даного дослідження є узагальнення та систематизація складових елементів виробів військового та спеціального призначення за функціональною ознакою, характеристика їх різновидів за визначеними критеріями та формування інформаційної бази вищезазначених елементів відповідно класифікаційним угрупованням для подальшої розробки ергономічних та надійних виробів різного призначення.

**Результати дослідження та їх обговорення.** Проєктування виробів військового та спеціального призначення на сучасному етапі є складним науково-технічним завданням через широкий спектр різноманітних умов їх використання. Однак, забезпечення військовослужбовців та працівників надійними та естетичними захисними виробами є одним із основних чинників створення безпечних умов праці, зниження травматизму та збереження здоров'я й життя.

За умов повномасштабної війни набуває певних змін ієрархія видів виробів військової форми за їх призначенням. Наразі пріоритетним є захист військових від уражень вогнепальною зброєю, уламками снарядів, осколками частин вибухових пристроїв тощо.

Сучасний одяг військового призначення налічує широкий асортимент плечових та поясних виробів. Відомо, що до плечового одягу належать фуфайка, сорочка, в т.ч. бойова, форменка, фланелівка, куртка тощо; до поясного одягу – кальсони, штани, в т.ч. вітроволого-, вогнезахисні тощо; до комбінованого – комбінезон та напівкомбінезон спеціальний, в т.ч. вітроволого- та вогнезахисний тощо. Серед костюмів виокремлюють польовий, демісезонний (куртка та штани), зимовий (куртка та штани утеплені), маскувальний тощо [20].

До спеціального одягу для працівників різних професій належать куртки, наплічники, плащі, пальта, накидки, халати, жилети,

фартухи, костюми, напівкомбінезони, комбінезони, шорти, штани тощо [7].

Сучасні текстильні вироби спеціального та військового призначення налічують широкий перелік елементів, які дозволяють адаптувати їх під потреби військовослужбовців/працівників відповідно професійно-службовій та професійно-виробничій діяльності. Слід зазначити, що складовими елементами сучасних швейних виробів є шви, деталі, вузли тощо. Різноманітність для впровадження у вироби захисного призначення обумовлює доцільність їх

умовного розподілу на різні класифікаційні угруповання: основні та додаткові, елементи адаптації до розміро-зросту та такі, що фіксують положення та обмежують переміщення частин виробу відносно тіла людини. Варто зауважити, що елементи виробів для військовослужбовців та працівників є спільними, хоча і мають специфічні відмінності, чим обґрунтована спільна інформаційна база елементів плечових, поясних виробів та окремих засобів індивідуального захисту (табл. 1, 2).

Таблиця 1

**Інформаційна база елементів плечових та комбінованих виробів спеціального та військового призначення**

Елементи виробу	Вид виробу					
	Фуфайка	Сорочка зимова	Сорочка бойова	Куртка	Комбінезон	Напів-комбінезон
1	2	3	4	5	6	7
<b>Основні елементи виробів спеціального та військового призначення</b>						
Застібка	+/-   1, 3, 4, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	+   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	+   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	+   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Капюшон	-	-	+/-   4, 5, 7	+/-   4, 5, 7	+/-   4, 5, 7	-
Кишеня	+/-   1, 3, 4	+/-   1, 3, 4, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	+   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	+   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	+   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Кокетка	+/-   1, 3, 4, 5	+/-   1, 2, 3, 4, 5	+/-   1, 2, 3, 4, 5	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Комір	-	-	+/-   4, 5, 7	+/-   4, 5, 7	+/-   4, 5, 7	-
Ластовиця	+/-   3, 4, 6	+/-   3, 4, 6	+/-   3, 4, 6	+/-   3, 4, 6, 7	+/-   3, 4, 6, 7	+/-   3, 4, 6
Лея	-	-	-	+/-   3, 4, 7	+/-   3, 4	+/-   3, 4
Накладка (плечова, ліктьова, колінна)	-	+/-   1, 2, 3, 4, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 6, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Пелерина	-	-	+/-   3, 4, 5, 6	+/-   3, 4, 5, 6	+/-   3, 4, 5, 6	-
Підріз	+/-   1, 4	+/-   1, 4	+/-   1, 2, 3, 4, 6	+/-   1, 2, 3, 4, 6	+/-   1, 2, 3, 4, 6	+/-   1, 2, 3, 4, 6
Планка застібки	-	-	+/-   1, 2, 3, 4, 6, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 6, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 6, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 6, 7
Пуфта	-	-	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6	+/-   1, 3, 4, 5, 6	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6
Рельєфний шов	+/-   1, 2, 4	+/-   1, 2, 4	+/-   1, 2, 4	+/-   1, 2, 4	+/-   1, 2, 4	+/-   1, 2, 4
Складки	-	+/-   1, 2, 3, 7	+/-   1, 2, 3, 7	+/-   1, 2, 3, 7	+/-   1, 2, 3, 7	+/-   1, 2, 3, 7
<b>Елементи адаптації до розміро-зросту</b>						
Еластична тасьма	-	-	+/-   1, 2, 3, 5	+/-   1, 2, 3, 5	+/-   1, 2, 3, 5	+/-   1, 2, 3, 5
Зав'язка	-	-	+/-   1, 2	+/-   1, 2	+/-   1, 2	+/-   1, 2
Куліска	-	-	+/-   1, 2, 3, 6	+/-   1, 2, 3, 6	+/-   1, 2, 3, 6	+/-   1, 2, 3, 6
Манжета	+/-   3, 7	+/-   1, 2, 3, 7	+/-   1, 2, 3, 7	+/-   1, 2, 3, 7	+/-   1, 2, 3, 7	+/-   1, 2, 3, 7
Пояс	-	+/-   3	+/-   3	+/-   1, 3, 4, 6	+/-   1, 3, 4, 6	+/-   1, 3, 4, 6
Пата	-	-	+/-   1, 2, 3, 4	+/-   1, 2, 3, 4	+/-   1, 2, 3, 4	+/-   1, 2, 3, 4

Продовження табл. 1

1	2	3	4	5	6	7
Хлястик	-	-	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6
Елементи, що фіксують положення та обмежують переміщення частин виробу відносно тіла людини						
Бретель	-	-	-	-	-	+/-   3, 4, 5, 7
Еластична тасьма	-	-	+/-   1, 2, 3, 5, 6	+/-   1, 2, 3, 5, 6	+/-   1, 2, 3, 5, 6	+/-   1, 2, 3, 5, 6
Зав'язка	-	-	+/-   1, 2	+/-   1, 2	+/-   1, 2	+/-   1, 2
Фіксатор пальця	+/-   4, 5, 7	+/-   4, 5, 7	+/-   4, 5, 7	+/-   4, 5, 7	+/-   4, 5, 7	-
Манжета	+/-   3, 5	+/-   1, 2, 3	+/-   1, 2, 3, 7	+/-   1, 2, 3, 5, 7	+/-   1, 2, 3, 5, 7	+/-   1, 2, 3, 5, 7
Штрипка	-	-	-	-	+/-   4, 7	+/-   4, 7
Додаткові елементи						
Амортизаційна вставка	-	-	+/-   1, 3, 4, 5, 6	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6	+/-   1, 3, 4, 5, 6
Вентиляційний елемент	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 7
Гофрована вставка	-	-	+/-   1, 3, 4	+/-   1, 3, 4	+/-   1, 2, 3, 4	+/-   1, 2, 3, 4
Еластична вставка	+/-   1, 2, 3, 4, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 7
Евакуаційна петля	-	-	-	+/-   1, 3, 4, 5, 7	+/-   1, 3, 4, 5, 7	-
Елементи трансформації	-	-	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Елементи маскування	-	-	+/-   1, 3, 4	+/-   1, 2, 3, 4, 5	+/-   1, 2, 3, 4	+/-   1, 2, 3, 4
Засоби з'єднання	-	-	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 7
Сигнальні (світлоповертаючі) елементи	-	-	+/-   1, 2, 3, 5, 7	+/-   1, 2, 3, 5, 7	+/-   1, 2, 3, 5, 7	+/-   1, 2, 3, 5, 7
Елементи закріплення ідентифікаційних панелей та знаків розрізнення	+/-   1, 2, 3, 4, 5	-	+/-   1, 2, 3, 4, 5	+/-   1, 2, 3, 4, 5	+/-   1, 2, 3, 4, 5	+/-   1, 2, 3, 4, 5

Позначення:

«+» – обов'язкова наявність; «-» – елемент не застосовується; «+/-» – може бути або не бути;

«|» – різноманітні за: 1 – розміщенням; 2 – кількістю; 3 – розміром; 4 – формою; 5 – засобом та (або) способом з'єднання; 6 – призначенням; 7 – видом.

Результати аналізу варіативності комплектування виробів елементами представлені для окремих складових комплекту – натільній білизні, сорочці бойовій, куртки, комбінезону, напівкомбінезону, штанів, рукавичках та розвантажувальному жилеті. В таблицях 1 та 2 для кожного елемента зазначених виробів вказано його можливі

варіації, зокрема за розміщенням – 1, кількістю – 2, розміром – 3, формою – 4, засобом та (або) способом з'єднання – 5, призначенням – 6, видом – 7.

Доцільно зазначити, що вибір форми, розміру, зони розміщення, засобів та способів з'єднання елементів з основними деталями тощо ґрунтується на основі аналізу

умов експлуатації одягу та вимог до нього. Комплектування виробу окремими елементами впливає на комфортність експлуатації, функціональність, вагу виробу, його захисні властивості, собівартість та безпосередньо на мобільність споживача.

Підбір раціональної структури елементів захисного виробу передбачає врахування морфології споживача; вимог до виробу; особливостей професійно-кваліфікаційної діяльності військового/працівника, зокрема номенклатури небезпечних та шкідливих чинників, їх інтенсивності, повторюваності та топографії впливу на ділянки виробу;

призначення відповідно конкретних завдань; характеристики виробничо-кліматичних умов; переліку типових рухів та поз при виконанні професійних завдань тощо [8, 9, 16].

Комплексний підхід до проектування виробів спеціального та військового призначення дозволяє здійснити вибір складових елементів одягу з врахуванням багатшаровості комплекту та необхідності сумісного використання із засобами індивідуального захисту, технічним оснащенням. Тому важливим етапом при проектуванні є забезпечення сумісності виробів.

Таблиця 2

**Інформаційна база елементів поясних виробів спеціального та військового призначення та окремих засобів індивідуального захисту**

Елементи виробу	Вид виробу			
	Кальсони	Штани	Рукавички тактичні	Розвантажувальний жилет
1	2	3	4	5
Основні елементи виробів спеціального та військового призначення				
Застібка	+/-   1, 4	+/-   1, 2, 3, 7	+/-   1, 7	+/-   1, 2, 3, 5, 7
Кишеня	-	+   1, 2, 3, 4, 5, 7	+/-   1, 3, 4	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 7
Кокетка	+/-   1, 3, 4	+/-   1, 2, 3, 4, 7	-	+/-   1, 2, 3, 4, 7
Ластовиця	+/-   3, 4	+/-   3, 4	+/-   1, 2, 3, 4	-
Лея	+/-   3, 4	+/-   3, 4	-	-
Накладка (плечова, колінна)	+/-   1, 3, 4	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	-	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 7
Підріз	+/-   1, 2, 3, 4, 6	+/-   1, 2, 3, 4, 6	+/-   1, 2, 3, 4, 6	+/-   1, 2, 3, 4, 6
Планка застібки	+/-   1, 2, 3, 4,	+/-   1, 2, 3, 4, 6, 7	-	+/-   1, 2, 3, 4, 6, 7
Пуфта	-	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6	-	-
Рельєфний шов	+/-   1, 2, 3, 4, 6	+/-   1, 2, 3, 4, 6	-	+/-   1, 2, 3, 4, 6
Складки	-	+/-   1, 2, 3, 7	+/-   1, 2, 3, 7	+/-   1, 2, 3, 7
Елементи адаптації до розміро-зросту				
Еластична тасьма	+/-   1, 2, 3, 5	+/-   +/-   1, 2, 3, 5, 6	+/-   +/-   1, 2, 3, 5	+/-   +/-   1, 2, 3, 5, 6
Зав'язка	+/-   1	+/-   1, 2	-	+/-   1, 2
Куліска	-	+/-   1, 2, 3, 6	+/-   1, 3	+/-   1, 2, 3, 6
Манжета	+/-   3, 7	+/-   3, 7	-	-
Пояс	+/-   3	+/-   1, 3, 4	-	+/-   1, 3, 4, 5, 6, 7
Пата	-	+/-   1, 2, 3, 4	+/-   1, 2, 3, 4	-
Хлястик	-	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6
Елементи, що фіксують положення та обмежують переміщення частин виробу відносно тіла людини				
Бретель	-	+/-   3, 4, 5, 7	-	+/-   3, 4, 5, 6, 7
Еластична тасьма	+/-   1, 2, 3, 5	+/-   1, 2, 3, 5	+/-   1, 2, 3, 5	+/-   1, 2, 3, 5
Зав'язка	+/-   1, 2	+/-   1, 2	-	+/-   1, 2, 3

Продовження табл. 2

1	2	3	4	5
Манжета	+/-   3, 7	+/-   3, 7	-	-
Штрипка	+/-   4, 7	+/-   4, 7	-	-
Додаткові елементи				
Амортизаційна вставка	-	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6
Вентиляційний елемент	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 7	+   1, 2, 3, 4, 5, 7
Гофрована вставка	-	+/-   1, 2, 3, 4	+/-   1, 2, 3, 4	+/-   1, 2, 3, 4
Еластична вставка	+/-   1, 2, 3, 4, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 7
Евакуаційна петля	-	-	-	+/-   1, 3, 4, 5, 7
Елементи трансформації	-	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Елементи маскування	-	+/-   1, 2, 3, 4	+/-   1, 3, 4	+/-   1, 2, 3, 4, 5
Засоби з'єднання	-	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 7	+/-   1, 2, 3, 4, 5, 7	+   1, 2, 3, 4, 5, 7
Сигнальні (світлоповертаючі) елементи	-	+/-   1, 2, 3, 5, 7	-	+/-   1, 2, 3, 5, 7
Елементи закріплення ідентифікаційних панелей та знаків розрізнення	-	+/-   1, 2, 3, 4, 5	-	+/-   1, 2, 3, 4, 5

Позначення:

«+» – обов'язкова наявність; «-» – елемент не застосовується; «+/-» – може бути або не бути;

«|» – різноманітні за: 1 – розміщенням; 2 – кількістю; 3 – розміром; 4 – формою; 5 – засобом та (або) способом з'єднання; 6 – призначенням; 7 – видом.

До основних елементів належать членування та формотворчі елементи – рельєфні шви, виточки, складки, кокетки, ластовиці, підрізи, які спрямовані забезпечити відповідну об'ємно-просторову форму конструктивним шляхом з врахуванням морфології працівника/військовослужбовця. Як відомо, виокремлюють конструктивні, силуетні та декоративні лінії й членування виробу [13].

Розрізняють горизонтальні, вертикальні, діагональні та фігурні членування, які обґрунтовуються призначенням виробу, властивостями матеріалів, вимогами, функціональністю, а також взаємодією з іншими елементами комплекту. Окрім ергономічного та технологічного обґрунтування, членування одягу безпосередньо обумовлене вимогами художньо-композиційної виразності та впроваджується для гармонізації естетичної складової виробу.

При проєктуванні спеціального та військового одягу переважають горизонтальні, вертикальні та діагональні членування, що слугують елементами гармонізації та посилення естетичної виразності виробів, однак першочергово обумовлені конструктивною, ергономічною та економічною складовою (рис. 1, рис. 2).

До основних елементів виробів належить застібка, що відрізняється за видом (центральна, зміщена), елементом застібання (гудзик, застібка блискавка, текстильна застібка, пряжка-фастекс, кнопка) (рис. 3, а); планка застібки, серед якої виокремлюють внутрішню вітрозахисну та зовнішню відмінну за шириною та способом фіксації (рис. 3, б); комір різноманітний за видом (відкладний, стояк з різним ступенем прилягання до шиї, суцільнокрійний, комбінований або подвійний) (рис. 3, в);

капюшон відмінний за конструкцією (одно-, дво-, трьохшовний), об'ємною формою, видом, засобом та способом з'єднання,

зокрема може бути з'ємним, суцільно-крійним, пришивним (рис. 3, г).

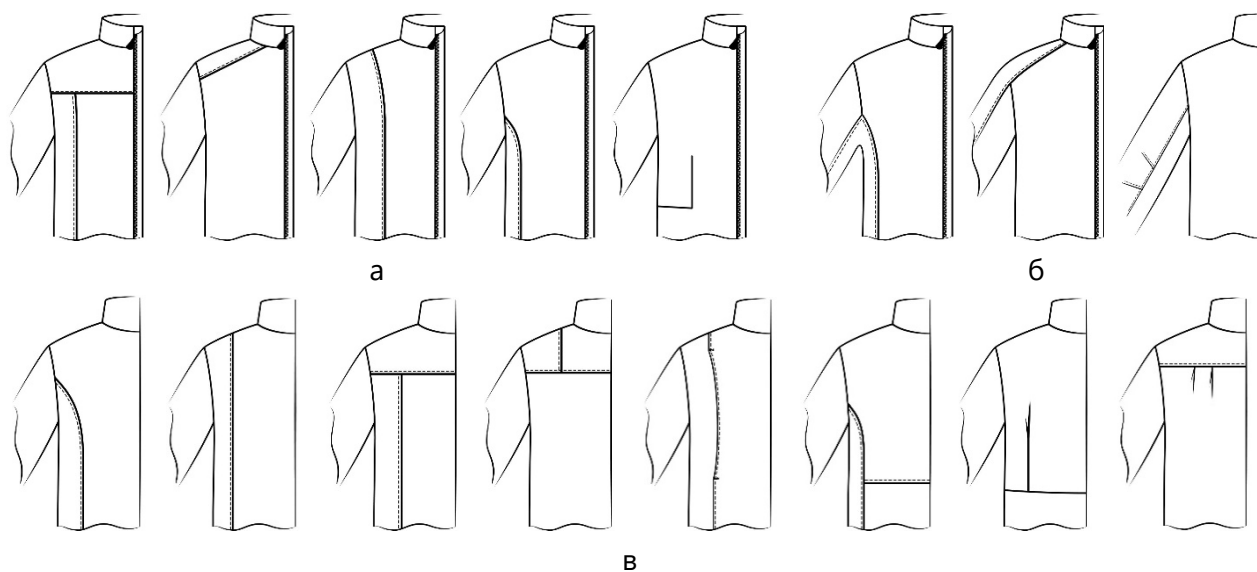


Рис. 1. Графічне зображення різновидів членувань: а – пілочки; б – спинки; в – рукава

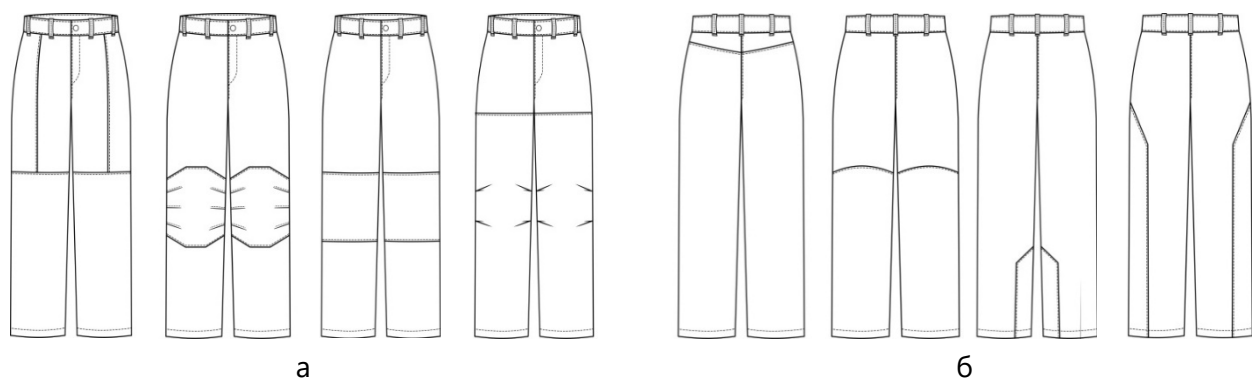


Рис. 2. Графічне зображення різновидів членувань половинок штанів: а – передньої; б – задньої

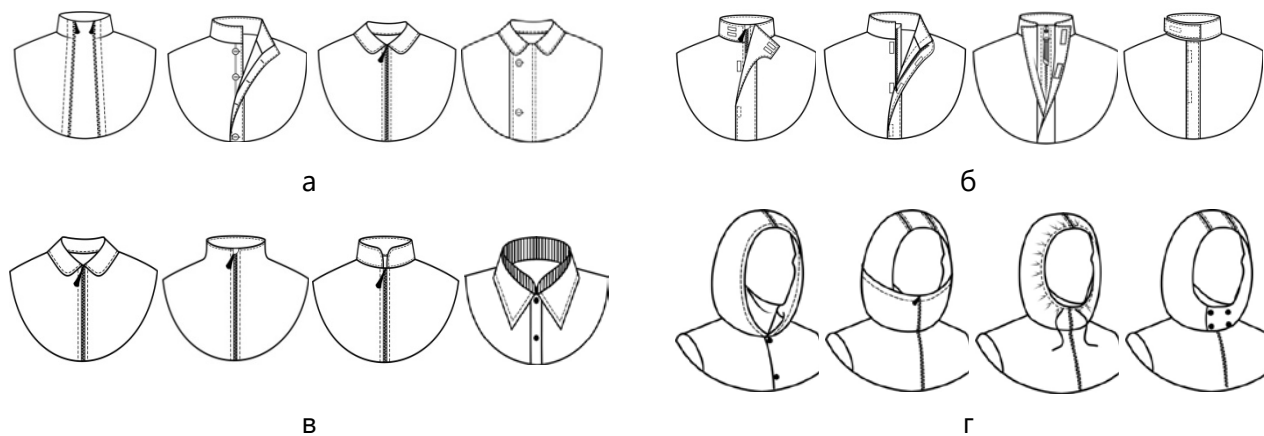


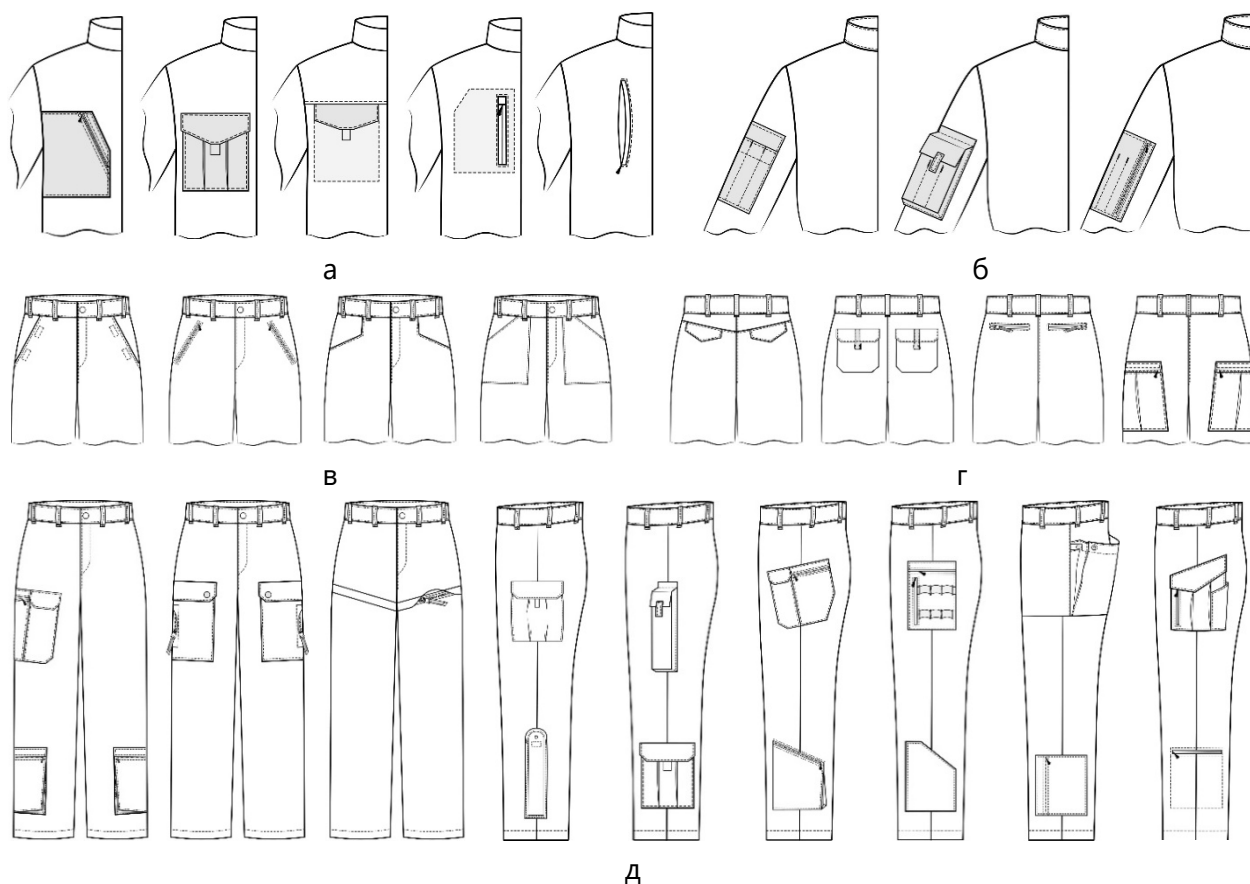
Рис. 3. Графічне зображення різновидів: а – застібки; б – планки застібки; в – коміра, г – капюшона

Вузол «горловина-комір-капюшон» повинен безпосередньо відповідати антропоморфологічним характеристикам споживача в статичній та динамічній, бути функціональним, мати можливість регулювання ступеня прилягання на ділянках шиї та голови, в окремих випадках має легко трансформуватись, а також бути сумісним із комплексними засобами захисту, засобами захисту органів зору, дихання, слуху, голови та обличчя [22].

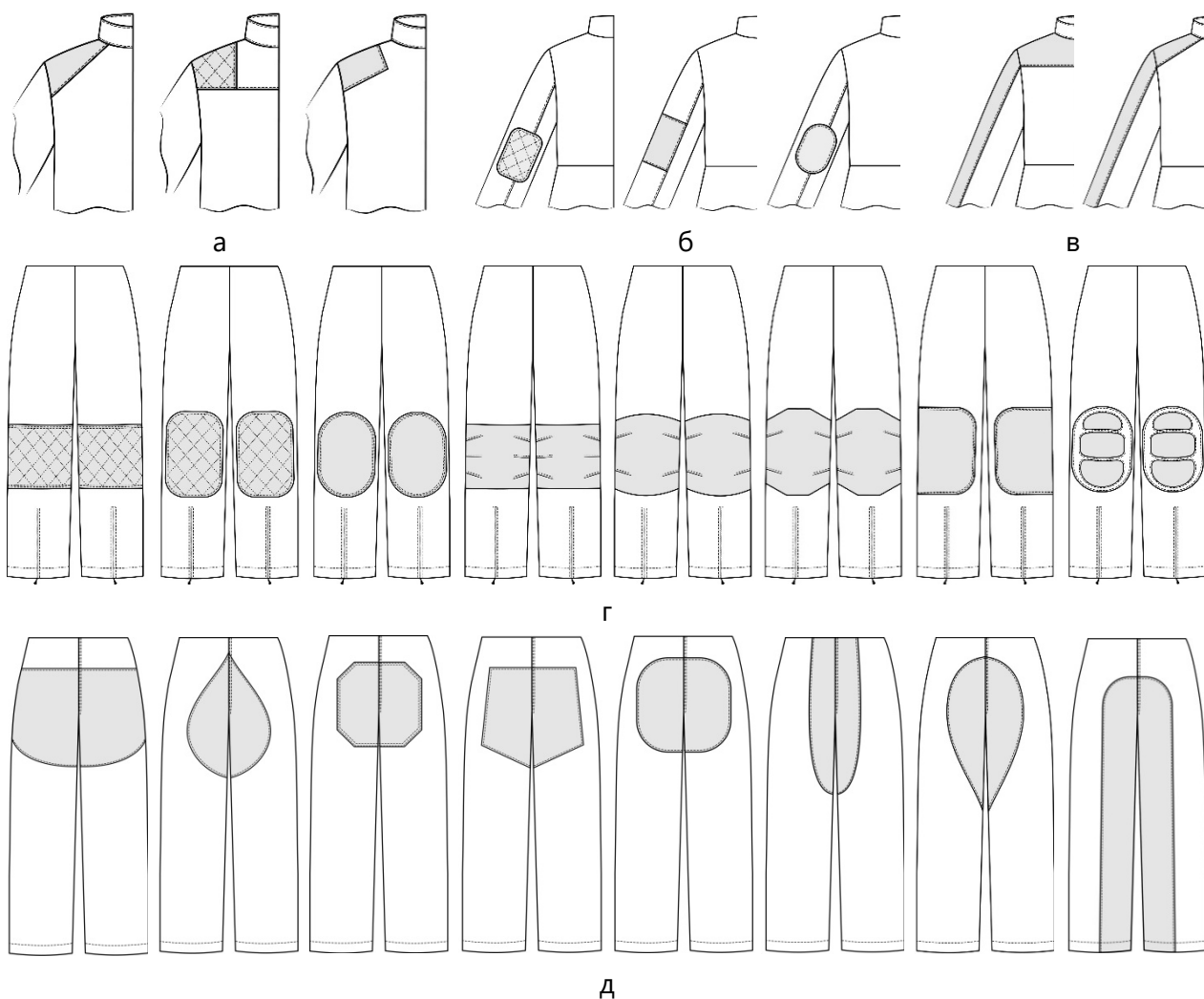
Невід'ємним складовим елементом виробів військового та спеціального призначення є кишені відмінні за видом (накладні, прорізні, внутрішні, у шві, наскрізні), розміром та формою (пласкі, об'ємні, типу «портфель», з бічними вставками та елементами формотворення, засобами регулювання), місцем розташування (на пілочках (рис. 4, а), в горішній або нижній частині рукава (рис. 4, б), в області стегон (рис. 4, в, д), на задніх половинках (рис. 4, г) та по низу поясних виробів

(рис. 4, д)), призначенням (універсальні для розміщення технічного оснащення, дрібних засобів праці, предметів першої необхідності чи медичних засобів, сервісні, спеціальні для конкретних інструментів чи з'ємних вкладок тощо), що обумовлено специфікою професійної діяльності та виконуваними завданнями.

Необхідність подовження терміну експлуатації є ще однією із вимог до сучасних виробів, реалізацію якої науковці вбачають у впровадженні посилювальних та захисних накладок, спрямованих перешкодити передчасному зношуванню виробів на окремих його ділянках із підвищеним механічним впливом. Накладки класифікують за: зоною розміщення – плечові (рис. 5, а), ліктьові (рис. 5, б), комбіновані (рис. 5, в), колінні (рис. 5, г), леї (рис. 5, д); параметрами – конфігурацією, розміром, формою; пакетом матеріалів – з посилювальними та амортизаційними вкладками тощо [7, 21].



**Рис. 4.** Графічне зображення різновидів кишень у виробках: а – плечових; б – в горішній частині рукава; в – в області стегон на передніх половинках; г – на задніх половинках; д – на боковій ділянці та по низу поясних виробів



**Рис. 5.** Графічне зображення основних різновидів накладок:  
а – плечових; б – ліктьових; в – комбінованих; г – колінних; д – лей

При розробці виробів для військово-службовців та особливо для працівників, які безпосередньо контактують зі шкідливими агресивними речовинами, необхідним є унеможливлення потрапляння рідких, зокрема хімічних сполук у підодяговий простір та на шкіру, що реалізовується використанням пуфт по низу рукавів, плечових, поясних та виробів із комбінованою опорною поверхнею. Зокрема пуфта також оснащується застіркою-блискавкою та слугує елементом забезпечення зручності одягання й знімання виробів при сумісному використанні із засобами захисту рук та ніг.

Основні елементи (табл. 1, 2) сприяють ергономічності конструкції, підвищенню захисних властивостей та надійності виробів.

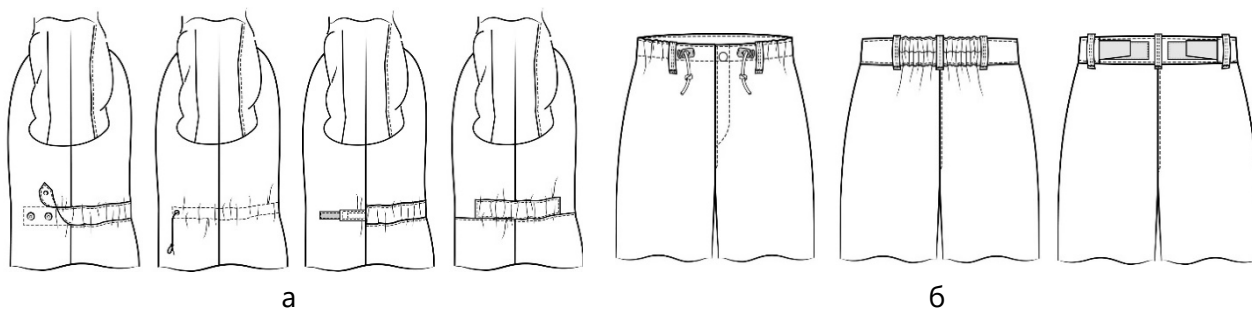
Елементи захисних виробів військового та спеціального призначення повинні комбінуватися безпосередньо військовослужбовцем/працівником на етапі експлуатації відповідно призначенню – для виконання бойових, навчально-бойових, повсякденних завдань, зокрема в особливих умовах. Важливим при проектуванні захисних виробів спеціального та військового призначення є досягнення необхідного рівня сумісності та узгодженості їх за функцією та конструктивно-технологічним рішенням із засобами індивідуального захисту та технічним спорядженням.

До елементів регулювання та адаптації до морфологічних особливостей військового/працівника належать пати, пояси, куліси,

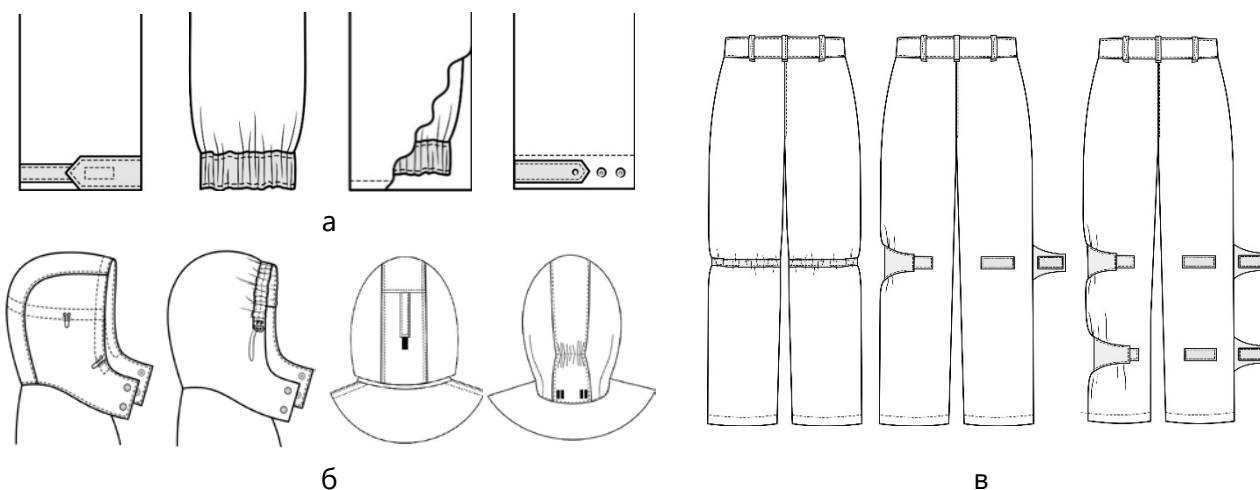
хлястики, зав'язки, манжети, бретелі, часто доповнені стропою, еластичною тасьмою чи шнуром та засобами фіксації – текстильною застібкою, кнопкою, гудзиком, пряжкою-регулятором, фіксатором (рис. 6).

Аналіз асортименту військових і спеціальних виробів вітчизняних та зарубіжних підприємств дозволяє зазначити, що

елементи регулювання розміщують по низу плечового та поясного одягу; низу рукавів (рис. 7, а); по лінії талії плечових, поясних та комбінованих виробів (рис. 6, а, б); в над- та підколінній області (рис. 7, в); по горловині; лицьовому зрізу, висоті, ширині, об'єму капюшона (рис. 7, б) тощо.



**Рис. 6.** Графічне зображення різновидів елементів регулювання ширини по лінії талії:  
а – плечових та комбінованих виробів; б – поясних виробів



**Рис. 7.** Графічне зображення різновидів елементів регулювання:  
а – ширини по низу рукава/штанів; б – висоти та об'ємної форми капюшона;  
в – об'ємної форми/ширини штанів

Багатофункціональність та раціональне комплектування виробів спеціального та військового призначення забезпечується введенням в конструкцію додаткових елементів – вентиляційних, сигнальних, амортизаційних вставок, елементів для кріплення ідентифікаційних панелей, знаків розрізнення, технічних засобів тощо.

Амортизаційні вставки впроваджують для зниження навантажень та їх

рівномірного розподілу на окремі ділянки тіла, амортизації ударів й механічних впливів та унеможливлення ушкоджень. У виробках спеціального та військового призначення, зокрема в комбінезонах, куртках, штанах, окремих засобах захисту рук та безпосередньо в розвантажувальних системах, вставки застосовують у місцях контактування в області спини, шиї, плечей для зменшення тиску. Конструкцією

передбачені з'ємні амортизаційні вставки, зокрема плечові, оскільки плечова зона є опорною для захисного спорядження.

Розрізняють амортизаційні вставки, які оснащені композиційною вентиляційною 3D сіткою, зокрема на внутрішній поверхні для комфортного підодягового простору. Так, наприклад, основою 3D сіток є тришарова об'ємна структура, внутрішній і зовнішній сітчастий матеріал та поперечні волокна, що з'єднують два шари й забезпечують амортизаційні властивості матеріалу та високу повітропроникність.

Відомим елементом спеціального одягу є евакуаційна петля, яка розміщується на спинці виробу для порятунку в екстрених ситуаціях, зокрема при отриманні травм чи втраті свідомості. Найбільш широко впроваджується в конструкціях розвантажувальних жилетів, комбінезонів для різних родів військ та кваліфікаційних спеціальностей (рис. 8).

Петля виготовляється з основного матеріалу або текстильних строп, що мають надійну фіксацію з основними деталями виробу, часто посилену в області з'єднання додатковими матеріалами підвищеної міцності.

Вставки з еластичних матеріалів застосовують у спеціальному та військовому одязі над колінними суглобами, в підколінній зоні, в області попереку під поясом, в під пахвовій та паховій області, на передніх половинках штанів тощо для компенсації динамічних приростів до розмірних ознак при руховій активності, зменшення потовщень та кількості шарів тощо (рис. 9, а). Гофровані вставки мають аналогічне призначення, однак застосовуються безпосередньо на ділянках в області попереку, колін, ліктів для забезпечення динамічної відповідності виробу (рис. 9, б).

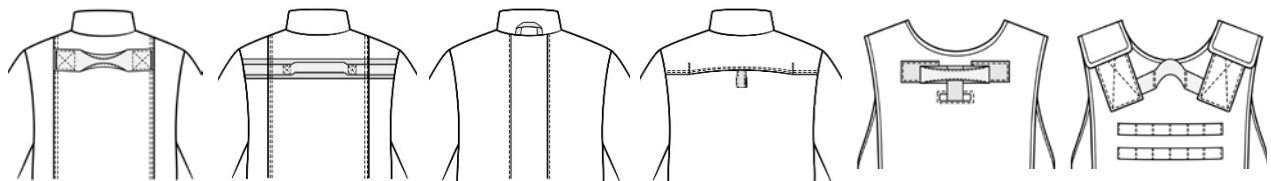


Рис. 8. Графічне зображення видів евакуаційних петель плечових виробів

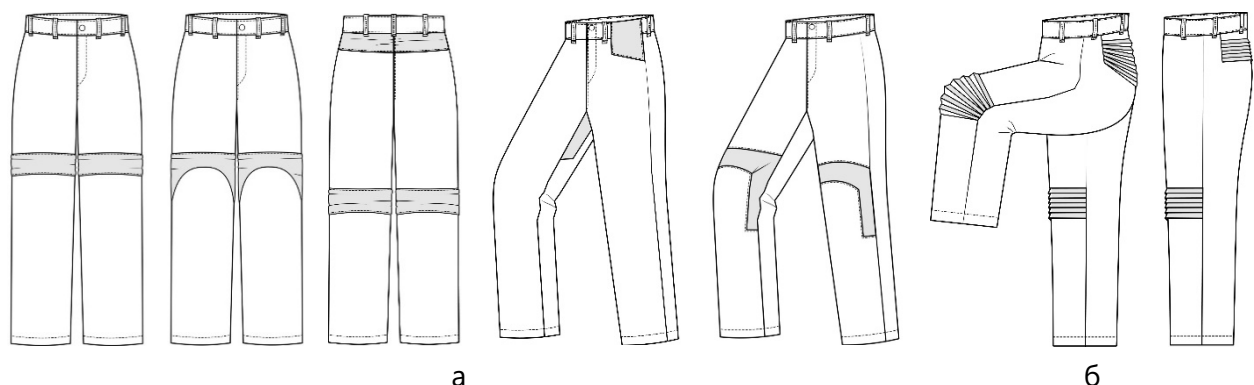


Рис. 9. Графічне зображення варіантів впровадження вставок у поясному виробі:  
а – еластичних; б – гофрованих

Враховуючи різноманітність умов використання виробів спеціального та військового призначення перспективним є застосування принципів трансформації з метою проектування сучасних ергономічних,

багатофункціональних та технологічних конструкцій [3]. Методи трансформації, в основу яких закладено принципи відокремлення-приєднання, згортання-розгортання, перестановка, розтягування-

стискання, регулювання тощо, можуть застосовуватись до більшості конструктивно-технологічних рішень захисних виробів.

Всі перелічені та описані вище композиційно-конструктивні елементи базуються на основі принципів трансформації. Крім того, вони можуть бути застосовані для вузла «головина-комір-капюшон» (потаємний та з'ємний капюшон, комір-трансформер, капюшон-кокетка), підкладки (з'ємна, зі з'ємними рукавами, з утеплюючим шаром) тощо. Вони підвищують універсальність та адаптованість виробу до конкретних потреб військового/працівника, його морфологічних особливостей, урізноманітнюють асортимент та функціональні можливості виробів [6].

Швейні вироби трансформуються безпосередньо на етапі експлуатації, однак впровадження елементів з використанням принципів трансформації проєктується та реалізується видозміною форм деталей, введенням в конструкцію додаткових членувань та фурнітури (текстильної застібки, застібки-блискавки, кнопок, гачків та петель, еластичної тасьми, шнура тощо), дрібних деталей (поясів, хлястиків, хомутиків, пат тощо).

Засоби з'єднання розміщуються відповідно індивідуальних потреб й спрямовані забезпечити надійне утримання, легкий доступ й швидке вилучення необхідних виробів, технічних засобів, спорядження (ліхтарика, ключів, мультитулу) та індивідуальних засобів захисту (рукавички, окуляри) тощо. Налічують стропа, системи кріплення, хлястики, фурнітуру (D-кільце, рамка, карабін, текстильна застібка, пряжка-кріплення, кліпса-стрічка) [5]. Розрізняють засоби з'єднання постійного призначення (рис. 10, а) та з'ємні, які додатково можуть бути введені та замінені на етапі експлуатації (рис. 10, б).

Необхідно зазначити, що захисний комплект може містити не лише сигнальні елементи, а й передбачати використання спеціальних виробів підвищеної видимості. Сигнальні елементи шляхом випромінювання прямого або відбитого світлового

потоків різної інтенсивності забезпечують розпізнавання та виявлення різних об'єктів у будь-який час доби, за умов низької видимості, задимлення, у зоні підвищеного ризику для працівників. У виробі спеціального призначення впроваджують деталі з флуоресцентних матеріалів, світлоповертаючі стрічки, канти, тасьми, шнури, які відрізняються місцем розміщення, формою, площею видимості, коефіцієнтом світловідбивання тощо.

Врахування змінних параметрів оточуючого середовища та необхідності створення комфортного мікроклімату підодягового простору військового/працівника й функціонування фізіологічних систем організму обумовлюють потребу використання різноманітних за конструкцією вентиляційних елементів. Їх застосовують в зонах з надмірним потовиділенням, зокрема по рукавно-бічному шву в області підпахвових западин (рис. 11, а), на спинці виробу (рис. 11, б), в паховій області, вздовж крокових та бокових швів (рис. 11, в) тощо.

Найбільш поширеними серед виробів спеціального та військового призначення є вентиляційні елементи у вигляді отворів, які можуть бути доповнені перфорованою вставкою та застібною-блискавкою із одним або двома бігунками для регулювання вентиляції [19]. Також покращення гігієнічних показників виробу реалізується впровадженням отворів, вставок із текстильних сіток, перфорації, введенням фурнітури – блочок, люверсів, спеціалізованих вентиляційних вставок.

Вибір параметрів вентиляційних засобів за формою, розміром, кількістю здійснюється залежно від видів небезпечних та шкідливих факторів, умов експлуатації та рівня фізичного навантаження відповідно професійно-кваліфікаційній та виробничій діяльності.

Можливість комбінування складових елементів виробів на різних шарах захисного комплексу уможливорює їх використання за різних кліматичних умов. Ефективне

поєднання вищевказаних елементів у виробі впливає на його надійність, ергономічність, функціональність, захисні характеристики, собівартість виробу тощо.

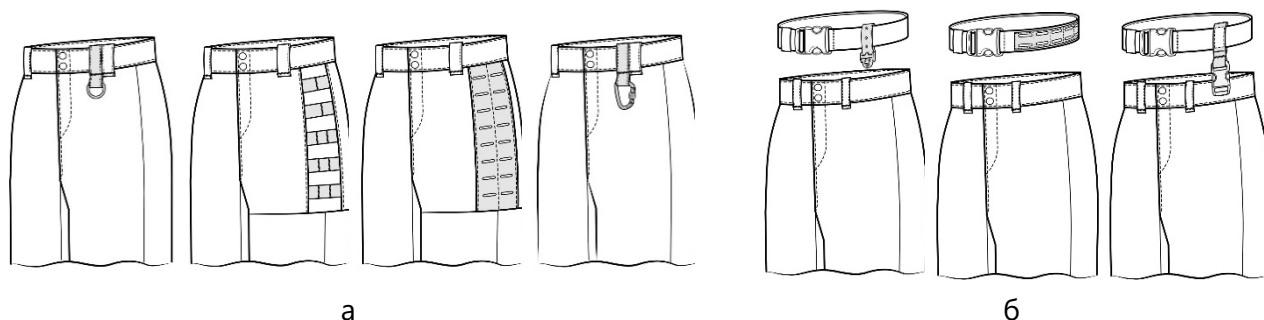


Рис. 10. Графічне зображення різновидів елементів кріплення поясних виробів  
а – постійного призначення; б – з'ємних

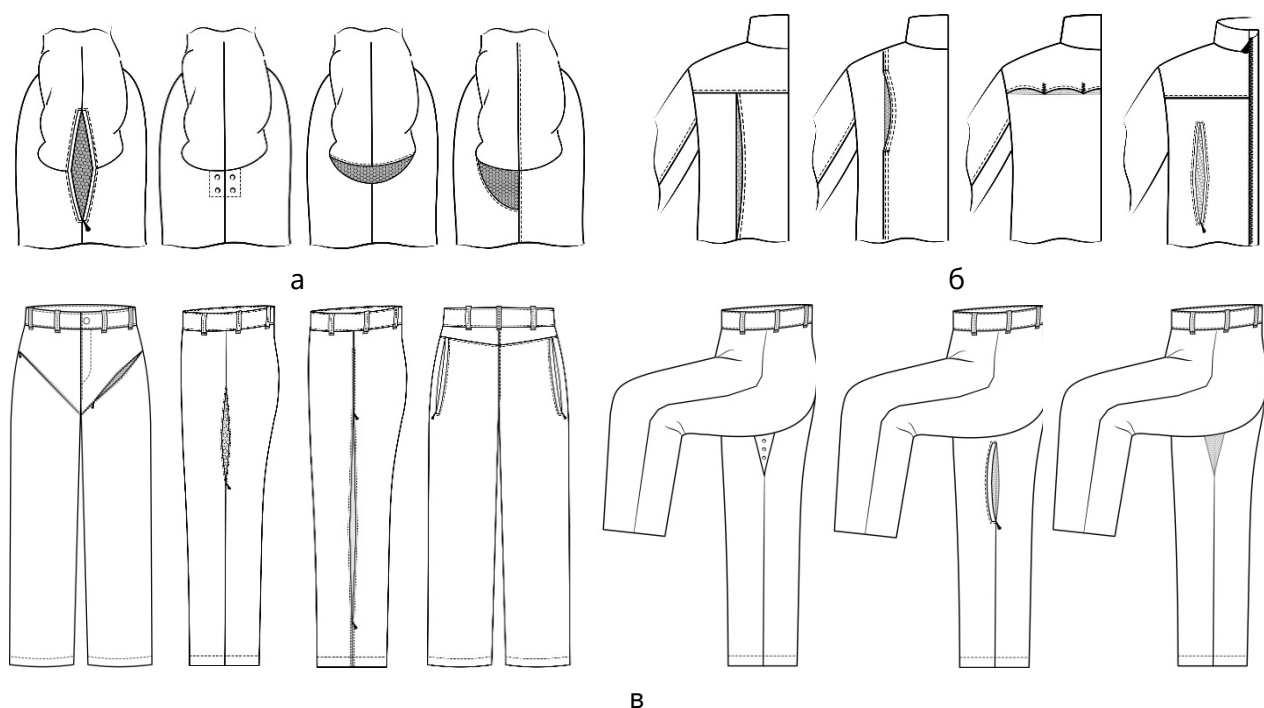


Рис. 11. Графічне зображення різновидів вентиляційних елементів:  
а – в підпахвовій області; б – на спинці та пілочці виробу; в – в поясних виробих

**Висновки.** Проаналізовано та узагальнено складові елементи сучасних плечових, поясних виробів військового та спеціального призначення різного асортименту. Систематизовано різновиди елементів, серед яких виокремлюють шви, деталі, вузли тощо за класифікаційними угрупованнями на основні (кишеня, комір, застібка, пуфта, накладка, ластовиця тощо), додаткові (амортизаційна, вентиляційна, гофрована, еластична вставки, сигнальний

елемент, засіб з'єднання тощо), елементи адаптації до розміро-зросту (еластична тасьма, пояс, пата, куліска тощо) та такі, що фіксують положення й обмежують переміщення частин виробу відносно тіла людини (бретель, манжета, зав'язка, штрипка, фіксатор великого пальця тощо).

В роботі представлено результати вибору і систематизації різновидів елементів окремих складових комплекту – натільної білизни, сорочки бойової, куртки,

комбінезону, напівкомбінезону, штанів, рукавичок та розвантажувального жилету. В наведених таблицях для кожного елемента зазначених виробів вказано їх можливі варіації, зокрема за розміщенням, кількістю, розміром, формою, засобом та (або) способом з'єднання, призначенням, видом. Встановлено, що ефективність виробу та його окремих складових значною мірою залежить від взаємного розташування та узгодженості вищевказаних параметрів, необхідності сумісного використання з іншими складовими комплекту.

Зображено найбільш розповсюджені функціонально-конструктивні елементи виробів та описано їх особливості з метою їх раціонального та обґрунтованого вибору на етапі проектування для розробки функціональних та надійних виробів різного призначення.

#### Література:

1. Diachok T., Bereznenko S., Yakymchuk D., Aleksandrov M. Development of equipment for complex man protection from artificial non-ionizing EMR. *Vlákna a textil*. 2019. № 26 (2). P. 9–13.
2. Dolez P. I., Vermeersch O., Izquierdo V. Testing thermal properties of textiles. *Advanced Characterization and Testing of Textiles*. UK: Woodhead Publishing, 2017. p. 75.
3. Ostapenko N., Kolosnichenko O., Tretiakova L., Lutsker T., Rubanka A., Tokar H. Formation of structure of protective clothing assortment and its elements on the basis of transformation principles: monograph collective. *Information and Innovation Technologies in the Life of Society*. Katowice: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Technicznej w Katowicach, 2019. P. 291–309. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/13378>.
4. Struminska T. V., Prasol S. I., Kolosnichenko E. V., Chuprina N. V., Ostapenko N. V. Designing of special clothing based on experimental researches of material properties. *Vlákna a textil*. 2019. Vol. 26, № 4. P. 84–95.
5. Tokar H., Rubanka A., Mamchenko, Y., Vesela, J., Ostapenko N., Kolosnichenko M. Systematization of varieties of sewing fittings for protective clothing of aviation military personnel. *Stredoevropsky vestnik pro vedu a vyzkum*. 2021. №4. P. 1–16.

За результатами дослідження розширено інформаційну базу складових елементів виробів для військовослужбовців/працівників та представлено її графічну частину з метою наочної варіативності комплектування виробів відповідно до специфіки професійно-кваліфікаційної діяльності. Визначено, що вибір критеріїв, а саме розміру, конфігурації, місця розташування, способу з'єднання тощо елементів виробу здійснюється відповідно до умов експлуатації, особливостей професійної діяльності та виконуваних завдань, вимог до виробів тощо.

Таким чином, проведені аналітичні дослідження сприяють розширенню знань з проектування сучасних ергономічних виробів для військовослужбовців та працівників з метою адаптації їх під потреби відповідно професійно-службовій та виробничій діяльності.

6. Tretiakova L. D., Ostapenko N. V., Mitiuk L. O. Improvement of the methods of designing the personal protective equipment for the workers of the mining industry. *Development of scientific foundations of resource-saving technologies of mineral mining and processing*. Multiauthored monograph. Sofia: Publishing House «St.Ivan Rilski», 2018. P. 171–192.
7. Остапенко Н. В., Колосніченко О. В., Колосніченко М. В. та ін. Вироби спеціального і військового призначення: дизайн і технології: монографія. Київ: КНУТД, 2021. 236 с.
8. Остапенко Н. В., Колосніченко М. В., Луцкер Т. В. та ін. Дизайн-проекування виробів спеціального призначення: навч. посіб. Київ: КНУТД, 2016. 320 с.
9. Токар Г. М., Рубанка А. І., Луцкер Т. В., Весела Ю. В., Остапенко Н. В., Колосніченко М. В. Аналіз умов експлуатації захисного одягу для військовослужбовців. *Вісник Хмельницького національного університету*. 2020. №6. С. 28–35.
10. Дурач В. М., Ніколайчук Л. Г. Напрями удосконалення спецодягу для військовослужбовців ЗСУ як підвищення їх безпеки. *Формування та перспективи розвитку підприємницьких структур в рамках інтеграції до європейського простору: матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф., м. Полтава, 24*

березня 2021 р. Полтавський державний аграрний університет. Полтава, 2021. С. 100–102.

11. Краснюк Л. В., Троян О. М., Луцєвська О. М., Кокоячук Ю. Б., Янцаловський О. Й. Ергономічне проектування одягу різного призначення: монографія. Хмельницький: ХНУ, 2017. 177 с.

12. Чепелюк О. В., Сарібекова Ю. Г., Семешко О. Я., Ванкевич П. І., Черненко А. Д., Остапенко Н. В., Колосніченко О. В., Прохоровський А. С. Інноваційні технології виробництва текстильних матеріалів і виробів спеціального та військового призначення: монографія. Херсон, Олді-Плюс, 2021. 408 с.

13. Колосніченко О. В. Удосконалення методів дизайн-проектування при створенні нових форм спецодягу. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. Сер. Технології та дизайн.* 2014. №6 (80). С. 113–123.

14. Луцєвська О. М., Буханцова Л. В., Краснюк Л. В., Троян О. М., Янцаловський О. Й. Удосконалення процесу проектування адаптивного багатофункціонального одягу. *Вісник Хмельницького національного університету. Технічні науки.* 2019. № 5 (277). С. 47–56.

15. Малиневський В. В., Манзяк О. М., Ніколайчук Л. Г. Сучасна військова форма як вид спецодягу та її вдосконалення в Україні. *Товарознавчий вісник.* 2021. Т. 1. № 14. С. 227–237.

16. Одяг захисний. Загальні вимоги: ДСТУ EN ISO 13688:2016 (EN ISO 13688:2013, IDT; ISO 13688:2013, IDT). Чинний від 2017-10-01. (Національний стандарт України). 18 с.

17. Ніколайчук Л. Г. Можливості підвищення якості бойового екіпування військовослужбовців. *Сучасне матеріалознавство та товарознавство: теорія, практика, освіта: матеріали ІХ Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (25–26 травня 2022 року).* Полтава: ПУЕТ, 2022. С. 129–132.

18. Ніколайчук Л. Г., Дурач В. М., Галик І. С., Семак Б. Д. Використання сучасних нанотехнологій для формування заданого рівня якості та безпечності одяговому нанотекстилю спеціального призначення. *Вісник Львівського торговельно-економічного університету. Серія: Технічні науки.* 2021. № 26. С. 95–101.

19. Полевод В. Л., Остапенко Н. В., Рубанка А. І., Креденець Н. Д. Систематизація вентиляційних

елементів у захисному одязі. *Вісник Хмельницького національного університету.* 2016. №6. С. 123–129.

20. Про речове забезпечення військовослужбовців Збройних сил України: Наказ Міністерства оборони України № 232 від 27.04.2016. Міністерство оборони України, м. Київ.

21. Рубанка А. І., Токар Г. М., Стельмах М. Д., Горіна А. В., Остапенко Н. В. Дослідження конструктивно-технологічних рішень різновидів захисного одягу для пілотів військової авіації. *Вісник Хмельницького національного університету.* 2018. № 1 (257). С. 129–133.

22. Северіна Є., Рубанка А., Остапенко Д. Структурний аналіз конструктивно-технологічних рішень оформлення горловини одягу військового призначення. *Наукові розробки молоді на сучасному етапі: тези доп. XVIII Всеукр. наук. конф. молодих вчен. та студентів, м. Київ, 18 квітня 2019.* Київ: КНУТД, 2019. Т. 1: Сучасні матеріали і технології виробництва виробів широкого вжитку та спеціального призначення. С. 125–126.

#### References:

1. Diachok, T., Berezenko, S., Yakymchuk, D., Aleksandrov, M. (2019). Development of equipment for complex man protection from artificial non-ionizing EMR. *Vlákna a textil*, No. 26 (2), P. 9–13 [in English].

2. Dolez, P., Vermeersch, O., Izquierdo, V. (2017). Testing thermal properties of textiles. *Advanced Characterization and Testing of Textiles.* UK: Woodhead Publishing. P. 75. [in English].

3. Ostapenko, N., Kolosnichenko, O., Tretyakova, L., Lutsker, T., Rubanka, A., Tokar, H. (2019). Formation of structure of protective clothing assortment and its elements on the basis of transformation principles. *Information and Innovation Technologies in the Life of Society: monograph.* Ed. by A. Ostenda and N. Svitlychna. Katowice: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Technicznej w Katowicach. P. 291–309 [in English]. URL:

<https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/13378>.

4. Struminska, T., Prasol, S., Kolosnichenko, E., Chuprina, N., Ostapenko, N. (2019). Designing of special clothing based on experimental researches of material properties. *Vlákna a textil*, Vol. 26, № 4, P. 84–95 [in English].

5. Tokar, H., Rubanka, A., Mamchenko, Y., Vesela, J., Ostapenko, N., Kolosnichenko, M. (2021). Systematization of varieties of sewing fittings for protective clothing of aviation military personnel. *Stredoevropsky vestnik pro vedu a vyzkum*, № 4, P. 1–16 [in English].
6. Tretiakova, L., Ostapenko, N., Mitiuk, L. (2018). Improvement of the methods of designing the personal protective equipment for the workers of the mining industry. *Development of scientific foundations of resource-saving technologies of mineral mining and processing. Multiauthored monograph*. Sofia: Publishing House «St.Ivan Rilski». P. 171–192 [in English].
7. Ostapenko, N. V., Kolosnichenko, O. V., Kolosnichenko, M. V. et al. (2021). Vyroby spetsialnoho i viiskovoho pryznachennia: dyzain i tekhnologii [Special and military products: design and technologies]: monohrafiia. Kyiv: KNUTD. 236 p. [in Ukrainian].
8. Ostapenko, N. V., Kolosnichenko, M. V., Lutsker, T. V. et al. (2016). Dydzain-proektuvannia vyrobiv spetsialnoho pryznachennia [Design of special purpose products]: textbook. Kyiv: KNUTD. 320 p. [in Ukrainian].
9. Tokar, H., Rubanka, A., Lutsker, T., Vesela, Yu., Ostapenko, N., Kolosnichenko, M. (2020). Analiz umov ekspluatatsii zakhysnoho odiahu dlia viiskovosluzhbovtiv [Analysis of the operating conditions of protective clothing for military personnel]. *Visnyk Khmelnytskoho natsionalnoho universytetu*, № 6, P. 28–35 [in Ukrainian].
10. Durach, V. M., Nikolaichuk, L. H. (2021). Napriamy udoskonalennia spetsodiahu dlia viiskovosluzhbovtiv ZSU yak pidvyshchennia yikh bezpeky [Directions for improvement of overalls for servicemen of the armed forces of Ukraine to increase their safety]. *Formuvannia ta perspektyvy rozvytku pidpriemnytskykh struktur v ramkakh intehtatsii do yevropeiskoho prostoru: materialy IV Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsia*. Poltavskiy derzhavnyi ahrarnyi universytet. Poltava. P. 100–102 [in Ukrainian].
11. Krasniuk, L. V., Troian, O. M., Lushchevska, O. M. et al. (2017). *Erhonomichne proektuvannia odiahu riznoho pryznachennia* [Ergonomic design of clothing for various purposes]: monohrafiia. Khmelnytskyi: KhNU. 177 p. [in Ukrainian].
12. Chepeliuk, O. V., Saribiekova, Yu. H., Semeshko, O. Ya, Vankevych, P. I. et al. (2019). Innovatsiini tekhnologii vyrobnytstva tekstylnykh materialiv i vyrobiv spetsialnoho ta viiskovoho pryznachennia [Innovative technologies for the production of textile materials and products for special and military purposes]: monohrafiia. Kherson, Oldi-Plius, 408 p. [in Ukrainian].
13. Kolosnichenko, O. V. (2014). Udokonalennia metodiv dydzain-proektuvannia pry stvorenni novykh form spetsodiahu [Improvement of design methods when creating new forms of workwear]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu tekhnologii ta dydzainu*. Serii: Tekhnologii ta dydzain, № 6 (80), P. 113–123 [in Ukrainian].
14. Lushchevska, O. M., Bukhantsova, L. V., Krasniuk, L. V., Troian, O. M., Yantsalovskyi, O. Y. (2019). Udokonalennia protsesu proektuvannia adaptivnoho bahatofunktsionalnoho odiahu [Improving the design process of adaptive multi-functional clothing]. *Visnyk Khmelnytskoho natsionalnoho universytetu*. Serii: Tekhnichni nauky, № 5, P. 47–56 [in Ukrainian].
15. Malynevskyi, V. V., Manziak, O. M., Nikolaichuk, L. H. (2021). Suchasna viiskova forma yak vyd spetsodiahu ta yii vdokonalennia v Ukraini [Modern military uniform as a type of special clothing and its improvement in Ukraine]. *Tovarovnavchyi visnyk*. Vol. 1, № 14, P. 227–237 [in Ukrainian].
16. DSTU EN ISO 13688:2016 (EN ISO 13688:2013, IDT; ISO 13688:2013, IDT) Odiah zakhysnyi. Zahalni vymohy [State Standard EN ISO 13688:2016. Protective clothing. General requirements]. National standard of Ukraine. Standartinform Publ., 2017.10.01. 18 p. [in Ukrainian].
17. Nikolaichuk, L. H. (2022). Mozhlyvosti pidvyshchennia yakosti boiovoho ekipiruvannia viiskovosluzhbovtiv [Possibilities of improving the quality of military equipment]. *Suchasna materialoznavstvo ta tovaroznavstvo: teoriia, praktyka, osvita: materialy IX Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi internet konferentsii*. Poltava: PUET. P. 129–132 [in Ukrainian].
18. Nikolaichuk, L. H., Durach, V. M., Halyk, I. S., Semak, B. D. (2021). Vykorystannia suchasnykh nanotekhnologii dlia formuvannia zadanoho rivnia yakosti ta bezpechnosti odiahovomu nanotekstyliu spetsialnoho pryznachennia [The use of modern nanotechnologies for the formation of a given level of quality and safety of special-purpose clothing nanotextiles]. *Visnyk Lvivskoho torhovelno-*

*ekonomichnoho universytetu*. Serii: Tekhnichni nauky, № 26, P. 95–101 [in Ukrainian].

19. Polievod, V. L., Ostapenko, N. V., Rubanka, A. I., Krednets, N. D. (2016). Systematyzatsiia ventyliatsiinykh elementiv u zakhysnomu odiazi [Systematization of ventilation elements in protective clothing]. *Visnyk Khmelnytskoho natsionalnoho universytetu*, № 6, P. 123–129.

20. Pro rechove zabezpechennia viiskovosluzhbovtiv Zbroinykh syl Ukrainy [About material support of servicemen of the Armed Forces of Ukraine]: Nakaz Ministerstva oborony Ukrainy № 232 vid 27.04.2016. Ministerstvo oborony Ukrainy. Kyiv [in Ukrainian].

21. Rubanka, A. I., Tokar, H. M., Stelmakh, M. D., Horina, A. V., Ostapenko, N. V. (2018). Doslidzhennja konstruktivno-tekhnologichnykh rishen riznovydiv zakhysnoho odjahu dlja pilotiv

viiskovoi aviatsii [Research of construction and technological solution of varieties of protective clothing for military aviation pilots]. *Visnyk Khmelnytskoho natsionalnoho universytetu = Herald of Khmelnytskyi national university*, № 1 (257), P. 129–133 [in Ukrainian].

22. Severina, Ye., Rubanka, A., Ostapenko, N. (2019). Strukturnyi analiz konstruktivno-tekhnologichnykh rishen oformlennia horlovyny odiahu viiskovoho pryznachennia [Structural analysis of constructional and technological solutions for the neck design of military clothing]. *Naukovi rozrobky molodi na suchasnomu etapi tezy dopovidei XVIII Vseukrainskoi naukovoï konferentsii molodykh vchenykh ta studentiv*. Kyiv: KNUTD. Vol. 1: Suchasni materialy i tekhnologii vyrobnytstva vyrobiv shyrokoï vzhytku ta spetsialnoho pryznachennia. P. 125–126 [in Ukrainian].

## SPECIAL AND MILITARY PURPOSE PRODUCTS: SHAPE-FORMING AND CONSTRUCTIVE FEATURES

OSTAPENKO N. V., MAMCHENKO Ya. O.

*Kyiv National University of Technologies and Design, Ukraine*

**The aim** of the work is the analysis of the range of products for special and military purposes and the systematization of modern varieties according to various characteristics. And also improvement of the information base of constituent elements for their rational selection and expanding the range of modern products.

**Methodology.** The study of military and special-purpose products' compositional and constructive solutions is based on a comprehensive approach and general scientific research methods. The methods of system-structural analysis, comparison, analysis and synthesis, generalization, and typological analysis were used when grouping the elements of products. It was established that the components of modern sewing products are structural and compositional elements, which do not include nodes, details, or joints, which are conventionally divided into basic and additional; elements fixing the position of parts of the product relative to the human body; elements of adaptation to morphological features of the consumer. The most popular varieties of products in the set were singled out, their compositional and constructive-technological structure were analyzed, and an information base of elements was developed, in particular, it is a graphic part of the visual variability of the product set according to the specifics of professional and qualification activities. It is proven that the effectiveness of the product largely depends on the rational combination of its constituent elements, their mutual location, and the consistency of parameters. It was determined that the selection of criteria, namely the size, configuration, location, method of connection, etc., of the elements of the product is carried out following the operating conditions, features of professional activity and performed tasks, requirements for products, etc.

**Scientific novelty.** Various types of components of modern military and special purpose products are systematized according to different classification groups and their functional and constructive features are described, and placement options and compositional organization are proposed.

**Practical significance.** The research results contribute to the expansion of knowledge on the design of ergonomic products for military personnel and workers, for the further implementation of the components of the information base in the development of new highly effective modern products with predictable characteristics.

**Keywords:** *information base; compositional and constructive solution; systematization of clothing elements; ergonomic products; workwear.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Остапенко Наталія Валентинівна**, д-р техн. наук, професор, завідувач кафедри моделювання та художнього оздоблення одягу, Київський національний університет технологій і дизайну, ORCID 0000-0002-3836-7073, Scopus 57191843580, **e-mail:** cesel@ukr.net

**Мамченко Яна Олександрівна**, аспірант, кафедра моделювання та художнього оздоблення одягу, Київський національний університет технологій та дизайну. ORCID 0000-0001-6075-1285, **e-mail:** mamchenko.yo@knutd.edu.ua

**Цитування за ДСТУ:** Остапенко Н. В., Мамченко Я. О. Вироби спеціального та військового призначення: формотворчі та конструктивні особливості. *Art and design*. 2023. №2(22). С. 196–213.

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2023.2.17](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.17)

**Citation APA:** Остапенко, Н. В., Мамченко Я. О. (2023) Вироби спеціального та військового призначення: формотворчі та конструктивні особливості. *Art and design*. 2(22). 196–213.

УДК 7.012:739.2:  
671.1:671.121.5

DOI:10.30857/2617-  
0272.2023.2.18.

ОСТАПЕНКО Н. В., СТОНОГА Д. В.

Київський національний університет технологій та дизайну, Україна

## ДИЗАЙН ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ: ХУДОЖНЯ ВИРАЗНІСТЬ ТА КОМПОЗИЦІЙНО-КОНСТРУКТИВНЕ ФОРМОТВОРЕННЯ ЗАКРІПОК КОШТОВНИХ ВСТАВОК

**Мета.** Дослідження присвячено аналізу художньої виразності та композиційно-конструктивним характеристикам закріпок коштовних та напівкоштовних вставок для оздоблення ювелірних виробів.

**Методологія.** Дослідження різновидів композиційно-конструктивного формотворення закріпок ґрунтується на комплексному підході, загальнонаукових методах дослідження. Використано візуально-аналітичний, системно-структурного підходи, методи порівняння, аналізу й синтезу, узагальнення, при групуванні елементів закріпки виробів. Для виконання рисунків використано графічний редактор CorelDRAW Technical Suite 2022.

**Результати.** Надано специфічні термінологічні визначення різних понять складових елементів ювелірних виробів, а саме закріпок коштовних вставок. На основі аналізу сучасних різновидів ювелірних виробів доведено факт впливу конструкції, форми, елементів закріпки на дизайн сучасних прикрас. Проаналізовано взаємозв'язок між виробом та формою закріпок ювелірних вставок та їх вплив на художню виразність прикрас. На прикладі різноманітних за дизайном каблучок розглянуто їх стилістичні і художні особливості. Сформульовано основні вимоги до конструктивних елементів закріпки вставок дизайну в сучасній ювелірній справі.

**Наукова новизна.** Комплексно засвідчено взаємозв'язок між характерними конструкціями, композицією, формою закріпки та ювелірного виробу. Узагальнено різновиди закріпок коштовних та напівкоштовних каменів в сучасних ювелірних виробках відповідно до класичного, специфічного та змішаного типів.

**Практичне значення.** Перелічено та описано сучасні різновиди закріпок, охарактеризовано їх формоутворювальні частини й технічні особливості. Наочно продемонстровано їх художню виразність через взаємозв'язок з оздоблювальними елементами на прикладі сучасних каблучок. Перелічено та графічно представлено різновиди основних класичних форм огранювання дорогоцінних каменів. Надано рекомендації щодо вибору типу закріпки, її композиційно-конструктивного рішення залежно від виду каменя, його форми, розміру, огранки, їх кількості у виробі.

**Ключові слова:** коштовні та напівкоштовні вставки; каст; крапана; огранювання; типи закріпки.

**Вступ.** Ювелірний дизайн є одним з багатогранних проявів художньої діяльності людини. Технології, що лежать в основі ювелірної справи, беруть свій початок з глибокої давнини і не перестають удосконалюватися і сьогодні. Значна кількість ювелірних виробів є носіями певних матеріальних цінностей і водночас творами високого мистецтва. Ювелірний дизайн є особливим видом діяльності, який поєднує у собі художню творчість та технологію машинного та ручного виробництва.

Створення ювелірного проєкту – це складний процес, що розпочинається з етапу ескізування з подальшим проєктуванням

гармонійної форми; розрахунків розмірів та уточнення деталей на етапі проєкту; до різних способів закріплення каменів і видів декоративної та художньої обробки матеріалів прикрас тощо. Вони є вишуканими та мініатюрними, виготовленими переважно з дорогоцінних металів та каміння, що є результатом художньої, проєктної та виробничої діяльності різних фахівців, в основі якого лежить дизайнерське рішення. Виражені через той чи інший художній образ вони демонструють певний емоційний настрій, відповідають конкретному історичному етапу розвитку суспільства та виконуються у певному стилі.

**Аналіз попередніх досліджень.** Розвиток ювелірного дизайну має багатовікову історичну, культурну та художню спадщину. На основі досліджень ювелірних аналогів та прототипів, як минулого, так і сучасного, прослідковується розвиток їх оздоблення. Як вони зародились в минулому та як використовуються сьогодні в ювелірній справі у вигляді класичних варіантів оздоблення або трансформуються в нове завдяки сучасним технологіям виробництва.

У своїй роботі [1] М.Я. Кравченко порушує питання термінології авторських ювелірних прикрас у контексті вітчизняних практик. Автором Л.В. Прокопович у праці [2] розглянуто ювелірні прикраси в контексті природних мотивів і впливу культурних аспектів їх створення.

Проблематику відродження вітчизняної ювелірної справи через процеси становлення національного напрямку у сучасній металопластиці порушує у статті [3] український мистецтвознавець О.О. Роготченко. Відомий український науковець Р.Т. Шмагало у своїй енциклопедії [4] детально розкриває тему властивостей дорогоцінних металів, коштовних каменів та технологій виготовлення виробів.

Слід зазначити монографію [5] Л.В. Пасічник, в якій дослідниця детально описала особливості авторських та серійних прикрас на основі практик виробництва і митців ювелірної справи України. У багатьох джерелах зроблено наголос саме на технології виготовлення виробів з металу, на оздоблювальних елементах тощо.

Науковці Т. Кара-Васильєва та З. Чегусова у роботі [6] розкривають складну й різноманітну панораму декоративного мистецтва України через вплив зміни стилів на пошуки нових форм та особливостей в сучасних мистецьких проєктах. Закордонні автори у своїх роботах ґрунтовно описують поетапне створення ювелірних прикрас, починаючи від вибору коштовного каміння, його форми та характеристик, закінчуючи створенням прототипу.

Є. Назаркевич у публікації [7] розглядає та аналізує інтеграцію тривимірних моделей і адитивних технологій для вдосконалення виготовлення прикрас. В енциклопедії «Ювелірне мистецтво» [8] авторським колективом акцентовано увагу на зміні характеру оздоблення прикрас відповідно до кожного історичного етапу розвитку ювелірної справи, а в роботі «Теорія і практика ювелірної справи» [9] науковцем поглиблено знання з технології механічного оброблення виробів та окремих елементів.

Все більш гострою стає потреба у проєктуванні художньо-виразних ювелірних прикрас, що обумовлено аналізом технічних і технологічних особливостей на етапі проєктного пошуку формоутворювальних елементів, та художньої композиції виробу. В цьому контексті затребуваним є аналіз художньо-композиційної виразності та узагальнення оздоблювальних елементів, зокрема закріпки каменів у прикрасах. Даним напрямом досліджень науковці займались опосередковано, матеріал є розпорошеним і висвітлений в різних джерелах фрагментарно, що доводить актуальність обраного напрямку.

**Постановка завдання.** Метою дослідження є художня виразність та композиційно-конструктивне формотворення закріпок коштовних вставок; узагальнення та систематизування формоутворюючих елементів, в оздоблюванні коштовними та напівкоштовними каміннями.

**Результати дослідження та їх обговорення.** Об'єкти ювелірного дизайну є не тільки продуктом ідеї автора, але і мають технічні та технологічні особливості, які притаманні таким виробам. Тому для втілення свого художнього задуму автору необхідно врахувати вплив оздоблювальних елементів на форму виробу, а саме вид, форму огранювання, розмір та кількість камінів у прикрасі. У ювелірній справі будь-який елемент форми не тільки має вплив на художньо-естетичне сприйняття його людиною, але і на конструкцію та композицію майбутнього продукту.

Все, починаючи від вибору матеріалів, закінчуючи поліруванням, впливає на кінцевий результат. Найчастіше оздоблювання прикрас відбувається шляхом використання природних або штучних каменів, емальєрних вставок, різноманітних технік обробки металу та їх складових елементів [10].

Терміном «ювелірні вставки» називають природні дорогоцінні, напівкоштовні й виробні мінерали; деякі матеріали органічного походження (наприклад, перли, бурштин та інші); природні облагороджені камені; штучні та синтетичні аналоги природних мінералів, а також, не існуючи в природі хімічні сполуки, синтезовані як аналоги природних дорогоцінних каменів (наприклад, фіаніт, муассаніт, ітрії алюмінієвий і гадоліній-галієвий гранат). Класифікація дорогоцінного каміння, яка використовується в якості оздоблювання ювелірних виробів, наведена в Законі України [11].

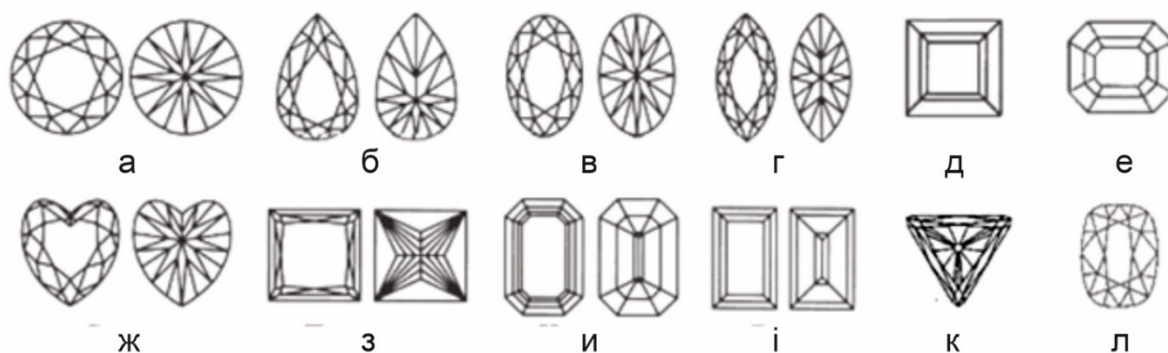
Однією з тенденцій сучасного ювелірного дизайну є пошук нового концептуального рішення. Виконання цього завдання вбачає різноманітні аспекти, зокрема впровадження нових матеріалів, вузлових сегментів, удосконалення технік обробки матеріалів та формоутворення елементів прикрас (касти, шинки, емальєрні та орнаментальні вставки та тощо) тощо. Доцільно розглянути саме такі елементи, як касти та їх складові, за допомогою яких відбувається оздоблювання камінням ювелірних виробів. Висвітлення особливостей виконання закріпки коштовними та напівкоштовними ювелірними вставками в цій роботі наочно продемонстровано на прикладі різноманітних каблучок. При цьому слід зазначити, що такі типи закріпки розповсюджуються і на інші ювелірні асортиментні групи.

Закріпку каменю використовують для його фіксації і водночас як інструмент посилення естетичної виразності ювелірних прикрас, в тому числі через вплив на колір вставки, на різні елементи, наприклад, шинку кільця, додаткові та інші складові форми об'єкта проєктування. Ювелірні

вироби мають враховувати ергономічні і гігієнічні особливості через конструкцію, форму, матеріали тощо, повинні забезпечувати зручність у користуванні. Особливо це стосується конструкції замків, ланок ланцюжків, закріплень каміння в об'єктах, які не повинні мати різучих крайків, виступів або інших деталей, які б уможлилювали травмування шкіри людини. Так, наприклад, при випадінні каміння з оправы гачки (або крапана) чіплятимуться за одяг за умови неякісної обробки або неврахування цих аспектів на етапі створення проєкту. Тому тип закріпки під конкретні вставки необхідно визначити ще на етапі ескізного пошуку, що впливає на композицію виробу.

Відповідно до напрямку моди, потреб та вимог споживачів, інновацій у технології сучасного ювелірного дизайну, використовуються різноманітні за формою вставки (рис. 1), які впливають не тільки на конструктивно-технологічні рішення виробу, але і на його художню виразність завдяки окремим металевим елементам форми, та на композиційно-конструктивне рішення прикраси.

Відомо, що закріпка – це засіб фіксації дорогоцінного або напівдорогоцінного каміння різними способами та за допомогою спеціальних інструментів [11]. Вона відбувається шляхом кріплення каміння або інших вставок у посадкові місця, підготовлені у металі або у спеціальні різні за формою оправы (касти). Понад 4000 років тому в декорі ювелірних прикрас стали використовуватись кольорові ювелірні камені, які клеювали у найпростіші за виглядом ободи, утворені припаяними до основи тонкими металевими перегородками. Пізніше такий метод кріплення був значно вдосконалений – каміння закріплювалося у найрізноманітніші за видом та формою касти або царги, тобто оправы, вже без застосування клею, оскільки камінь надійно кріпився, перебуваючи з усіх боків у обрамленні, виконаним із матеріалу самого виробу [12].



**Рис. 1.** Різновиди основних класичних форм огранювання дорогоцінних каменів: а – коло, б – груша, в – овал, г – маркіз, д – квадрат, е – радіант, ж – серце, з – принцеса, и – смарагд, і – багет, к – тріліант, л – антик тощо [14, 19]

Гніздо, в якому кріпиться вставка, повинно співвідноситися з її розміром за умов дотримання вимог виробництва. Воно має композиційно поєднуватися з оздоблювальним елементом та відображати ідею дизайнера щодо обраного художньо-естетичного образу проектного рішення. Важливою складовою конструктивно-композиційного рішення і образу ювелірного виробу в цілому є оправа (каст), яка утримує дорогоцінний камінь так, щоб він став невід'ємною частиною прикраси, об'єднаної в форму виробу.

Слід зазначити, що каст є оправою для усіх видів ювелірних вставок (каменю, перлини, камеї і т.д.) і використовується для різних асортиментних груп (кілець, сережок, браслетів, кольє, підвісок та тощо). Нижня його частина іноді декорована рантом – смугою металу, котра найчастіше є суцільною або ажурною за формою конструкції [13]. Саме оправа є одним з найбільш важливих елементів ювелірного виробу, яка закріплює камінь, забезпечуючи художній зв'язок з прикрасою, надаючи останньому завершеності образу і естетичної виразності. Каст також виконує роль надійного кріплення коштовної вставки при носінні. На етапі проектування каблучки слід враховувати висоту каста та глибину самої вставки, залишаючи відстань між пальцем та нею в ободі з метою унеможливлення травмування і подразнення шкіри

павільйоном коштовності. Так само від спроєктованих за формою кастів залежить співвідношення яскравості та гри світлотіні вставок. Чим більш відкритим буде каст, тим сильнішим буде ефект заломлення світла на гранях каменю. Такий спосіб найчастіше використовують при проектуванні каблучок з діамантами.

Велика кількість різновидів кріплення каміння в прикрасах надає ювелірному проєкту характерної стилістичної особливості. За умови обґрунтованого вибору місця, кількості, розміру та певної форми таких елементів втілюються композиційні або конструктивно-технологічні задуми авторів. Тому доцільно виокремити три основні групи типів закріпки каменів, до яких належать: класична, специфічна або особлива та група змішаних типів, коли в одному виробу поєднуються декілька рішень за формою та характеристикою каменів (рис. 2).

Вибір форми та композиційного рішення в дизайні ювелірних прикрас залежать від різних чинників, наприклад, вибору типу прикраси, техніки обробки металу, оздоблення, стилістичної направленості, кольорового рішення тощо. Усі вони знаходяться у певній взаємодії, підпорядковані загальній ідеї та композиції. Саме коштовна вставка та її оправа найчастіше виступають таким художньо-виразним центральним елементом.



**Рис. 2.** Узагальнення різновидів типів закріпки коштовних та напівкоштовних каменів в сучасних ювелірних виробах

З розвитком технологій урізноманітнілись види закріпок: ободові закріпки (глухий або напівглухий (обод) каст) (рис. 3), різноманітні крапанові, каналні або рейкові закріпки, корнерові (фаденові), паве, штифтові, клейові тощо [14]. Розповсюдження набули крапанові закріпки каменів малих розмірів. За умови численної їх кількості у виробі найчастіше використовують паве, глухі класичні, крапанові або корнерові закріпки для солітерів (один великий камінь вправлений у кільце, перстень та тощо).

Якщо передбачено декілька каменів з різною формою огранювання або складним орнаментом, то частіше за все використовують корнерову або каналну закріпку. Змішані типи застосують за умови поєднання в композиції виробу декількох різновидів закріпки для різноманітних за розміром і огранкою каменів. Так, наприклад, використання глухої або кастової закріпки розповсюджено для каменів великого розміру у центрі композиції, а каналної, крапанової або паве – для каменів меншого розміру, які розташовані навколо центрального касту або

по шинці каблучки. Наступним етапом доцільно більш ґрунтовно проаналізувати формоутворювальні частини й технічні особливості різних типів закріпки.

Одним із найбільш поширених видів є закріп самоцвітів у глуху оправу. За своєю формою вона є безкрапанним ободом, який повторює огранювання вставленого каменю. Така закріпка характерна для каблучок солітерів, в яких камінь відіграє головну роль. Іншим варіантом є центральний камінь зі вставками значно меншого діаметру. Така форма закріпки підвищує художньо-композиційну виразність ювелірного виробу, акцентуючи увагу на солітері та надаючи лаконічності і виразності композиції. Глуха закріпка каменю (рис. 4) візуально збільшує співвідношення до інших елементів форми у каблучці, стаючи акцентом та привертаючи увагу.

Для більш глибокого проникнення світла та візуальної невагомості в касті можуть бути декоративні отвори різноманітної геометричної, біонічної тощо форми (наприклад, прямокутник, овал, візерунок

імітація листа та тощо). Також для більшої декоративності або інформаційної насиченості виробу на каст наносять додаткові орнаментальні елементи (рис. 5) (наприклад, розсип маленьких вставок, ліпнина, імітація канату, отвори, фактурні рішення та тощо), які підкреслюють направленість та композицію проєкту, роблячи її більш естетично виразною.

Також при створенні дизайну ювелірної прикраси вставки посилюють співвідношення елементів форми шинки кільця та касту. По-перше, це відбувається, за допомогою обробки або створення ободу з додаванням у нього текстурно-фактурних рішень (наприклад, в техніці філігрань, скань, чорніння, віддзеркалення тощо); по-друге – за допомогою комбінування різних металів у одному виробі (наприклад, основа – біле золото, а оправа каменю з червоного або жовтого металу або навпаки (рис. 5)). Використовуючи такий композиційний прийом, накладка з іншого кольору металу виконує первинну роль, а інші елементи формотворення будуть узгоджені з нею.

Такий тип закріпки найчастіше зустрічається у каблучках для весілля, заручин, чоловічих та жіночих масивних перснях, геометричних та мінімалістичних виробках та у кільцях з елементами декорування під старовину або в етностилі (рис. 5) тощо. В останню категорію прикрас у багатьох випадках вправляють непрозорі вставки з гладким павільйоном (основою є пластинчасті каміння античної форми, кабошони, камеї, фініфтеві, емалеві, перламутрові вставки і елементи з нетрадиційних матеріалів (пластмаси, дерева, рогу тощо). Також розрізняють глухий обод, як ажурний каст, з наскрізним візерунком для масивних каблучок (рис. 6).

З метою збільшення блиску дорогоцінного каменю, зниження ваги в металі та створення більш виразної, естетичної форми виробу він розміщується у дзеркальній оправі, звужується металевим відполірованим до блиску ободом, що виконує роль дзеркала. Такий прийом сприяє виблискуванню каменю

і допомагає підкреслити обрані елементи форми і композиційні рішення. В залежності від огранювання вставок найпоширенішими видами є оправы з паралельними стінками різних циліндричних і призматичних форм та з конічними стінками для дрібних каменів (до 3 мм). Для каменів понад 3 мм глухі класичні касты на виробництві виготовляються найчастіше конічної форми [17].

Оригінальні дизайнерські рішення прикрас спостерігаються з використанням закріпки на гачках для каменів солітерів. В такому типі закріпки камінь утримується завдяки спеціальним гачкам, які називаються крапанами. Вони розташовані на однаковій відстані один від одного і тримають камінь так, ніби він знаходиться в кошику (рис. 7). При гачковій закріпці акцент робиться на камінні, а тілу обода у композиційному рішенні відводиться другорядне місце. Така закріпка розповсюджена у каблучках для заручин, виробів з діамантами та для ексклюзивних проєктів з великими коштовними вставками.

Камінь, як і в ободовій оправі, встановлюється на опорі, проте закріплюється тільки окремими елементами – гачками, що виступають над вставкою. Сьогодні в ювелірній справі створено велику кількість крапанових ободів різних за формою і ритмом, але простір для ідей дизайнера щодо форми гачків в такому кріпленні є нескінченим.

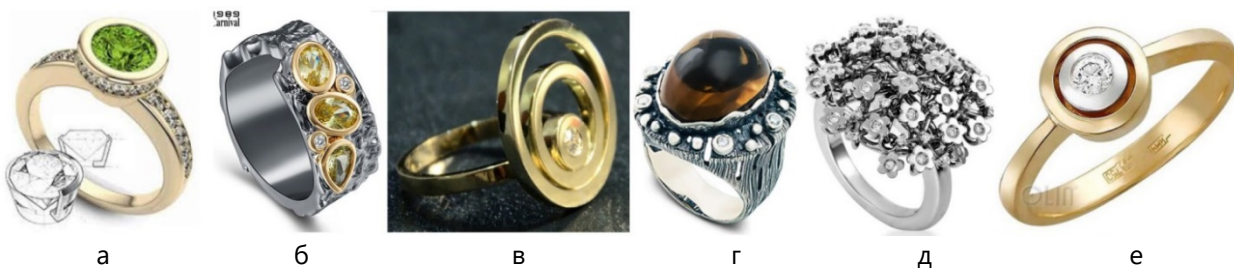
Зовнішній вигляд крапанів залежить від виду і форми самоцвіту, а іноді і його розмірів або концепції дизайну прикраси (рис. 8). Профіль і форма крапанів, їх висота і кількість визначаються формою та розмірами вставки, а також особливостями проєктного рішення. Так, наприклад, для закріпки прямокутної форми оздоблювального елемента найчастіше використовується каст з чотирма гачками по кутам прямокутника, для закріпки огранювання круглої або овальної форми – від двох до шести гачків. У такій оправі камінь видається більшим за розміром, і на нього падає більше світла, ніж коли він знаходиться в суцільній оправі.



**Рис. 3.** Різновиди оправ каблучок солітерів: а – на клацання, б – гачкова, в – ажурна, г – клейова, д – фаденова, е – напівглуха



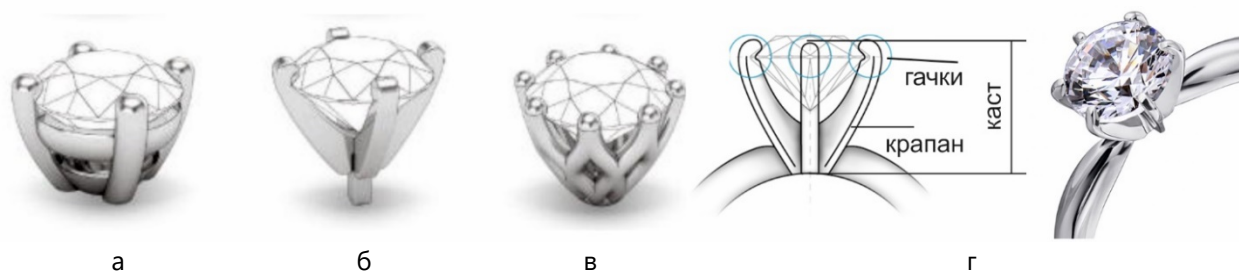
**Рис. 4.** Різновиди каблучок з кастом: а – схема моделювання глухого та напівглухого каста, б – з отворами, в – глухий, г – напівглухий



**Рис. 5.** Різновиди каблучок з глухою оправою: а – схема каста з прикладом виробу, б – з різною формою огранювання, в – каст з паралельними стінками, г – фактурний каст, д – касти інші за формою від каменів, е – у вигляді накладки з іншого металу



**Рис. 6.** Різновиди каблучок за формою касту: а – схема ажурного каста і приклад виробу, б – з додаванням розсипу каменів [15]; в, г – з фактурно-ажурним кастом, д – дзеркальний каст з додаванням дрібних каменів [16], е – з паралельним дзеркальним кастом



**Рис. 7.** Різновиди закріпки на крапанах: а – класична з ободом, б – чотирьохкутна, в – ажурна восьмикутна, г – елементи крапаного каста з прикладом виробу

Крапанова закріпка може утворюватися з окремого елемента і виготовлятися з металу іншого кольору та бути масивною, геометричною, грати на контрасті з основною частиною виробу. Існує інший стилістичний варіант крапанової закріпки, коли гачки начебто виростають з тіла шинки, утворюючи опору для каменю, передаючи легкість, віддаючи пріоритет вставці, роблячи її композиційним центром, акцентуючи увагу на дорогоцінному каменні.

Простір для створення композиційно-виразних рішень великий, починаючи від геометричних, класичних, симетричних гач-

кових кастів і закінчуючи складними біонічними, тваринними формами крапанів. Додавання такого допоміжного оздоблення в них, як фактурні рішення, емальєрні вставки або невеликі доріжки каменів на гачках, проєктуються для більш виразної стилістики, підкреслюючи самотність та естетичність виробу (рис. 9). Слід зазначити, що для ювелірного виробництва притаманні невибагливі форми гачків для простішої фіксації і виготовлення серійних прототипів, а для ексклюзивних або авторських виробів простір фантазії та складність форми є безмежним і залежить від задуму дизайнера.



**Рис. 8.** Різновиди крапанових кастів за формою гачків для оздоблення ювелірних виробів [18]



**Рис. 9.** Різновиди каблучок із: а – закріпкою каменів на трьох крапанах, б – чотирьох крапановою закріпкою каменю хрестом, в – вугловою чотирьох крапановою закріпкою, г – крапановою закріпкою з додаванням дрібних каменів [19]; д, е – гачками біонічної форми

Деякі відомі ювелірні бренди розробляють і патентують свою авторську, знакову за формою і виразністю закріпку каміння на крапанах. Так, наприклад, закріпка Tiffany (рис. 10) є знаковою для їх лінійки коштовних ювелірних виробів. Вона представлена класичною закріпкою на шість крапанів у вигляді корони, запатентованою в 1886 році Чарльзом Льюїсом Тіффані [20]. В основі кільця розташовано шість гачків круглої форми у перетині, які сходяться в шинку кільця, та мають невеликі отвори, а сам камінь піднятий над шинкою виробу.

У сучасній практиці виготовлення ювелірних виробів широко застосовують фаденову закріпку (або корнерову), яка не тільки прикрашає, а й підсилює і збагачує їх композицію. Цей вид закріпки використовується за умови закріплення оздоблювального елемента не в окремому касті, а безпосередньо в тілі кільця. При корнеровій закріпці вставка кріпиться в металі або у восковій моделі прототипу за допомогою стовпчиків (корнерів), що формуються завдяки основному металу оправы або шинки [21]. Може бути застосована як для солітерів, так і для будь-якої кількості каменів, розташованих в різному порядку. Як правило, це дрібні камені діаметром до 4 мм або менше (рис. 11).

Вигляд цієї закріпки по формотворенню походить частково на глухий каст, закриваючи ободом каміння, та на крапанову закріпку, де є елементи корнери гачки, що обіймають каст і утримують камінь в його площині. Технічна особливість полягає в тому, що вставки встановлюються щільно один до одного в спеціально розташовані ряди гнізд [21].

Різна обробка металу навколо каменів може створювати різноманітні ефекти сприйняття ювелірного виробу, відокремлюючи корнерові закріпки від інших. Так, наприклад, дзеркальне підрізування металу навколо каменів може відсікти кожен камінь, а може утворити враження злиття каменів у візерунку.

Розповсюдженим варіантом надання оригінальної фактури такому касту є зрізання його ребра, що може створювати контур

навколо каменів, який візуально поєднується із вставкою. Іншим варіантом є виконання різноманітних фактурних надсічок для гри світла на металевій частині виробу навколо оздоблювальних елементів. За допомогою такої закріпки можна використовувати велику кількість каменів однакових або різних за розміром, але співвіднесеними один з одним. Корнерову закріпку часто використовують при змішаному типі кріплення оздоблювальних елементів.

Естетичні характеристики такої закріпки дозволяють підкреслити формоутворюючу складову виробів. При використанні фаденової закріпки в прикрасах є можливість для створення більшої кількості кольорових схем, а також додавання різних за формою каменів. Завдяки вибору такого типу кріплення розширюються творчі можливості і, відповідно, проєктні рішення для дизайну ювелірних колекцій.

Одним з різновидів корнерової закріпки є *паве* (від франц. *Paves* – бруківка) [22]. Використовується спеціально для фіксації розсіпу діамантів або інших каменів невеликих розмірів. В оправі паве (рис. 12) вставки посаджені щільно один до одного на загальній площині і закріплені дрібними корнерами або крапанами.

Після установки в паве каміння виглядає у виробі як єдиний масив, а металева основа під ним не проглядається. При цьому поверхні, на які закріплюються вставки, можуть бути рівними або опуклим, мати різні розміри та абрис. Якщо форма поверхні з закріпкою паве має звуження, то в цих місцях і вставки повинні пропорційно зменшуватися у розмірах відповідно до пластичного ритму форми.

Таким чином, з таким типом закріпки можливим є використання складних кольорових схем у прикрасах. Орнаменти утворюються шляхом використання каменів різного кольору без розподільних металевих частин між ними, створюючи більш динамічну та скульптурну форму самого виробу (біонічні, зооморфні, фантазійні мотиви). Завдяки паве часто реалізують художні

прийому ритму, растру різним за кольором, розмірами та формою каменів, досягають

орнаментальності та візуальної багаторівневості у ювелірній композиції (рис. 12).

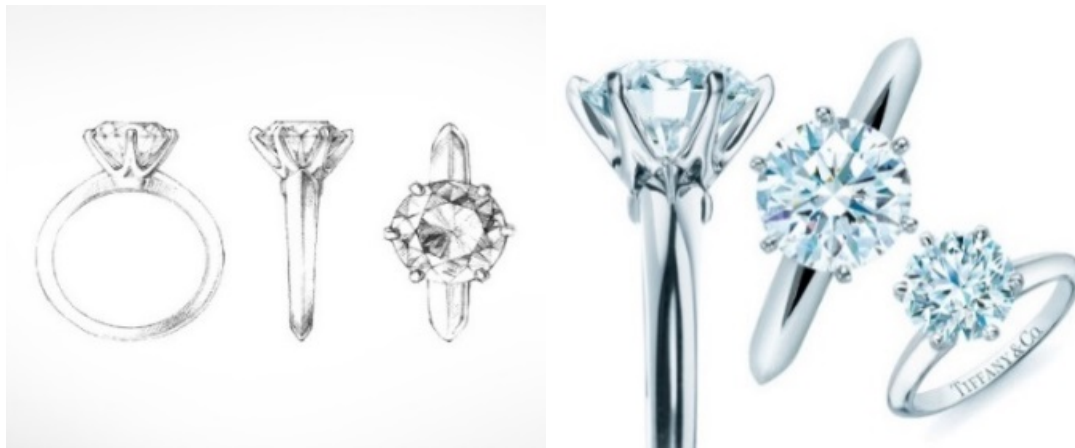


Рис. 10. Фірмова крапанова закріпка бренду Tiffany Co [20]



Рис. 11. Різновиди каблучок з використанням фаденової закріпки: а – класичний варіант, б – із вставками різними за формою, в – з додаванням крапанової закріпки; г, д – комбінована с кастами, е – комбінована за формою каменів [14]

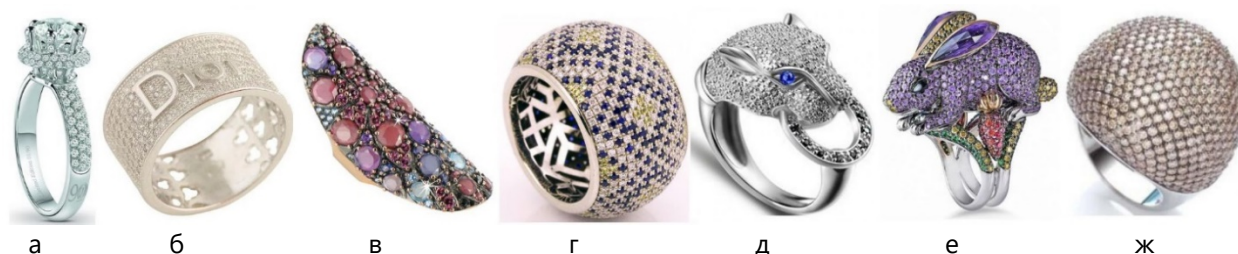


Рис. 12. Різновиди каблучок з закріпкою паве: а – по площині касту і шинки кільця, б – рядкове, в – різне за розміром і формою каменів, г – орнамент із каміння; д – ж – біонічної форми [23, 24]

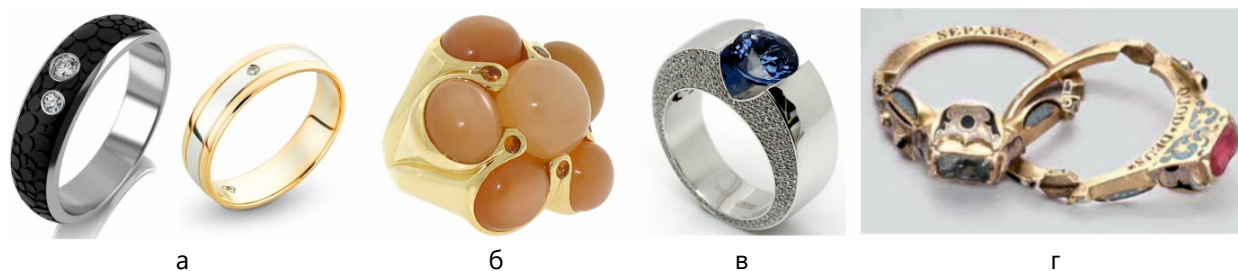


Рис. 13. Різновиди каблучок зі специфічними закріпками: а – невидима, б – клейова [26], в – на клацання, г – флеш



**Рис. 14.** Різновиди каблучок з використання каналної закріпки: а – схема і приклад виробу; б, в – з багетним камінням [23, 28], г – з квадратним огранюванням, д – з глухим кастом [14]

Поверхня набуває візуальної рельєфності, але при цьому залишається гладкою на дотик, що робить її більш ергономічною в експлуатації. Важливим засобом естетичної виразності ювелірних прикрас є співвідношення розмірів і геометрії криволінійних поверхонь, чого можна досягти за допомогою закріпки паве. Нерідко використовується дана техніка відомими брендами, наприклад, Dior, Hermes, Cartier та іншими [25], а також у вітчизняному ювелірному виробництві, найчастіше в авторських колекціях з фантазійними мотивами (рис. 12).

На сьогоднішній час завдяки новим технологіям обробки та, насамперед, програмам з 3D проєктування та друку ювелірних виробів, різноманіття закріпок оздоблювальних каменів стрімко росте. Все більше використовується специфічних закріпок в дорогоцінних та напівдорогоцінних прикрасах, до яких належать каналні, клейові, невидимі закріпки, закріпки на клацання, флеш-закріпки тощо (рис. 13).

На сучасному ювелірному просторі поширення набуває канална (рейкова) закріпка. Камінь поміщається у «філіжанку» без ободу, у так званий канал або рейку. Всі вставки одного розміру кріпляться щільно один до одного без розділових перегородок з металу, але мають металеві бортики по периметру [27]. Може використовуватися на усій поверхні прикраси або в якійсь його окремій частині (рис. 14). До того ж канал можна виконати у вигляді лінійного орнаменту, а проєктування метрично-ритмічних рядів у виробі значно збагатить його композицію. Шляхом використання такої

закріпки дизайнер в роботі може спиратися на прийоми симетричності або асиметричності та посилювати динаміку або застосувати растрові мотиви в конструктивних елементах форми. Слід зазначити, що в рейкових конструкціях розміщуються вставки одного розміру, а динамічність або орнаментальність втілюється внаслідок сукупності декількох таких доріжок між собою. Дуже гармонійно така закріпка виглядає з використанням квадратних, багетних та інших геометричних вставок, що впливає на кінцеве сприйняття дизайну, додаючи більшої лаконічності прикрасі.

У деяких виробках, наприклад, весільних обручках канал може проходити по всій її поверхні. У ньому металеві пластини, що розміщуються біля верхньої частини каменю, мають значну товщину для закріплення оздоблювальних елементів. Це створює контраст між металом і вставкою, надає йому своєрідний неповторний естетичний вигляд.

Така закріпка поєднується у виробках з іншими її типами. Так, наприклад, гачкова закріпка центральної вставки з додаванням каналної для каменів «помічників» або у тандемі з глухою у масивних перснях. Інколи, якщо дозволяє площа і габарити металеві частини, на їхніх крапанах та ободі також кріпляться коштовне каміння з додаванням посадки для них у каналі.

**Висновки.** Оздоблювальні вставки та їх складові елементи, як опора для фіксації коштовної вставки, являють собою інструмент посилення естетичної виразності ювелірних виробів. Гармонійно спроектовані та надійно закріплені вставки розкривають

концепцію прикраси. Урахування пропорцій та розмірів усіх елементів кріплення передбачає комфортне носіння виробу людиною.

В роботі виокремлено та розкрито особливості таких типів кріплення як глуха, навіглуха, крапанова, корнерова, паве та канална закріпка. Узагальнено рекомендації щодо типів закріпки різноманітних за формою огранювання каменів і їх впливу на композиційно-конструктивне рішення при проектуванні прикрас. Проаналізовано взаємозв'язок між характерними конструкціями, композицією, формою закріпки та ювелірного виробу.

### Література:

1. Кравченко М. Я. Авторські художні прикраси в Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст.: традиції і сучасні тенденції. *Наук. вісник Закарпатського художнього інституту*. 2010. № 1. С. 194–200.

2. Прокопович Л. В. Ювелірне мистецтво: культурологічні аспекти: монографія. Одес : Астропринт, 2015. 144 с.

3. Роготченко О. Ювелірне мистецтво України ХХ сторіччя: особливості розвитку. *Сучасне мистецтво*. 2013. Вип. 9. С. 117–127.

4. Шмагало Р. Художній метал України ХХ – поч. ХХІ ст. *Енциклопедія художнього металу*. Том II. Львів: Априорі, 2015. 276 с.

5. Пасічник Л. В. Ювелірне мистецтво України ХХ–ХХІ століть. *Проект «Наукова книга» (Молоді Вчені)*: монографія. Наук. ред. Г. А. Скрипник. Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 2017. 299 с.

6. Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Вид-во: Либідь. 2005. 280 с.

7. Назаркевич Є. Адитивні технології та 3D моделювання в ювелірному мистецтві. *Народна творчість та етнологія*. 2021. 2 (390). С. 113–122.

8. Bennett D, Mascetti D. Understanding Jewellery. Publisher: Antique Collectors Club Dist. 3rd edition. 2007. 496 с.

9. Vrepohl Theorie und praxis des goldschmieds, GDR Gesamtherstellung. VEB Druckhaus. 1977. 451 с.

10. Закріпка ювелірних каменів: як це відбувається. URL: [https://gold.ua/ua/jewellery-](https://gold.ua/ua/jewellery-articles/na-veka-kak-zakreplyayut-kamni-v-yuvelirnyh-ukra-sheniyah#zakrepka-yuvelirnyh-kamnej-kak-eto-proishodit)

articles/na-veka-kak-zakreplyayut-kamni-v-yuvelirnyh-ukra-sheniyah#zakrepka-yuvelirnyh-kamnej-kak-eto-proishodit (дата звернення 01.06.2023)

Наочно представлено види закріпки каменів на прикладі сучасних каблучок, при цьому різновиди закріплення оздоблювальних елементів використовуються і для інших асортиментних груп прикрас. Сформульовано основні вимоги до конструктивних елементів закріпки вставок дизайну в сучасній ювелірній справі. Представлені ювелірні закріпки використовуються як в проектах авторського дизайну зі складною формою або навіть в епатажних ювелірних прикрасах, так і у виробках серійного виробництва.

11. По державне регулювання видобутку, виробництва та використання дорогоцінних металів і коштовного каміння та контроль за операціями з ними: Закон України від 18.10.1997 за № 637. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/637/97-%D0%B2%D1%80#Text> (дата звернення 04.06.2023)

12. ДСТУ 3375-96. Вироби золотарські. Терміни та визначення. Чинний від 28.06.1996. Вид. офіц. Київ: Держспоживстандарт України, 1997. 60 с.

13. Ювелірний словник. URL: <https://zlato.ua/uk-ua/jewelry-dictionary/> (дата звернення 10.02.2023).

14. Gemstone Encyclopedia. URL: <https://www.gemsociety.org/gemstone-encyclopedia/> (дата звернення 20.05.2023).

15. BUCCELATI. URL: <http://www.dsystemsinc.com/cocktail-rings.html> (дата звернення 20.06.2023).

16. Swarovski. URL: <https://www.swarovski.com/kw/> (дата звернення 20.06.2023).

17. Закріплення каміння в ювелірних виробках. URL: <https://silverland.ua/ua/zakrepka-uvvelirnykh-kamney-v-izdeliyakh/> (дата звернення 17.02.2023).

18. 3-prong, 4-prong, and 6-prong: What's the Ideal Number of Prongs for Jewelry? URL: <https://www.kloiberjewelers.com/uncategorized/3-prong-4-prong-and-6-prong-whats-the-ideal-number-of-prongs-for-jewelry/> (дата звернення 20.06.2023).

19. 3-prong, 4-prong, and 6-prong: What's the Ideal Number of Prongs for Jewelry? URL: <https://www.kloiberjewelers.com/uncategorized/3-prong-4-prong-and-6-prong-whats-the-ideal-number-of-prongs-for-jewelry/> (дата звернення 20.06.2023).

19. Gemfields and Alexandra Mor emerald ring. URL: <https://www.thejewelleryeditor.com/jewellery/article/gemfields-and-alexandra-mor-emerald-ring/> (дата звернення 17.02.2023).
20. Tiffany. Woman's Wedding Bands. URL: <https://www.tiffany.com/engagement/shop/women-s-wedding-bands/> (дата звернення 20.06.2023).
21. Особливості виробництва ювелірних виробів. URL: <https://infopedia.su/8x7239.html> (дата звернення 31.10.2021).
22. Види закріплень каменів в ювелірних прикрасах. URL: <https://zolotoy-standart.com.ua/articles/polezno-znat/vidy-zakrepki-kamney-v-yuvelirnykh-ukrasheniyakh/> (дата звернення 18.06.2023).
23. Cartier. URL: <https://www.cartier.com/en-us/home> (дата звернення 20.06.2023).
24. Zorab Atelier. URL: <https://www.zorabcreation.com/> (дата звернення 20.06.2023).
25. Jewelleryworld. URL: <https://www.jewelleryworld.net.au/magazine/> (дата звернення 21.02.2021).
26. Dior. Ring. URL: [https://www.dior.com/en\\_int/fashion/jewelry-timepieces/jewelry-by-category/rings](https://www.dior.com/en_int/fashion/jewelry-timepieces/jewelry-by-category/rings) (дата звернення 20.06.2023).
27. Види ювелірної закріпки. URL: <https://jak.waykun.com/articles/vidi-juvelirnoi-zakripki.html> (дата звернення 21.02.2021).
28. GERALDO. URL: <https://www.geraldojewellery.com/bridal/engagement-rings/> (дата звернення 20.06.2023).
- References:**
1. Kravchenko, M. Ya. (2010). Avtorski khudozhni prykrasy v Ukraini kintsia XX – pochatku XXI st.: tradytsii i suchasni tendentsii [Author's art decorations in Ukraine of the late XX – early XXI centuries: traditions and modern trends]. Zakarpatya. 194–200 [in Ukrainian].
  2. Prokopovych, L. V. (2015). Yuvelirne mystetstvo: kulturolohichni aspekty [Jewelry art: cultural aspects]. Odesa: Astroprint. 144 [in Ukrainian].
  3. Rohotchenko, O. (2013). Yuvelirne mystetstvo Ukrainy XX storichchia: Osoblyvosti rozvytku [Jewelry art of Ukraine of the twentieth century: features of development]. *Suchasne mystetstvo*. № 9. 117–127 [in Ukrainian].
  4. Shmahalo, R. (2015). Khudozhnii metal Ukrainy XX – poch. XXI st. Entsyklopediia khudozhnoho metalu. Tom II [Art metal of Ukraine XX – early XXI centuries Encyclopedia of art metal. Volume II]. Lviv: publish. Apriori. 276 [in Ukrainian].
  5. Pasichnyk, L. V. (2017). Yuvelirne mystetstvo Ukrainy XX–XXI stolit. [Jewelry art of Ukraine of the XX–XXI centuries]. H. A. Skrypnyk (Ed.). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
  6. Kara-Vasylieva, T. V., Chehusova, Z. A. (2005). Dekorativne mystetstvo Ukrainy XX stolittia. U poshukakh «velykoho styliu» [Decorative Art of Ukraine of the twentieth century. In search of "great style"]. Published: Lybid. 280 [in Ukrainian].
  7. Nazarkevych, Ye. (2021). Adytyvni tekhnolohii ta 3D modeliuvannia v yuvelirnomu mystetstvi. [Additive technologies and 3D modeling in jewelry art]. Kyiv: *Narodna tvorchist ta etnolohiia*. 2. 113–122 [in Ukrainian].
  8. Bennett, D., Mascetti, D. (2007). Understanding Jewellery. Publisher: Antique Collectors Club Dist. 3rd edition. 496 [in English].
  9. Brepohl, Theorie und praxis des goldschmieds, GDR Gesamtherstellung: VEB Druckhaus. 451 [in German].
  10. Zakripka yuvelirnykh kameniv: yak tse vidbuvaetsia (2023). [Pinning jewelry stones: how it happens]. URL: <https://gold.ua/ua/jewellery-articles/na-veka-kak-zakreplyayut-kamni-v-yuvelirnykh-ukrasheniyah#zakrepka-yuvelirnykh-kamney-kak-eto-proishodit> (Last accessed: 01.06.2023) [in Ukrainian].
  11. Po derzhavne rehuliuвання vydobutku, vyrobnytstva ta vykorystannia dorohotsinnykh metaliv i koshtovnoho kaminnia ta kontrol za operatsiiamy z nymy: Zakon Ukrainy vid 18.10.97 za № 637 [On state regulation of the extraction, production and use of precious metals and precious stones and control over operations with them: Law of Ukraine 18.10.97 № 637]. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/637/97-%D0%B2%D1%80#Text> (Last accessed: 04.06.2023) [in Ukrainian].
  12. DSTU 3375-96. Vyroby zolotarski. Terminy ta vyznachennia chynnyi vid 28.06.1996 [State Standard 3375-96. Gold products. Terms and definitions 28.06.1996]. Kyiv: Derzhspozhyvstandart Ukrainy Publ., 1997. 60 p. [in Ukrainian].
  13. Yuvelirnyi slovnyk [Jewelry dictionary]. URL: <https://zlato.ua/uk-ua/jewelry-dictionary/> (Last accessed: 10.02.2023) [in Ukrainian].
  14. Gemstone Encyclopedia. URL: <https://www.gemsociety.org/gemstone-encyclopedia/> (Last accessed: 20.05.2023) [in English].

15. BUCCELATI. URL: <http://www.dsystemsinc.com/cocktail-rings.html> (Last accessed: 20.06.2023) [in English].
16. Swarovski. URL: <https://www.swarovski.com/kw/> (Last accessed: 20.06.2023) [in English].
17. Zakriplennia kaminnia v yuvelirnykh vyrobakh [Fixing stones in jewelry]. URL: <https://silverland.ua/ua/zakrepka-uvelirnykh-kamney-v-izdeliyakh/> (Last accessed: 17.02.2023) [in Ukrainian].
18. 3-prong, 4-prong, and 6-prong: What's the Ideal Number of Prongs for Jewelry? URL: <https://www.kloiberjewelers.com/uncategorized/3-prong-4-prong-and-6-prong-whats-the-ideal-number-of-prongs-for-jewelry/> (Last accessed: 20.06.2023) [in English].
19. Gemfields and Alexandra Mor emerald ring. URL: <https://www.thejewelleryeditor.com/jewellery/article/gemfields-and-alexandra-mor-emerald-ring/> (Last accessed: 17.02.2023) [in English].
20. Tiffany. Woman's Wedding Bands. URL: <https://www.tiffany.com/engagement/shop/women-s-wedding-bands/> (Last accessed: 20.06.2023) [in English].
21. Osoblyvosti vyrobnytstva yuvelirnykh vyrobiv [Features of jewelry production]. URL: <https://infopedia.su/8x7239.html> (Last accessed: 31.10.2021) [in Ukrainian].
22. Vydy zakriplen kameniv v yuvelirnykh prykrasakh [See the fixing of stones in jewelry embellishments]. URL: <https://zolotoy-standart.com.ua/ua/articles/polezno-znat/vidy-zakrepki-kamney-v-yuvelirnykh-ukrasheniayah/> (Last accessed: 18.06.2023) [in Ukrainian].
23. Cartier. URL: <https://www.cartier.com/en-us/home> (Last accessed: 20.06.2023) [in English].
24. Zorab Atelier. URL: <https://www.zorabcreation.com/> (Last accessed: 20.06.2023) [in English].
25. Jewelleryworld. URL: <https://www.jewelleryworld.net.au/magazine/> (Last accessed: 21.02.2021) [in English].
26. Dior. Ring. URL: <https://www.dior.com/en-int/fashion/jewelry-timepieces/jewelry-by-category/rings> (Last accessed: 21.02.2021) [in English].
27. Vydy yuvelirnoi zakripyky [Types of jewelry clips]. URL: <https://jak.waykun.com/articles/vidi-yuvelirnoi-zakripyky.html> (Last accessed: 21.02.2021) [in Ukrainian].
28. GERALDO. URL: <https://www.geraldojewellery.com/bridal/engagement-rings/> (Last accessed: 20.06.2023) [in English].

## JEWELRY DESIGN: ARTISTIC EXPRESSIVENESS AND COMPOSITIONAL AND CONSTRUCTIVE SHAPING OF HEAD BUILDER OF PRECIOUS INSERTS

OSTAPENKO N. V., STONOGA D. V.

*Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine*

**Aim.** The study is devoted to the analysis of artistic expressiveness and compositional and constructive characteristics of settings of precious and semiprecious inserts for jewelry.

**Methodology.** The study of varieties of compositional and constructive shaping of bindings is based on a comprehensive approach, general scientific research methods. Visual-analytical, system-structural approaches, methods of comparison, analysis and synthesis, generalization, and grouping elements of fixing products are used. The CorelDRAW Technical Suite 2022 graphic editor is used to perform drawings.

**Results.** Specific terminological definitions of various concepts of the constituent elements of jewelry, namely settings of precious inserts, are given. Based on the analysis of modern varieties of jewelry, the fact of the influence of the design, shape, and setting elements on the design of modern jewelry is proved. The relationship between the product and The Shape of the clips of jewelry inserts and their influence on the artistic expressiveness of jewelry is analyzed. On the example of rings that are diverse in design, their stylistic and artistic features are considered. The main requirements for structural elements of fixing design inserts in modern jewelry are formulated.

**Scientific novelty.** The relationship between the characteristic structures, composition, shape of the pin and the jewelry is comprehensively attested. The article summarizes the types of pinning of precious and semiprecious stones in modern jewelry in accordance with classical, specific and mixed types.

**Practical significance.** Modern types of settings are listed and described, their forming parts and technical features are characterized. Their artistic expressiveness is clearly demonstrated through the relationship with finishing elements on the example of modern rings. Varieties of the main classical forms of cutting precious stones are listed and graphically presented. Recommendations are given for choosing the type of settings, its compositional and structural solution, depending on the type of stone, its shape, size, cut, and their number in the product.

**Keywords:** *precious and semiprecious inserts; head builder; prongs; cut; types of setting.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Остапенко Наталія Валентинівна**, д-р техн. наук, професор, завідувачка кафедри моделювання та художнього оздоблення одягу, Київський національний університет технологій і дизайну, ORCID 0000-0002-3836-7073, Scopus 57191843580, **e-mail:** cesel@ukr.net

**Стонога Дар'я Володимирівна** аспірант, кафедра моделювання та художнього оздоблення одягу, Київський національний університет технологій та дизайну. ORCID 0000-0003-4735-2954, **e-mail:** stonogadafa@gmail.com

**Цитування за ДСТУ:** Остапенко Н. В., Стонога Д. В. Дизайн ювелірних виробів: художня виразність та композиційно-конструктивне формотворення закріпок коштовних вставок. *Art and design*. 2023. №2(22). С. 214–228.

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2023.2.18](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.18)

**Citation APA:** Остапенко, Н. В., Стонога, Д. В. (2023) Дизайн ювелірних виробів: художня виразність та композиційно-конструктивне формотворення закріпок коштовних вставок. *Art and design*. 2(22). 214–228.

УДК 7.036:7.08-  
910.4(510)"19-20"

DOI:10.30857/2617-  
0272.2023.2.19.

ФЕЙ М.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, Україна

## ОБРАЗ ПОДОРОЖІ В СУЧАСНОМУ ЖАНРОВОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ

**Метою** статті є осмислення стильових, композиційних та колористичних рішень створення образу подорожі в сучасному жанровому живописі Китаю.

**Методологія.** Методологія дослідження базується на використанні як загальнонаукових методів аналізу, так і спеціально-мистецтвознавчих, а саме: методах формально-стилістичного та композиційно-колористичного аналізу.

**Результати.** На прикладах аналізу картин Чжоу Цзункая, Чжао Сяодуна, Ван Русі, Ду Хайджуна виявлені художні особливості втілення образу подорожі в сучасному жанровому живописі Китаю. Виявлені смислові конотації відносно поняття «подорож», проаналізовано, як ці конотації заявлені в сучасному станковому живописі Китаю. Осмислені стильові, композиційні та колористичні рішення створення образу подорожі в сучасному жанровому живописі Китаю та доведено, що основним стильовим напрямом репрезентації образу подорожі є реалізм, стиль, який підтримує або відновлює референтні зв'язки з дійсністю, з культурою повсякденності Китаю. Охарактеризовані різні змістовні модуси образу подорожі в сучасному жанровому живописі Китаю, виявлена сценарна подієвість цього образу, яка пов'язана з екологією, кліматом, проблемами трудової міграції, святковою культурою країни, тощо. Доведено, що відтворюючи монофігурні та багатофігурні композиції, сучасні художники-жанровісти не тільки користуються певним досвідом опанування законів західного олійного живопису, але намагаються відшукати власні композиційні побудови та колористичні засоби художньої виразності.

**Наукова новизна.** Вперше визначені художні особливості втілення образу подорожі в сучасному жанровому живописі Китаю на прикладах картин Чжоу Цзункая, Чжао Сяодуна, Ван Русі, Ду Хайджуна, створених наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.

**Практичне значення** одержаних результатів полягає у можливості їх застосування для фахової мистецької освіти як в Україні, так і в Китаї. Дослідження відкриває перспективу вивчення інших образів повсякденності в сучасному китайському жанровому живописі.

**Ключові слова:** Китай; сучасний жанровий живопис; образ подорожі в жанровому живописі; китайські художники; художній образ.

**Вступ.** Відомо, що подорожі відіграють важливу роль у житті як окремих людей, так і цілих народів, вони допомагають дізнатися про інші країни, традиції. Подорожі звільняють людей від забобонів, розширюючи їх кругозір, і є складовою наукового, комерційного, спортивного та культурно-пізнавального розвитку людства. Подорожі – це шляхи, а поняття «шлях» є традиційно важливим для китайської культури протягом багатьох століть. Між тим, подорож є частиною культури повсякденності сучасного Китаю, а відтак має бути віддзеркалена і в образотворчому мистецтві. Подорож як частина життєвого шляху та становлення людської особистості є також певною «сценарною подією» як в житті

кожного китайця, так і в історії Китаю в цілому, адже вважається складовою концепції Дао, прийнятої в традиційній китайській системі вірувань, з одного боку, а з іншого, – частиною геополітичної стратегії сучасної китайської держави, «Один пояс, один шлях», яка реалізується з 2013 р. Втім, повсякденність пересічного китайця, яка є об'єктом зображення сучасного жанрового живопису, формує образ подорожі під іншими кутами зору: яким транспортом пересуваються люди, чим вони зайняті під час подорожування, що їх надихає або що їм перешкоджає в подорожах. Це є доволі актуальним, адже сучасний Китай – динамічна країна з величезною територією, і динаміка формується також завдяки

інтенсивному подорожуванню пересічних китайців з різною метою: від трудової внутрішньої міграції сільського населення у великі міста до обслуговування туристів, які приїжджають до Китаю.

**Аналіз попередніх досліджень** доводить, що як у китайському науковому дискурсі, так і в закордонному, вже існує доволі вагомий масив наукових досліджень, присвячених аналізу стану та тенденцій розвитку китайського станкового живопису. Група досліджень дозволила простежити його розвиток в певних жанрах і впливи західної мистецької традиції (Ч. Чженвей, Л. Япін, Г. Сяобінь, Ч. Чжен та ін.). Інша група наукових досліджень торкалась проблеми затвердження європейських жанрів у китайському живописі. Ця проблема вивчалася китайськими дослідниками (Ц. Южін, Ц. Ченлін, Л. Ци, Г. Мінлу, Л. Пен, П. Пиньфань, Х. Сяо Хуа, Ч. Чженвей), ученими Європи і США (Р. Страссберг, В. Нельсен, Дж. Ендрюс, Р. Кройзер, М. Саліван та ін.). Жанровий живопис Китаю теж отримав певну увагу з боку науковців. Жанровий живопис, як відомо, це той тип станкового живопису, який зображує сцени повсякденного життя. Ця акцентуація соціальної складової цього типу живопису вкрай важлива, вона пояснює те, чому саме реалізм як стиль панує в жанровому живописі. І китайський жанровий живопис не є виключенням. Люй Пінтянь вказує на те, що саме мистецтво нового покоління починає звертати увагу на повсякденність Китаю і це є вкрай важливим [1]. Метр китайського мистецтвознавства, історик мистецтва Люй Пен визначає ці зміни і вказує на те, що за ХХ ст. олійний станковий живопис Китаю змінився кардинальним чином [2–4]. Тому багато хто з дослідників китайського реалізму звертали увагу на реалістичний стиль вітчизняного жанрового живопису. Серед них такі науковці, як Гао Мінлу «Історія китайського сучасного образотворчого мистецтва: 1985–1986» [5]; теж можна сказати про публікацію Гао Цяньхуа «Хід думок про сучасне мистецтво»

[6] та цікаву публікацію Лу Хун, Сунь Чженьхуа «Мистецтво та суспільство: 26 провідних критиків розмірковують про зміни у сучасному китайському мистецтві» [7, с. 138–139].

Втім, образи повсякденності в сучасному китайському станковому живописі в науковому дискурсі не були розглянуті системно. Між тим, ці образи є важливим свідченням розвитку жанрового живопису як такого. Звернення до образу подорожі в китайському жанровому живописі сучасного Китаю у цій статті викликано також відсутністю відповідної наукової рефлексії як у вітчизняному науковому дискурсі, так і закордонному.

**Постановка завдання.** Між тим, художньо-мистецька практика китайських станковистів на сьогодні свідчить про те, що почали з'являтися художні твори, в яких створюється образ подорожі у різних її аспектах. Зрозуміло, що поняття «подорож» є складним смисловим утворенням особливого, сценарного типу, до складу якого входять такі компоненти: образний – людина, що залишає будинок, з ношею в руці або за спиною; розставання з близькими під час від'їзду та зустріч із ними під час повернення; здивування, радість та втома на обличчі мандрівника; понятійний – поїздка або пересування пішки або на якомусь транспорті кудись, може на роботу, а може і далеко за межі постійного місця проживання, з науковою, освітньою, діловою, релігійною, спортивною та іншими цілями; ціннісний – розуміння необхідності поїздки, позитивна оцінка побаченого та пережитого в подорожі, негативна оцінка труднощів та небезпек у дорозі або в очікуванні подорожі. Увага китайських живописців до подорожі як частини повсякденності сучасного Китаю є об'єктивною і має бути досліджена з точки зору мистецтвознавства.

**Метою** цієї статті є осмислення стильових, композиційних та колористичних рішень створення образу подорожі в сучасному жанровому живописі Китаю.

Виходячи з цього, автор ставить наступні завдання:

- виявити соціокультурні конотації поняття «подорож» в китайській культурі та їх зв'язок з сучасним жанровим живописом Китаю;

- охарактеризувати різні змістовні модули образу подорожі в сучасному жанровому живописі Китаю;

- дослідити стильові, композиційні та колористичні засоби художньої виразності репрезентації образу подорожі сучасними китайськими жанровістами.

Методика дослідження зумовлена його метою та завданнями та базується на використанні як загальнонаукових методів аналізу, так і спеціально-мистецтвознавчих, а саме: методах формально-стилістичного та композиційно-колористичного аналізу. Метод формально-стилістичного дозволив проаналізувати стилістичні особливості створення образу подорожі сучасними китайськими станковістами. Завдяки методу композиційно-колористичного аналізу в статті проаналізовані основні композиційні та колористичні прийоми створення зазначеної образності.

**Результати дослідження та їх обговорення.** Подієвість – найважливіша складова повсякденності, яка розгортає її за часовими та просторовими вимірами. Завдання художника-жанровіста «схопити» ту мить повсякденного життя людини, яка є «промовистою», концентрує в собі усю суть того, що відбувається. У будь-якої подорожі є та частина подієвості, яку художник виокремлює і робить об'єктом зображення. Так, подієвість як безперервність зображена в картині Чжоу Цзункай «Червоне світло в Хох Сілі» (іл. 1). Картина написана в 2019 р. (зберігається в художньому музеї Чунціна), коли проблеми екології, розповсюдження різних хвороб, зокрема COVID 19, вже стали планетарними. Символічна назва картини – «Червоне світло в Хох Сілі» – це певний заклик до збереження природи, до того, щоб життєвий шлях людини супроводжувався природними умовами її існування. Чжоу Цзункай зазначав, що останніми роками еко-

логічний захист і контроль над будівельними проєктами в Санцзян'юані повернули у цей район зелену траву, блакитне небо та чисту воду [8]. Образ шляху, яку використовує художник у цій картині, – це не тільки образ довгого життєвого шляху людини (на картині зображується літня людина, одягнута в традиційний халат кочівника), але й показ того, що збалансоване поєднання модернізації (заасфальтована дорога, яка пролягає в далечинь) та природного існування (кінь як транспорт, вівці, які перетинають заасфальтований шлях) можливе, воно є необхідною умовою існування сучасної людини, незважаючи на поступ індустріалізації. «Червоне світло» (заборона) стає метафорою, адже «велика подорож» світом можлива лише за збереження природи. Адже територія Хох Сілі знаходиться в Цинхаї, вона є однією з чотирьох найбільших незаселених територій сучасного Китаю і третьою у світі. Фактично Хох Сілі – це величезний природний заповідник, в якому проживають такі рідкісні тварини, як тибетська антилопа, та рослини, які майже зникли в інших місцях планети. Ландшафт Хох Сілі – це своєрідна подорож в глиб історії нашої планети. Це територія багатьох озер, та витоків великої Янцзи, високих гір-льодовиків (один з них зображений позаду головного персонажу картини) та пасовищ у долинах річок Чумар та Туотуо.

Зовсім інші емоції викликає подієвість на картині «Поїздка на Свято весни» Чжао Сяодуна (2010, зберігається Академії мистецтв Китаю). Суворая реальність очікування в черзі на перетин кордону з величезними оклунками, часто у повному родинному складі, виписана художником, викликає і співчуття, і розуміння і шану до пересічного китайця, який попри усі перешкоди подорожі прагне дістатись рідної домівки напередодні Свята весни (іл. 2). В картині відчувається вплив європейської реалістичної школи живопису, оскільки Чжао Сяодун є талановитим художником-жанрового живопису, який, використовуючи основи європейського олійного живопису, завжди звер-

тав увагу на життя пересічних китайців. Не прикрашаючи дійсність, Чжао Сяодун і в зазначеній картині зображає втомлених людей, які очікують, коли дещо байдужий офіцер з гучномовцем в руках, дозволить перетнути кордон. Це різні люди, молоді, пошатовані одягнені, щоб здаватись модними, як дівчина в червоному міні (іл. 3) або, навпаки, втомлена родина з великою кількістю пакунків та сумок, з дитиною на руках (іл. 4), одягнена по-робочому, без претензій. Усі вони, стоячи у величезній черзі, лише хочуть подолати цю перешкоду у своїй нелегкій подорожі. Прості люди, які завжди привертати увагу Чжао Сяодуна, викликають різні емоції: співчуття, розуміння, і, навіть, байдужість. Художник-реаліст завжди підкреслює у позах своїх персонажів і риси характеру й їх емоційний стан.

Виразні, широкі мазки, їх щільна текстура, дозволяє митцеві не тільки підтримати високу контрастність зображення, але й майстерно виписати, тим не менш, і вирази облич, пози, міміку своїх моделей. Життєподібність, реалістичність репрезентованої художником події настільки висока, що відразу можна пізнати певні психотипи персонажів картини. Метафора безкінечності, про яку йшлося вище, тут розгорнута по горизонталі, черга, яка зображується Чжао Сяодуном, теж безкінечна. Але люди терпляче чекають своєї «святкової подорожі».

Зі святами пов'язана і картина іншого художника, Ван Русі, «Повернення додому з Весняного фестивалю» (іл. 5) (2019, місце зберігання невідоме). Говорячи про початковий задум створення цієї картини, художник акцентував увагу на русі під час подорожей. Швидкість, приголомшливість, масовість «святкового подорожжя» в Китаї вже стала культурним феноменом. Адаже тема подорожей на свято Весни – найгарячіша тема кожного року. «Раніше я вважав, що сцена «мотоциклетної армії», яка повертається додому під час подорожей на Весняний фестиваль, була вражаючою та крутою, але тепер я думаю, що вони не лише круті,

але й дуже жорсткі». Мені завжди подобалося привертати увагу до дрібниць у житті, я часто фотографую життя на свій мобільний телефон. Я хочу, щоб люди, які бачать мої роботи, могли відчувати справжні емоції, могли бути зворушені, і я сподіваюся, що вони могли б мати відчуття тієї події, яку я зображую. І я, який творю та записую життя, також можу знайти себе в ньому", – вважає Ван Русі [9]. Пакунки, прив'язані до багажників мотоциклів, обгони суперників на поворотах дороги, святкові фейерверки, які супроводжують подорожуючих, усі ці прикмети «святкової подорожі» присутні в картині.

Тим не менш, окрім багатьох «святкових подорожей», характерних для щільного святкового календаря Китаю, повсякденність подорожжя (переміщення) людей пов'язано і з трудовою міграцією, і щоденними, часом рутинними, поїздками на роботу. Так, Ван Русі в картині Повернення додому з Весняного фестивалю-2» (іл. 6) (2019, місце зберігання невідоме). також репрезентує не сцени природи, що розквітає, а натовп мігруючих людей, які з весною розпочинають активний рух з селищ та маленьких міст до великих агломерацій Китаю. Цей «броунівський рух» настільки активний, що спонукав звернути на нього увагу. Картина художника дуже динамічна, її композиційну динаміку підкреслюють полоси пішохідного переходу (здаються фотографії європейського авангарду) по якому безперервно рухається людський потік. Реалізм картини, тим не менш, підкреслено «осучаснений».

Образ подорожі як щоденно поїздки на роботу теж представлений в творчості сучасних китайських жанровістів. Різні міські види транспорту – автобус, метро – роблять такі подорожі тисяч пересічних китайців ритмічними (така ритміка, до прикладу, підтримується в картині Ду Хайджуна «Ера високих швидкостей» (2016, зберігається в зібранні Китайського товариства олійного живопису) (іл. 7). «Платформи, знаки зупинки, станції метро, натовп, знайоме привітання по радіо Ми пройшли повз один одного в натовпі. Ми

мовчки йшли в подиху міста. Це куля з патронника, просто чекає, щоб полетіти ... Спустиись до в метро, щоб розпочати новий день...» [10]. Митець-урбаніст, Ду Хайджун ще у 2015 поступово сформував власну тематику творчості, в якій важливе місце зайняло зображення «дихання» великих міст. Образ подорожі в метро, як частини такого

«дихання» – це найулюбленіший з образів художника-станковіста. Шалена швидкість, ритмічність руху – усе це підкреслюється композиційно Ду Хайджуном. Багатофігурні ритмічні композиції художника добре впізнавані, його авторський стиль сьогодні вже вивчають в художніх школах Китаю.



**Іл. 2.** Чжао Сяодун. «Поїздка на Свято весни», 2010 р. Олія, 160 x 40 см.  
Місце зберігання: Академія мистецтв Китаю. Пекін, Китай



**Іл. 1.** «Червоне світло в Хох Сілі», Чжао Сяодун, 2019 р. Олія, 230 x 180 см. Місце зберігання: Художній музей Чунціна, Чунцін, Китай



**Іл. 3.** Чжао Сяодун. «Поїздка на Свято весни», 2010 р. Олія, 160 x 40 см. Місце зберігання: Академія мистецтв Китаю, Пекін, Китай (фрагмент)



**Іл. 4.** Чжао Сяодун. «Поїздка на Свято весни», 2010 р. Олія, 160 x 40 см. Місце зберігання: Академія мистецтв Китаю, Пекін, Китай (фрагмент)



**Іл. 5.** Ван Русі. «Повернення додому з Весняного фестивалю» 2019. Олія, 150 x 180 см. Місце зберігання невідоме, Китай



**Іл. 6.** «Повернення додому з Весняного фестивалю-2» 2019. Олія, 150 x 180 см. Місце зберігання невідоме, Китай



**Іл. 8.** Тан Цзедун «Нескінченна подорож. Серія 1» 1999. Олія, 180 x 200 см. Місце зберігання: Пекінський художній музей, Пекін, Китай



**Іл. 7.** Ду Хайджун. «Ера високих швидкостей» 2016. Олія, 200 x 60 см. Місце зберігання: Китайське товариство олійного живопису, Пекін, Китай



**Іл. 10.** Zou Jike . «Весна», 2016. Олія, 100 x 170 см. Місце зберігання: Пекінський художній музей, Пекін, Китай



**Іл. 9.** Тан Цзедун «Нескінченна подорож. Серія 1» 1999. Олія, 180 x 180 см. Місце зберігання: Пекінський художній музей, Пекін, Китай

На відміну від динаміки, репрезентованої Ду Хайджуном, образ подорожі в автобусі зовсім інший. Автор-жанровісти композиційно підкреслюють повільний ритм, простір, який не щільно заповнюється пасажиром. Так, до прикладу, Тан Цзідун в картині «Нескінченна подорож. Серія 1» (1999, зберігається в Пекінському художньому музеї) формує цікаву композицію, характерну саме для цього художника (іл. 8). Розміті зображення у вікнах автобуса підкреслюють його рух, втім художнику вдається на ритмічному контрасті підкреслити статику того, що відбувається у самому автобусі. Люди сидять, стоять і їх пози не змінні, люди мов заклали, і лише зміна «картинки за вікном» привертає їх увагу. Це теж подорож, але вона зовсім інша, аніж у метро, вона не пориває референції з дійсністю. Навпаки, вона створює певну атмосферу в самому автобусі, і це «road movie», хоч теж урбаністичне, але емоційно спокійніше, родин ніше, як в іншій

картині з цієї серії «Нескінченна подорож. Серія 1» (1999, зберігається в Пекінському художньому музеї) (іл. 9).

Сценарна подієвість, закладена в образі подорожі, не обмежується нею самою. Адже коли подорожування закінчується, то ми можемо бачити тих, хто ці подорожі нам організує. Zou Jike в картині «Весна» (2016, зберігається в Пекінському художньому музеї) (іл. 10) створює нам образ «після подорожі». Велорикші, які відпрацювали тяжко свій робочий день, розвезли по готелях клієнтів, зібрались на набережній і діляться враженнями. Весна, повітря сповнене очікуванням, люди радо спілкуються один з одним. Закінчився ще один день подорожування. Реалізм Zou Jike підкреслений впізнанням поз персонажів картини, віддзеркаленням їх емоційного стану, невимушеністю їх спілкування після чесно виконаної роботи.

**Висновки.** Аналіз творчого доробку сучасних художників-жанровістів, основною

темою яких є тема подорожі, свідчить про те, що існує велика кількість смислових конотацій відносно поняття «подорож» і ці конотації заявлені в сучасному станковому живописі Китаю. Осмислення стильових, композиційних та колористичних рішень створення образу подорожі в сучасному жанровому живописі Китаю на прикладах жанрових картин Чжоу Цзункая, Чжао Сяодуна, Ван Русі, Ду Хайджуна та інших довело, що основним стильовим напрямом репрезентації образу подорожі є реалізм, стиль, який підтримує або відновлює референтні зв'язки з дійсністю, з культурою повсякденності Китаю. Характеристика різних змістовних модусів образу подорожі в сучасному жанровому живописі Китаю виявляє сценарну подію вість цього образу, яка пов'язана з екологією, кліматом, проблемами трудової міграції, святковою культурою країни, з тими аспектами, які і складають повсякденність пересічних китайців сьогодні. Відтворюючи

монофігурні та багатофігурні композиції, сучасні художники-жанровісти не тільки користуються певним досвідом опанування законів західного олійного живопису, але намагаються відшукати власні композиційні побудови та колористичні засоби художньої виразності. Часто, окрім подорожуючих персонажів, художники прагнуть зобразити певні природні ландшафти, розуміючи тісний смисловий зв'язок людини з природою. Живописні прийоми, завдяки яким відтворюється швидкісних рух транспорту, або, навпаки, статика стояння у чергах на дозвіл щодо подорожі, є важливими для віддзеркалення таких характеристик образу подорожі як темпоритм, швидкість. Перспективи подальших досліджень полягають у тому, щоб ліквідувати певні лакуни у мистецтвознавчому дискурсі щодо інших образів повсякденності в сучасному жанровому живописі Китаю.

#### Література:

1. 劉平田。 新一代的藝術旅行的存在。 長春, 1999. Люй Пінтянь. Мистецтво нового покоління Існування подорожі. Чанчунь, 1999.
2. 劉鵬, 我丹。 中國現代藝術史 : 1979–1989。 長沙, 1992. Люй Пен, І Дань. Історія китайського сучасного мистецтва: 1979–1989. Чанша, 1992
3. 劉鵬。 20世紀中國美術史。 北京, 2007. Люй Пен. Історія китайського мистецтва ХХ століття. Пекін, 2007.
4. 劉鵬。 中國當代藝術史1990-1999。 長沙, 2000. Люй Пен. Історія сучасного мистецтва Китаю 1990–1999. Чанша, 2000.
5. 高明祿。 中國現代美術史 : 1985-1986。 上海, 第, 1991, 51–68 頁。 Гао Мінлу. Історія китайського сучасного образотворчого мистецтва: 1985–1986. Шанхай, 1991, С. 51-68.
6. 高明祿。 中國現代美術史 : 1985-1986。 上海 2003, 第 51–68 頁。 Гао Цяньхуй. Хід думок про сучасне мистецтво. Гуйлінь, 2003.
7. 盧紅, 孫振華。 藝術與社會 : 26 位主要評論家反思中國當代藝術的變化。 長沙, 2005 第 138–139 頁。 Лу Хун, Сунь Чженьхуа. Мистецтво та суспільство: 26 провідних критиків розмірковують про зміни у сучасному китайському мистецтві. Чанша, 2005. С. 138–139.

8. 周宗楷畫作。 Картини Чжоу Цзункая. URL: [https://baike.baidu.com/redirect/aef4Rf7Ls7NFL6mVaGcoYzumukgtldTBp-eT4\\_pDKaW8V96OfMFE0p2dwcwV2JCwoWdPXNWm1mbus\\_BaiptYYDj](https://baike.baidu.com/redirect/aef4Rf7Ls7NFL6mVaGcoYzumukgtldTBp-eT4_pDKaW8V96OfMFE0p2dwcwV2JCwoWdPXNWm1mbus_BaiptYYDj) (дата звернення: 01.05.2023).
9. Van Rusi 的畫作。 Картини Ван Русі. URL: [www.cqcb.com](http://www.cqcb.com) (дата звернення: 30.03.2023).
10. 趙曉東畫。 Картини Чжао Сяодуна. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1638858688893057765&wfr=spider&for=pc&searchword=%E6%9D%9C%E6%B5%B7%E5> (дата звернення: 30.03.2023).

#### References:

1. Liu, Pingtian (1999). The art of a new generation Existence of travel. Changchun [in Chinese].
2. Liu, Peng, I Dan (1992). History of Chinese Modern Art: 1979–1989. Changsha [in Chinese].
3. Liu, Peng (2007). History of Chinese art of the 20th century. Beijing [in Chinese].
4. Liu, Peng (2000). The History of Contemporary Chinese Art 1990–1999. Changsha [in Chinese].
5. Gao, Minglu (1991). History of Chinese Modern Fine Art: 1985–1986. Shanghai. 51–68 [in Chinese].
6. Gao, Qianhui (2003). Thoughts on modern art. Guilin [in Chinese].

7. Lu, Hong, Sun, Zhenhua (2005). Art and Society: 26 Leading Critics Reflect on Changes in Contemporary Chinese Art. Changsha, 138–139 [in Chinese].

8. Paintings by Zhou Zongkai (2022). URL: [https://baike.baidu.com/redirect/aef4Rf7Ls7NFL6mVaGcoYzumukgtldTBp-eT4\\_pDKaW8V96OfMFE0p2dwcwV2JCwoWdPXNWm1mbus\\_BaiptYYDj](https://baike.baidu.com/redirect/aef4Rf7Ls7NFL6mVaGcoYzumukgtldTBp-eT4_pDKaW8V96OfMFE0p2dwcwV2JCwoWdPXNWm1mbus_BaiptYYDj) (application date: May 1, 2023) [in Chinese].

9. Van, Rusi (2022). Paintings by Van Rusi. URL: [www.cqcb.com](http://www.cqcb.com) (application date: March 30, 2023) [in Chinese].

10. Paintings by Zhao Xiaodong (2022). URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1638858688893057765&wfr=spider&for=pc&searchword=%E6%9D%9C%E6%B5%B7%E5> (application date: March 30, 2023) [in Chinese].

## IMAGE OF TRAVEL IN MODERN GENRE PAINTING CHINA

FEI M.

*Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine*

**The purpose** of the article is to understand the stylistic, compositional and coloristic solutions of creating the image of a journey in modern genre painting of China.

**Methodology.** The research methodology is based on the use of both general scientific methods of analysis and special art-scientific methods, namely: methods of formal-stylistic and compositional-coloristic analysis.

**The results.** On the examples of the analysis of the paintings of Zhou Zongkai, Zhao Xiaodong, Wang Rusi, and Du Haijun, the artistic features of the embodiment of the image of travel in modern Chinese genre painting are revealed. The semantic connotations related to the concept of "journey" are revealed, and how these connotations are expressed in modern Chinese easel painting is analyzed. The stylistic, compositional and coloristic solutions of creating the image of travel in modern genre painting of China are understood, and it is proved that the main stylistic direction of the representation of the image of travel is realism, a style that supports or restores referential connections with reality, with the culture of everyday life in China. Various meaningful modes of the image of travel in modern genre painting of China are characterized, the scenario event of this image is revealed, which is connected with ecology, climate, problems of labor migration, festive culture of the country, etc.. It is proved that by reproducing mono-figure and multi-figure compositions, modern artists genre artists not only use a certain experience of mastering the laws of Western oil painting, but also try to find their own compositional constructions and coloristic means of artistic expression.

**Scientific novelty.** For the first time, the artistic features of the embodiment of the image of the journey in modern Chinese genre painting are determined using the examples of paintings by Zhou Zongkai, Zhao Xiaodong, Wang Rusi, and Du Haijun, created at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries.

**The practical significance** of the obtained results lies in the possibility of their application for professional art education both in Ukraine and in China. The study opens the perspective of studying other images of everyday life in modern Chinese genre painting.

**Keywords:** *China; modern genre painting; the image of travel in genre painting; Chinese artists; artistic image.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРА

**Фен Мінкай**, аспірантка, кафедра Теорії і історії мистецтва, факультет образотворчого мистецтва, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, ORCID 0009-0004-8083-9072, **e-mail:** 79530474@qq.com

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.19>

**Цитування за ДСТУ:** Фей М. Образ подорожі в сучасному жанровому живописі Китаю. *Art and design*. 2023. №2(22). С. 229–236.

**Citation APA:** Фей, М. (2023) Образ подорожі в сучасному жанровому живописі Китаю. *Art and design*. 2(22). 229–236.

УДК 7.012:7.074:  
7.091(043.5)

ЧЖУ Ц.

Львівська національна академія мистецтв, Львів, Україна

DOI:10.30857/2617-  
0272.2023.2.20.

## ТВОРЧІ ПОШУКИ КИТАЙСЬКИХ ЖИВОПИСЦІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: У ГУАНЬЧЖУН, ЧЖУ ДЕЦЮНЬ, ЗАО ВУ-КІ

**Мета** статті полягає у висвітленні принципів поєднання підходів і прийомів систем західного та китайського живопису на прикладі творчості митців другої половини ХХ ст. -- У Гуаньчжуна, Чжу Децюня і Зао Ву-Кі.

**Методологія дослідження** зумовлена специфікою матеріалу та поставлених завдань. Автором застосовано бібліографічний метод дослідження, а також прийоми та методи порівняльного, формального, образно-стилістичного аналізу.

**Результати.** У статті охарактеризовано особливості культурно-політичних процесів у Китаї ХХ ст., окреслено основні напрями та сутність дискусій щодо шляхів розвитку суспільства та задач мистецтва, показано їх вплив на формування концепції естетичного виховання. Встановлено, що серед живописців, які найбільш послідовно опанували західний живопис і отримали визнання як у Китаї так і за кордоном – представники т. зв. «паризької школи» У Гуаньчжун, Чжу Децюнь і Зао Ву-Кі. Проаналізовані біографічні та візуальні матеріали; показано, що формування вказаних художників як митців та їх творча діяльність відбувалися на тлі карколомних подій ХХ ст. і багато в чому ними визначалися. На підставі аналізу живописних творів У Гуаньчжун, Чжу Децюнь і Зао Ву-Кі висвітлено основні підходи в опануванні європейською системою живопису, шляхи творчої інтерпретації китайської традиції та здобутки.

**Наукова новизна.** Зібрано, систематизовано та визначено репрезентативні твори трьох митців, здійснено їх формальний та образно-стилістичний аналіз.

**Практична значущість** результатів дослідження полягає у можливості їх використання в педагогічній роботі при розробці програм та методичних матеріалів курсів мистецтвознавчого циклу та у практичній роботі живописців.

**Ключові слова:** живопис КНР; китайська графіка; китайська художня традиція; європейська художня система; паризька школа; абстракціонізм; діалог культур; естетичне виховання.

**Вступ.** Китай є однією з найдавніших цивілізацій. Його тривала культурна традиція та живописна спадщина, що фактично заклала підвалини живопису прилеглих країн (Японія, Корея, В'єтнам), досліджується науковцями усього світу. Гірські краєвиди, філософічність та надзвичайна виразність китайського монохромного живопису тушшю зумовлюють безперервний інтерес мистецтвознавців художників практиків та колекціонерів. Між тим художня спадщина Китаю не вичерпується старовинними формами. Понад століття китайці опановують західну художню систему і розвивають власний варіант олійного живопису, що поєднує обидві системи. У який спосіб уможливується таке поєднання, які можуть бути його результати – питання, що не втрачають своєї

актуальності як у теоретичній, так і в практичній площинах. Отже, задання цієї статті полягає у висвітленні творчості трьох знакових митців ХХ ст. і на прикладі їхніх творів з'ясувати використані ними підходи, принципи та прийоми.

**Аналіз попередніх досліджень.** Дослідження китайської живописної традиції мають тривалу історію як у Китаї так і в країнах Європи та США. Серед численних монографій, статей, оглядів переважають розвідки, присвячені мистецтву домодерної доби. У дисертації Гу Сінчень підкреслено сфокусованість західних вчених на питаннях філософії, символіки, техніки традиційного живопису [1]. Узагальненням дослідницьких парадигм у галузі китайського пейзажу подає А. Корнев [3]. Вплив європейського живопису

на формування китайського портрету висвітлено у наукових розвідках Хао Сяо Хуа [7] і Ген Чжунун [4]. Трансформації, що відбувалися у художній освіті Китаю у ХХ ст. і, зокрема, розвиток олійного живопису окреслено в дослідженнях М. Ковальової та Лю Фань [2], Сунь Ке [6]. Серед численних праць, присвячених національному живопису ХХ ст., що формують китайський науковий дискурс, відзначимо праці Лю Чун [14], Сунь Сяофей [16], Сун Юнджін [17], Лу Хун [13]. Питання мистецького діалогу між митцями Сходу та Заходу, обміну художнім досвідом розглядаються такими дослідниками, як С. Рибалко [5], Чень Сі [8], Лю Юе [15].

Попри наявний великий корпус наукової літератури щодо китайського живопису ХХ ст. відзначимо, що складність політичних процесів, що зумовлювала зміни соціокультурних орієнтирів, позначилася й на строкатості художніх процесів. Сучасний китайський живопис і, зокрема, творчість художників, які зазнали більш тривалого впливу західного живопису і водночас не поривали духовного зв'язку з національним мистецтвом, а саме У Гуаньчжун, Чжу Децунь і Зао Ву-Кі – висвітлено меншою мірою. Серед них відзначимо публікації М.Іларія [10], Тан Хунмей [11], Чжан Йонг [12]. Біографічні матеріали та окремі спостереження зазначених дослідників використані у формуванні фактологічної бази запропонованої розвідки. Джерельна база роботи доповнена також матеріалами мистецьких і персональних сайтів обраних художників.

**Постановка завдання** визначається актуальними проблемами теорії та практики мистецтва, а саме: висвітлити основні принципи поєднання підходів і прийомів систем західного та китайського живопису на прикладі творчості китайських митців – представників т. зв. паризької школи – У Гуаньчжуна, Чжу Децуня і Зао Ву-Кі.

**Результати дослідження та їх обговорення.** Імена У (або Ву) Гуаньчжуна (1919–2010), Чжу Децуня (1910–2014) і Зао-Ву Кі (1920-2013) є красномовними для мистецтва

Китаю другої половини ХХ століття. Ці відомі митці творили в один час, переламний в китайській історії. Тому уявляється доцільним окреслити ті трансформації, які відбувалися у Китаї в означений період. Безумовно початок цих процесів пов'язаний з буржуазною демократичною революцією в Китаї 1911 року. У соціальному плані революція прибрала з історичної арени застарілу систему ще феодальних відносин яка досі тривала в країні і дозволила долучатися до соціального життя широким станам населення. Відповідно це стосується і культурного життя, новітні впливи у ньому отримали назву «Рух нової культури 4 травня».

Це були складні та неоднозначні перетворення. Як писали у тогочасній пресі, в моду увійшли Містер Де (демократія) і «Містер Сай (наука)», зазначає Цяо Чжицян [18, с. 26]. Обидва ці поняття були відсилками до європейських досягнень початку ХХ століття, отже не дивно, що новий рух з одного боку був сприйнятий, як політика «вестернізації». Якщо раніше самоізоляцію Китаю силоміць через військове втручання зруйнували тодішні «світові держави», то відтепер тісне знайомство із так званою «західною культурою» стало потребою самих китайців. Принцип свободи думок та нових ідей став домінувати особливо серед китайської творчої молоді, у якої виникало бажання безпосередньо ознайомитися з європейськими досягненнями у галузі мистецтва [13, с. 35–36].

З іншого боку, зіткнення з європейськими мистецькими принципами не могло не вплинути на трансформацію класичного китайського мистецтва і це непокоїло багатьох громадських і культурних діячів. Дискусії з цього приводу обумовили кілька десятиліть у розвитку китайського мистецтва.

Сутність вказаної дискусії, на думку Лю Чун, яскраво відбивається у концепції освіти, сформульованої Цай Юаньпей – відомим громадським діячем, ректором Пекінського університету і першим міністром освіти Китайської республіки [14]. Як зазначає

дослідник, у 1917 році Цай Юаньпей опублікував «Теорію заміни релігії естетичним вихованням», в якій висунув п'ять принципів виховання, включаючи естетичне виховання. В свою чергу естетичне виховання виходило з того, що поняття краси є універсальним і може зламати упередження між людьми, а також виходить за межі раціональності і може зламати протилежність життя і смерті. З такої філософської концепції Цай Юаньпей виводив цілком практичні речі, такі як необхідність проводити інтеграцію східної і західної культур та вчитися у останніх, переймаючи у них краще [14, с.36]. Ці ідеї справили великий вплив на всю китайську мистецьку спільноту, яка сприйняла їх, як заклик до дії, а отже до ознайомлення з сучасним європейським мистецтвом і в тому числі, навчаючись за кордоном. Крім того, публікація Цай Юаньпея мала ще один важливий вимір. На думку Сунь Сяофей: «Культура нації завжди може зробити свій внесок у світ, при цьому маючи дві умови; по-перше, цей внесок заснований на притаманних цій культурі особливостях. По-друге, вона може поглинати культуру інших націй як живлення» [16, с. 126].

Отже, розмірковуючи про інтеграцію, відомий китайський культурний діяч в своїй основі залишався на класичних морально-етичних позиціях, які твердили, що власна культура і традиції повинні домінувати і тільки за таких умов можна вчитися у інших культур без страху втрати власної ментальної ідентифікації. При такому підході, відповідно, прийоми і технології інших країн і народів будуть асимільовані і пристосовані до «материнської» культури і можуть слугувати для її розвитку.

Означена надважлива для китайської культури і мистецтва дискусія мала своє продовження. Зокрема у 1919 році, у відомому часописі «Нова молодь» вийшла стаття «Мистецька революція – відповідь Лу Цзі», автором якої був засновник і головний редактор журналу, політик і громадський діяч Чень Дусю, відомий як критик старої

традиційної культури Китаю [19, с. 6]. У своїй статті він прямо пропонував реформувати китайський живопис, продовжуючи реформаторські традиції, які, на його думку, були закладені ще школою «Ван» періоду раннього Цин (1644–1911). Відомі майстри того часу Ван Шімін, Ван Цзянь, Ван Хуей, сприймалися як родоначальники експресійного живопису.

Чень Дусю по своєму трактував нові завдання китайського живопису. Так він водночас закликав китайських художників перейняти реалістичний дух європейського живопису і розвивати власну індивідуальність. На його думку наявний революційний час характеризується й месіанською роллю мистецтва, яке повинно вести діалог безпосередньо з суспільством. У зв'язку з цим Чень Дусю закликав митців не обмежуватися самою образотворчою діяльністю, а й працювати як теоретики і популяризатори, у власних статтях розкриваючи свої підходи до мистецтва і власні творчі принципи.

На хвилі полеміки щодо оновлення мистецтва класична китайська традиція живопису тушшю на початку ХХ століття молодим китайським художникам здавалася чимось застарілим, якщо не синонімом ретроградства, застою. Тому творча молодь прагнула вчитися за кордоном. Спочатку цей потік прямував до Японії, яка в свою чергу активно модернізувалася та європеїзувалася, і водночас була близькою не тільки географічно, а й культурно. Не в останню чергу на вибір де навчатися справляла й помірна платня за навчання. Однак політичні і воєнні конфлікти між двома країнами призвели до того, що молоді китайські художники все більше стали виїжджати безпосередньо до Європи, значною частиною до Франції, яка бачилася всесвітнім мистецьким центром. Там вони засвоювали європейські технології і прийоми малювання з природи олійними фарбами, коли ж поверталися після навчання до рідної країни, то в свою чергу ставали у Китаї провідниками і розповсюджувачами нових ідей. Не стояли

осторонь від цих процесів і мистецькі освітні заклади. І першим з таких закладів не випадково став Ханчжоуський коледж мистецтв (надалі отримав статус Національної академії мистецтв), керований Лін Фенмянем.

Лін Фенмянь – один із провідних постатей для новітнього китайського мистецтва. На початку ХХ століття він був серед тих китайських художників, які знайомилися із західним мистецтвом безпосередньо в Європі. Навчання у Діжонській художній школі та Паризькому вищому училищі витончених мистецтв дозволило познайомитися з творчістю постімпресіоністів і фовістів. Під час перебування в Берліні підпав під вплив експресіоністів. Але не дивлячись на такі революційні погляди у царині мистецтва, він не полишав китайських тем і сюжетів, у тому числі зразків національного мистецького спадку. Отже не дивно, що коли він повернувся до Китаю на початку 1920-х років, то став в один ряд з іншими реформаторами китайського мистецтва і суттєво вплинув на студентів художнього коледжу в Ханчжоу, серед яких знаходилися і митці, до творчості яких звертаємося у цій публікації – У Гуаньчжуна, Чжу Децюня і Зао-Ву Кі.

Оскільки біографія Лін Фенмяня абсолютно суголосна тим непростим перетворенням, які відбувалися в Китаї протягом ХХ століття, і в цьому плані є показовою, наведемо ще кілька важливих в контексті цієї статті, фактів. Під час японської інтервенції окупаційна влада знищила майстерню художника разом з його роботами. До початку 1960 років Лін Фенмянь залишався дуже популярним, його ім'я було тісно пов'язано з паназійською ідеєю у її китайському варіанті, тобто панування азійського регіону в світі за умов постійного знайомства із зразками «західної цивілізації» і їх творчого запозичення. У 1964 році його персональна виставка проходила в мерії Гонконгу, але вже з 1966 році під час так званої Культурної революції він потрапив під гоніння проти інтелігенції. Частина його робіт знову була знищена, вже всередині країни, а

сам художник був вимушений виїхати з КНР до Гонконгу, де і перебував до самої смерті. Проте згодом під впливом ідей об'єднання політичної китайської нації, Лін Фенмянь був фактично реабілітований, а в 1989 році відбулася його посмертна виставка у Пекіні [15]. Отже друга половина життя Лін Фенмяня може слугувати і своєрідним тлом для біографії його студентів, які навчалися і отримували мистецько-світоглядну базу у керованій ним академії.

Звернемося безпосередньо до творчості досліджуваних художників. У Гуанчжун є визнаним майстром пейзажу, хоча, як вказують його біографи, остаточно художник зупинився на головному китайському мистецькому жанрі не одразу. В творчій долі митця виділяють три віхи. У юному віці він подавав надії як науковець, але мистецтво перемогло і в результаті У Гуанчжун став студентом Ханчжоуського коледжу мистецтв саме тоді, коли там розповсюджувалися нові ідеї, зазначає Лю Юе [15, с. 211]. Серед його вчителів був знаний майстер в стилі гохуа Пан Тяньшоу, що згодом позначилося і на творчості У Гуанчжуна. Наступним результатом стало навчання в Парижі і повернення до Китаю вже з європейським багажем знань. Початок його цілком самостійної кар'єри у новій КНР був вдалим. Посада професора кафедри архітектури в Університеті Цінхуа, потім викладання у Центральній академії образотворчого мистецтва у Пекіні.

Однак у 1966 році під час Культурної революції його творчість підпала під звинувачення у «буржуазному формалізмі», самого митця було вислано на примусові роботи [9]. Але він не впав у відчай і саме у цей тяжкий період обрав своїм головним жанром – пейзаж. Зрозуміло, що це відбулося з об'єктивних причин, по-перше, оскільки мав змогу малювати те, що бачив навкруги, по-друге, в плані ідеологічному пейзаж виглядав найбільш відповідним китайським мистецьким традиціям і дозволяв уникнути подальших звинувачень у так званому «формалізмі». Це і дозволило У Гуанчжуну після

повернення із заслання отримати дозвіл на персональну виставку в Пекіні і вже наступного 1978 року очолив Спілку китайських художників. Надалі ім'я У Гуанчжуна увійшло в історію китайського мистецтва поряд з іменами відомих творців минулого.

Період експериментів і пошуків авторського стилю для У Гуанчжуна особливо яскраво постав з середини 1980-х років, коли в Китаї розпочалася новітня дискусія щодо національного мистецтва та шляхів його розвитку. Дуже показовою у цьому плані є робота майстра «Велика стіна» 1986 року (іл. 1). Знаменита на весь світ китайська споруда, яку як відомо видно навіть з космосу, дійсно постала на цьому полотні у «космічному» вимірі. Вертикальний формат і навмисно експресивно вигнутий силует стіни, одразу надає роботі вигляд сувою із живописним зображенням «ієрогліфу». Та хоча стіна є основною домінантою, вона розташована ніби гігантський розлом серед не менш химерних звивів місцевості. І уся ця тектоніка, подана зверху як різнокольорова карта, вкладається у філософію класичного мистецтва, згідно якій з малого виростає велике.

Схожий прийом живописної картографії художник використовує і в міському пейзажі, наприклад у роботі «Гонконг» 1997 року (іл. 2). Величезне культурне й промислове місто не постає у митця людським мурашником, не є воно і частиною пейзажу, а представлене самим пейзажем, як самодостатня частина всесвіту. При цьому У Гуанчжун використовує класичний прийом, характерний для зображень у жанрі «гори та води». Різновеликі об'єми будинків від одноповерхового передмістя і до гігантського хмарочеса, який є центральною віссю композиції, та ще темні силуети гір за містом, складають кілька планів, що колись дозволяло китайським майстрам обходитися без лінійної перспективи, до якої зверталися у подібних випадках європейські майстри.

Якщо у зазначених роботах У Гуанчжун робить крок від малого до великого, то

в роботі «Весняний вітер» 2001 року (іл. 3) художник подає зворотній процес – велике у малому. Митець залишається вірним собі і в експресивній стилістиці зображення, і в апеляції до класичних жанрів і зразків китайського мистецтва. У даному випадку він звертається до жанру «Птахи й квіти», зображаючи фрагмент зволоженої місцевості, зарослої буйним різнотрав'ям.

Це дозволяє художнику і глядачу отримати задоволення від живописності цього фрагменту пейзажу. Але і цей маленький фрагмент виявляється «мікрокосмом»: придивившись, можна побачити і легку бабку, і барвистого метелика. Справжня гармонія, це коли світло відтіняється темрявою, і тому радісну вітальність врівноважують чорні експресивні плями.

Роботи Чжу Децюня нині найбільш відомі у Європі завдяки тому, що він після навчання залишився жити й творити у Франції. Важливо, що до класичного китайського мистецтва він долучався з дитинства, оскільки його дід та батько, хоча й були лікарями, але при тому славилися як колекціонери і знавці мистецтва. І свою мистецьку освіту Чжу Децюнь спочатку отримав у Ханчжоу під керівництвом безпосередньо Лінь Фенмяня. Однак японське вторгнення змінило вектор його творчої долі і з 1955 року він постійно жив і працював у Франції. Саме тут сталася подія, яка, на думку біографів митця, справила значний вплив на його подальшу творчість.

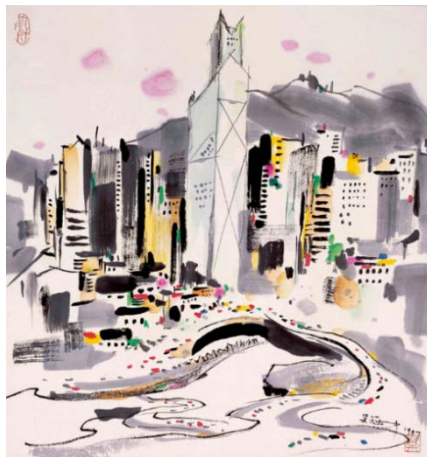
Париж 1960-х років з його революційним духом і соціальними виступами орієнтувався на нові форми мистецтва. Проте воно не справило такого враження на Чжу Децюня, як виставка голандського живописця XVII століття Рембрандта, яку він відвідав у 1966 році [15, с. 181]. Потужний живопис видатного майстра справив на Чжу Децюня велике враження і викликав бажання поєднати дух старих китайських майстрів і класичної поезії з живописним абстракціонізмом. Дотримуючись надалі цього напрямку, Чжу Децюнь постав одним із найбільш

відомих китайських майстрів у світі. У 1997 році він став першим китайським митцем, обраним членом французької Академії

витончених мистецтв. Нині його роботи найбільш високо оцінені на міжнародних аукціонах сучасного мистецтва.



**Іл. 1.** У Гуанчжун. Велика стіна. 121.5×64. Папір, туш, акварель. 1986 [25]



**Іл. 2.** У Гуанчжун. Гонконг. 48 x 45. Папір, туш, акварель. 1997 [24]



**Іл. 3.** У Гуанчжун. Весняний вітер. 60x57. Шовкографія. 2001 [28]



**Іл. 4.** Чжу Децюнь. Осінь. 97 x 195,5. Полотно, олія. 1978 [20]



**Іл. 5.** Чжу Децюнь. Тиха гавань. 81 x 100. Полотно, олія. 2006 [22]



**Іл. 6.** Чжу Децюнь. Усі бажання здійсняться. 103 x 83. Літографія. 2008 [21]



**Іл. 7.** Зао Ву-Кі. Морський пейзаж. 39,4 x 54,6. Літографія. 1952 [26]



**Іл. 8.** Зао Ву-Кі. Ноктюрн. 42,5 x 53,3. Літографія. 1955 [27]



**Іл. 9.** Зао Ву-Кі. Без назви (27-10-2002). 195 x 260. Полотно, олія. 1987–1988 [23]

Наведені у статті біографії художників свідчать про їх добре знайомство з досягненнями європейських модерністів різних напрямів. Це і абстрактне мистецтво, і експресіонізм, і супрематизм. Прикладом може слугувати робота 1978 року «Осінь» (іл. 4). Вона вирішена в традиціях живописного абстракціонізму. Чжу Децюнь демонструє тут своє вміння оперувати кольоровими масами аналітично на композиційному рівні і, в той же час, додаючи безпосередні емоції, експресію. Можна було б назвати цю роботу «портретом осені». У діагональній композиції перед глядачем розгортається вся гама осінньої природної стихії, від сліпучого світла до тривожної червоно-чорних фарб.

Триптих «Тиха гавань» 2006 року (іл. 5) відбиває творчі пошуки художника, його прагнення поєднати експресію живопису тушшю з європейським колоризмом. Композиція побудована на сполученнях широких масивів фарби з короткими мазками, балансі темного та світлого, червоних, помаранчевих та чорних плям, що нагадують розпливи туші. до кращих творчих досягнень майстра. Урочистість яскраво червоного, що спалахує розмаїттям відтінків, виблискує жовтим золотом, сповіщає усій композиції святковий, доброзичливий підтекст, адже в Китаї червоний асоціюється з життєвою енергією, здоров'ям, силою, багатством.

У композиції «Усі бажання здійсняться» 2008 року (іл. 6) апеляція до класики знаходить інший вираз і простежується у використанні підкреслено видовженого вертикального формату (відсилка до сувою), поєднанні знаків-написів і зображення, графічному мінімалізмі. Чжу Децюнь немов розмиває кордони між зображенням і написом, справжніми ієрогліфами і авторськими фантазійними знаками. Ці риси притаманні вже сучасному авторському баченню китайських митців.

Другим визначним представником китайсько-французького живопису у художньому житті Франції кінця ХХ – початку ХХІ ст. є Зао-Ву Кі. Як і Чжу Децюнь, він отримав

перші художні враження на батьківщині. У Китаї. Відбірні зразки китайського мистецтва оточували Зао-Ву Кі з дитинства. У його родині, яка вела свій родовід від аристократії періоду Сун, (960–1279) зберігалися сувої таких видатних майстрів минулого, як Мі Фей і Чжао Менфу, високо цінувалося і мистецтво каліграфії. Батько майбутнього видатного митця з дитинства підтримував тягіння сина до мистецтва отже не дивно що вже у 14 років Зао-Ву Кі вступив до славнозвісної художньої школи в Ханчжоу. Ще навчаючись у Китаї він зацікавився європейським мистецтвом, зокрема творами Поля Сезанна і Анрі Матісса, а також свого сучасника Пабло Пікассо, з їх роботами він знайомився через поштові листівки і американські журнали.

З 1948 р. починаються навчання і мандри молодого китайського художника світовими центрами мистецтва – Франція, Італія, Швейцарія, США. Саме в Швейцарії у 1951 р. сталося знайомство з творчістю Пауля Клее, яке за словами самого художника, справило на нього велике враження і знайшла відгук у ставленні до лінійної графіки у поєднанні з живописом.

Китайські дослідники також звертають увагу на перипетії у житті художника які, на їх думку, впливали на його творчість протягом життя. Так душевна хвороба, а згодом і самогубство його другої дружини обумовили творчу кризу художника з 1960 по 1973 рік. Однак зустріч з третьою дружиною повертають його до творчого життя і обумовлюють звернення до медитативного живопису, у якому поєднується олійний живопис з традиціями китайського живопису тушшю [15, с. 137–139].

Розглянемо роботи Зао Ву-Кі які є характерними для його творчості у різні періоди мистецького життя. Серед них один з ранніх творів французького періоду – «Морський пейзаж» 1952 року (іл. 7). Перше, що характеризує наведену роботу, це мінімалізм та близькість до європейського примітивізму. З одного боку примітивізм

апелював до зразків первісного мистецтва, де знаходив графічну лінеарність, природну експресію, дитячу безпосередність відчуття. Усе це наявне і в зазначеній роботі Зао Ву-Кі. Разом з тим художники-примітивісти шукали зразки для мистецького діалогу і в мистецтві народному. У творчості Зао це простежується у зверненні до сувоїв та експресивної манери ієрогліфічної писемності. При тому художник не йде шляхом наслідування навіть у цій ранній роботі. Загальне тло роботи нагадує колір старого, пожовклого від часу сувою, а різниця між фігуративним зображенням та написанням ієрогліфів ніби стирається. Зображення рослинності і людей на березі, кораблів у морі, так як їх зобразив митець, легко можна уявити собі трансформованими писемними знаками, чи образами, які й породили ієрогліфічну писемність.

Та можна зауважити в цій роботі ще один аспект. Для Китаю протягом майже століття була актуальною темою колоніальної залежності. У цій парадигмі колонізатор завжди ставився до іншої культури як до примітивної, дикунської. Та частина європейських митців, починаючи від Поля Гогена, протиставили такому ставленню інший погляд на екзотичні культури, у тому числі південно-азійського регіону, як на первинні, природні, базові. Так і в «примітивній» роботі Зао Ву-Кі розкривається базовий потенціал морського пейзажу.

Робота «Ноктюрн» 1955 року (іл. 8) продовжує розвивати і ускладнювати обрану Зао Ву-Кі стилістику. Як відомо, музична форма ноктюрну звертається до поетики ночі. Ця поетика в європейській культурній практиці базується на містичному сприйнятті темної пори доби, але в цей темряві чатують і злі сили. У далекосхідній культурі містика ночі теж присутня але вона не має у собі первинної негативної конотації, а навпаки, наближає до усамітнення і медитації. Так і в роботі Зао живописний відгомін фовізму є зовнішньою формою висловлювання, з

середини ж його ночі ніби проривається осяяння духовної практики, в якій чи-то зірки перетворюються в знаки-ієрогліфи, чи-то навпаки.

*Безіменна робота* майстра (іл. 9), що відмічена художником лише датою «27-10-2002» репрезентує ті підходи і прийоми, які з'являються у Зао Ву-Кі ще в середині 1950-х років і відточувалися ним протягом життя. У тепло-світлій кольоровій гамі постає торжество суцільної трансформації. Це пряма відсилка до великих китайських майстрів минувщини, які сповідували концепцію Дао у мистецтві, згідно якої світ містить у собі усе багатство можливих трансформацій від малого до великого. Так і в диптиху художника з нібито абстрактних форм постають гори і хмари, дерева і пасма туману над невидимими водними просторами. І раптом абстрактна композиція перетворюється на пейзаж в улюбленому китайському жанрі «гори й води».

**Висновки.** Розвиток китайського олійного живопису в др. пол. ХХ ст. тісно пов'язаний зі значним впливом західних художніх напрямів – імпресіонізму, постімпресіонізму та абстракціонізму. Хоча відомі китайські художники У Гуаньчжуна, Чжу Децюня, Зао Ву Кі. пройшли навчання у Франції, їхні роботи є прикладом поєднання західних технік та підходів до живопису з прийомами китайської каліграфії та класичного живопису тушшю. Протягом багатовікової історії китайського живопису колір і лінії, орієнтація на зображення ідеї, а не зовнішньої подібності завжди були його основною характеристикою. Саме тому імпресіонізм, а згодом і абстракціонізм як рух, який зробив своєю сутністю чистий колір і пластичність ліній, привернули увагу китайських художників. Незважаючи на те, що китайський олійний живопис наслідує ідеї сучасного західного мистецтва, він зберігає символізм лаконічних колірних рішень, глибину кольору, динамічність ритму ліній.

**Література:**

1. Гу С. Науковий дискурс дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві: дис. ... д-ра філософії. Харків, 2021. 340 с.
2. Ковальова М., Лю Ф. Олійний пейзажний живопис у Китаї ХХ ст.: традиційні та інноваційні особливості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 33, Том 1. С. 68–75. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/33.215704> (дата звернення: 08.04.2023).
3. Корнєв А. Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 57. Т. 1. С. 137–143.
4. Котляр Є., Чжизун Г. Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живописі XVIII століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. 2018. № 2 (Вип. 39). С. 276–295.
5. Рибалко С. Б. Баугауз у контексті китайсько-японської мистецької парадигми. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 5. С. 54–60. URL: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.5.7> (дата звернення: 06.05.2023)
6. Сунь К. Традиції європейського реалістичного мистецтва у китайському живописі ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Київ, 2018. 294 с.
7. Хао Сяо Х. Портрет в живописі Китаю: становлення, етапи розвитку, проблеми жанру в мистецтві ХХ ст.: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2015. 20 с.
8. Chen X. Chinese artist creates dialogue between East and West. *Global Times*. Sep 26, 2021. URL: <https://www.globaltimes.cn/page/202109/1235124.shtml> (дата звернення: 08.04.2023)
9. Delarge J. Guanzhong WU. *Delarge, dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*. Paris: Gründ, Jean-Pierre Delarge, 2001. URL: [https://www.ledelarge.fr/16833\\_artiste\\_WU\\_Guanzhong](https://www.ledelarge.fr/16833_artiste_WU_Guanzhong) (дата звернення: 08.04.2023).
10. Ilaria M. S. *The Space Between: Zao Wou-Ki's Life and Work*. ZOLIMA. 2022. URL: <https://zolima.citymag.com/the-space-between-zao-wou-kis-life-and-work/> (дата звернення: 08.04.2023).
11. Tan H. *Researchon Wu Guanzhong's Oil Painting Art* [D]. Nanjing University of the Arts. 2015. 34 p.
12. Zhang Y. *Wu Guanzhong's Artistic Career. Advancesin Social Science, Education and Humanities Research*. 2021. Vol. 572. P. 340–347. URL: <file:///D:/Downloads/125960109.pdf> (дата звернення: 08.04.2023).
13. Лу Х. 30 років китайського сучасного мистецтва: 1978–2008 рр., Чанша: видавництво Hunan Fine Arts, 2013. 566 с. [鲁虹. 中国当代艺术 30 年 : 1978–2008. 北京: 湖南美术出版社, 2013. 566 页].
14. Лю Ч. *Історія китайського олійного живопису*. Пекін: Китайська молодіжна преса, 2016. 544 с. [刘淳著. 中国油画史 增订本. 北京 版社, 2016. 544 页].
15. Лю Ю., Ліворуч Ханчжоу Праворуч Париж. Пекін: Видавництво сучасного Китаю, 2021. 256 с. [刘, 左杭州右巴黎, 北京 : 当代中国出版社, 北京, 2021, 共 256 页].
16. Сунь С. *Майстер століття Ли Фенмянь. Пекін, Реліквії культури*, 2017. 202 с. [孙, 百年巨匠林 眠 CenturyMasters,北京, 文物出版社, 2017, 9, 共 202 页 (第 126 页)].
17. Сун Ю. Чому Лін Фенмянь малював «чорні картини» в той час? *China.com*. 29.01.2018. URL: <https://culture.china.com/art/11159887/20180129/32020422.html> [宋永, 林 眠当 何画 “黑画” ?, 中 网. 雅昌 网, 2018-01-29] (дата звернення: 11.05.2023).
18. Цяо Ч. Дослідження асоціацій сучасного китайського живопису: дис. д-ра філософії, Чжецзянь, 2005 р. [治强, 中国近代 画社 研究 浙江大学博士学位 文, 2005].
19. Чень Д. *Мистецька революція. Відповідь Лу Чену. Нова молодь*, 1917. С. 6 [独秀, 美 革命 答 激「」, 新青年, 1917 (第 6 页)].
20. Artbanx. URL: <https://www.artbanx.io/artworks/laotomne-le-1-mai-1978-15b3902c-50b2-494e-883b-2b78d4d6884c/> (дата звернення: 11.05.2023).
21. Chu Teh-chun: *All Wishes Come True*, 2008. URL: <https://www.artsy.net/artwork/chu-teh-chun-all-wishes-come-true> (дата звернення: 10.05.2023).
22. Schmitz-Grucker V. *Chu Teh-chun: Red for Good Luck* *La Gazette Drouot*. 2022.12 Jan. URL: <https://www.gazette-drouot.com/en/article/chu-teh-chun-3A-red-for-good-luck/31297> (дата звернення: 06.06.2023).

23. Recent Works by Zao Wou-ki. *Marlborough New York*. URL: <https://www.asianart.com/exhibitions/zao/18.html> (дата звернення: 06.06.2023).

24. Wu Guanzhong. Hong Kong. URL: <https://www.wikiart.org/en/wu-guanzhong/hong-kong-1997> (дата звернення: 06.06.2023).

25. Wu Guanzhong. The Great Wall (I). URL: <https://www.wikiart.org/en/wu-guanzhong/the-great-wall-i-1986> (дата звернення: 10.05.2023)

26. Zao Wou-ki. Heffel. URL: <https://www.heffel.com/Artist/5D5B5A5A/Wou-Ki-Zao> (дата звернення: 10.05.2023).

27. Zao Wou-Ki (1921–2013) *Nocturne, 1955. Bonhams*. URL: <https://preprod-www01.bonhams.com/auctions/21772/lot/8380/> (дата звернення: 12.05.2023).

28. Декан Академії живопису та каліграфії Ці Байші - Шаобай Тан Фа Чжоу ділиться: гравюри У Гуаньчжун на аукціоні Guardian [白石画院院]-少白周分享：嘉德拍中的吴冠中版画]. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1687481775712025938&wfr=spider&for=pc> (дата звернення: 10.05.2023).

#### References:

1. Gu, X. (2021). *Naukovyyi diskurs doslidzhennya tradytsiynoho zhyvopysu Kytayu v yevropeys'komu ta amerykans'komu mystetstvosnavstvi* [The scientific discourse of the study of traditional painting of China in European and American art history]: Candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

2. Koval'ova, M., Lyu, Fan' (2020). *Olyyny peyzazhnyy zhyvopys u Kytayi XX st.: tradytsiyni ta inovatsiyni osoblyvosti* [Oil landscape painting in China of the 20th century: traditional and innovative features]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*, 33(1), 68–75. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/33.215704> (Last accessed: 08.04.2023) [in Ukrainian].

3. Korniyev, A. (2022). *Bazovi pryntsyipy kytays'koho natsional'noho peyzazhu: doslidzhennya ta diskusiyi* [Fundamental principles of the Chinese landscape painting: research and discussion]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*, 57(1), 137–143 [in Ukrainian].

4. Kotliar, Ye., Chzhyzhun, H. (2018). *Dzhuzeppe Kastilone ta formuvannya novoho kanonu zhinochoho portretu u kytays'komu zhyvopysi XVIII stolittia* [Giuseppe Castiglione and formation of a new canon of woman portrait in Chinese painting

of the XVIII century]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*, 2(39), 276–295 [in Ukrainian].

5. Rybalko, S. B. (2022). *Bauhauz u konteksti kytays'ko-yapons'koyi mystets'koyi paradyhmy* [Bauhaus in the context of the Sino-Japanese artistic]. *Ukrayins'kyi mystetstvosnavchyyi diskurs*, 5, 54–60. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.5.7> (Last accessed: 06.05.2023) [in Ukrainian].

6. Sun, K. (2018). *Tradytsii yevropeiskoho realistychnoho mystetstva u kytays'komu zhyvopysi XX – pochatku XXI stolittia* [Traditions of European realistic art in Chinese painting of the XXth – beginning of the XXI century]: Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

7. Hao Xiao, H. (2015). *Portret v zhyvopysi Kytai: stanovlennia, etapy rozvytku, problemy zhanru v mystetstvi XX st.* [Portrait in Chinese painting: formation, stages of development, problems of the genre in the art of the 20th century]: Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: Lvivska natsionalna akademiia mystetstv [in Ukrainian].

8. Chen, X. (2021). *Chinese artist creates dialogue between East and West*. *Global Times*. Sep 26. URL: <https://www.globaltimes.cn/page/202109/1235124.shtml> (Last accessed: 08.04.2023) [in English].

9. Delarge, J. (2001). *Guanzhong WU. Delarge, dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*. Paris: Gründ, Jean-Pierre Delarge, 2001. URL: [https://www.ledelarge.fr/16833\\_artiste\\_WU\\_Guanzhong](https://www.ledelarge.fr/16833_artiste_WU_Guanzhong) (Last accessed: 08.04.2023) [in French].

10. Ilaria M. S. (2022). *The Space Between: Zao Wou-Ki's Life and Work*. *ZOLIMA*. URL: <https://zolimacitymag.com/the-space-between-zao-wou-kis-life-and-work/> (Last accessed: 08.04.2023) [in English].

11. Tan, H. (2015). *Research on Wu Guanzhong's Oil Painting Art* [D]. Nanjing University of the Arts. 34 p. [in English].

12. Yong, Z. (2021). *Wu Guanzhong's Artistic Career*. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 572, 340–347. URL: <file:///D:/Downloads/125960109.pdf> (Last accessed: 08.04.2023) [in English].

13. Lu, H. (2013). *30 Years of Chinese Contemporary Art: 1978–2008*, Changsha: Publishing House Hunan Fine Arts [鲁虹. 中国当代

艺术 30 年 : 1978-2008. 北京: 湖南美术出版, 566 页.] [in Chinese].

14. Liu, C. (2016). History of Chinese oil painting. Beijing: Chinese Youth Press [劉淳著. 中國油畫史 增訂本. 北京 版社, 2016. 544 页.] [in Chinese].

15. Liu, Y., (2021). Hangzhou on the left, Paris on the right. Beijing: Modern China Publishing House, 256 p. [刘钺, 左杭州右巴黎, 北京: 当代中国出版社, 北京, 2021, 共 256 页.] [in Chinese].

16. Sun, X. (2017). Century Master Li Fengmian. Beijing, Relics of Culture [孙晓飞, 百年巨匠林风眠 Century Masters, 北京, 文物出版社, 9. 共 202 页 (第 126 页)] [in Chinese].

17. Song, Y. (2018). Why did Lin Fengmian paint "black pictures" at that time? *China.com*. [宋永进, 林风眠当时为何画“黑画”?, 中华网. 雅昌艺术网, 2018-01-29] URL: <https://culture.china.com/art/11159887/20180129/32020422.html> (Last accessed: 11.05.2023) [in Chinese].

18. Qian, G. (2005). A Study of the Associations of Contemporary Chinese Painting, Zhejiang University Ph.D. [乔治强, 中国近代绘画社团研究 浙江大学博士学位论文, 2005] [in Chinese].

19. Chen, D. (1917). Artistic revolution. Reply to Lu Chen, New Youth [陈独秀, 美术革命·答吕澂「J」, 新青年, 1917 (第 6 页)] [in Chinese].

20. Artbanx. URL: <https://www.artbanx.io/artworks/lautomne-le-1-mai-1978-15b3902c-50b2-494e-883b-2b78d4d6884c/> (Last accessed: 11.05.2023).

21. Chu Teh-chun: All Wishes Come True, 2008. URL: <https://www.artsy.net/artwork/chu-teh-chun-all-wishes-come-true> (Last accessed: 10.05.2023).

22. Schmitz-Grucker, V. (2022). Chu Teh-chun: Red for Good Luck La Gazette Drouot 12 Jan. URL: <https://www.gazette-drouot.com/en/article/chu-teh-chun-3A-red-for-good-luck/31297> (Last accessed: 06.06.2023).

23. Recent Works by Zao Wou-ki. *Marlborough New York*. URL: <https://www.asianart.com/exhibitions/zao/18.html> (Last accessed: 06.06.2023).

24. Wu Guanzhong. Hong Kong. URL: <https://www.wikiart.org/en/wu-guanzhong/hong-kong-1997> (Last accessed: 06.06.2023).

25. Wu Guanzhong. The Great Wall (I). URL: <https://www.wikiart.org/en/wu-guanzhong/the-great-wall-i-1986> (Last accessed: 10.05.2023).

26. Zao Wao Wou-ki. Heffel. URL: [https://www.heffel.com/Artist/5D5B5A5A/Wou-Ki\\_Zao](https://www.heffel.com/Artist/5D5B5A5A/Wou-Ki_Zao) (Last accessed: 10.05.2023).

27. Zao Wou-Ki (1921–2013). Nocturne, 1955. *Bonhams*. URL: <https://preprod-www01.bonhams.com/auctions/21772/lot/8380/> (Last accessed: 12.05.2023).

28. Dean of Qi Baishi Academy of Painting and Calligraphy – Shaobai Tang Fa Zhou Sharing: Wu Guanzhong's Prints in Guardian Auctions [齐白石书画院院长-少白汤发周分享: 嘉德拍卖中的吴冠中版画专场]. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1687481775712025938&wfr=spider&for=pc> (Last accessed: 10.05.2023).

## CREATIVE SEARCH OF CHINESE PAINTERS OF THE SECOND HALF OF THE 20<sup>th</sup> CENTURY: WU GUANZHUN, ZHU DEQUN, ZAO WU-KI

ZHU JIAN XUN

*Lviv National Academy of Arts, Lviv, Ukraine*

**Goal:** the purpose of the article is to highlight the principles of combining the approaches and techniques of Western and Chinese painting on the example of artworks of artists of the second half of the 20<sup>th</sup> century (Wu Guanzhong, Zhu Dejun and Zao Wu-Ki).

**Methodology.** Research methods are determined by the specifics of the material and tasks. The author applied biobibliographical method of research, as well as techniques and methods of comparative, formal, figurative and stylistic analysis.

**Results.** The article describes features of cultural and political processes in China in the 20<sup>th</sup> century. It outlines the main directions and essence of discussions about the ways of development of society and the tasks of art as well as their influence on the formation of aesthetic education concept. It has been established that representatives of the so-called "Parisian School" Wu Guanzhong, Zhu Dejun and Zao Wu-Ki are among the painters who most consistently mastered Western painting and received recognition both in China and abroad. The article analyzes biographical and visual materials; it is shown that the formation of these people as artists and their creative activity took place against the backdrop of the

dizzying events of the 20<sup>th</sup> century and was largely determined by them. The main approaches to mastering the European system of painting, ways of creative interpretation of the Chinese tradition and achievements are reflected on the basis of the analysis of paintings by Wu Guanzhong, Zhu Dequn and Zao Wu-Ki.

**Scientific novelty.** Representative works of three artists were collected, systematized and identified, their formal and figurative-stylistic analysis was carried out and highlighted.

**The practical significance** of the results of the study lies in the possibility of their use in pedagogical work in the development of programs and methodological materials for Art History courses and in practical work of artists.

**Keywords:** *Chinese painting; Chinese graphics; Chinese artistic tradition; European art system; Parisian school; abstract art; dialogue of cultures; aesthetic education.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРА

**ЧЖУ Цзяньсюнь**, аспірант, факультет історії і теорії мистецтва, кафедра теорії і історії мистецтва, Львівська національна академія мистецтв, ORCID 0009-0003-8333-7660, **e-mail:** 365310449@qq.com

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2023.2.20](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.20)

**Цитування за ДСТУ:** Чжу Ц. Творчі пошуки китайських живописців другої половини ХХ століття: У Гуаньчжун, Чжу Децюнь, Зao Ву-Кі. *Art and design*. 2023. №2(22). С. 237–248.

**Citation APA:** Чжу, Ц. (2023) Творчі пошуки китайських живописців другої половини ХХ століття: У Гуаньчжун, Чжу Децюнь, Зao Ву-Кі. *Art and design*. 2(22). 237–248.

УДК 7.012:687:016

DOI:10.30857/2617-0272.2023.2.21.

ЧУПРИНА Н. В., СТРУМІНСЬКА Т. В., ПАШКЕВИЧ К.Л.,  
КОКОРИНА Г.В., ДАВИДЕНКО І. В., ГАРКІН П. В.

Київський національний університет технологій та дизайну, Україна

**КОМПОЗИЦІЙНО-ГРАФІЧНІ ЗАСОБИ ДИЗАЙНУ  
ЧОЛОВІЧОГО ПОВСЯКДЕННОГО ТА СПОРТИВНОГО ОДЯГУ**

**Метою** дослідження є визначення напрямів проектування чоловічого одягу з удосконаленими функціональними властивостями із впровадженням композиційно-графічних засобів стріт-арту; охарактеризувати колаборацію дизайнерських брендів модного одягу з графічними роботами вуличних художників як напрям розробки актуального проектного образу в чоловічій моді.

**Методологія** дослідження базується на вивченні принципів колаборації різних сфер сучасного мистецтва та культури при створенні затребуваного продукту дизайну. Дослідження здійснено шляхом вивчення, порівняння, узагальнення уподобань сучасного споживача в різних сферах сучасної культури та певних субкультур (мистецтво графіті, музика хіп-хоп, пропагування спорту та активного способу життя тощо). Використано прийоми аналітично-типологічного методу, що спирається на документальні джерела (в тому числі фото- та відео), графічні роботи, фешн-ілюстрації, аналіз івент- та перфоманс-презентацій колекцій модного одягу як продукту моди.

**Результати.** Визначено основні напрями сучасної поп-культури, що впливають на формування актуальних напрямів вуличної моди, зокрема у розробці моделей чоловічого одягу. Охарактеризовано діяльність вуличних художників в контексті їх впливу на розвиток сучасного мистецтва та формування предметного середовища. Наведено порівняльний опис рис творчості провідних художників стріт-арту та представлено аналіз їх взаємодії з провідними дизайнерськими брендами в створенні та презентації колекцій модного одягу. Охарактеризовано їх співпрацю в реалізації рекламних кампаній провідних дизайнерських брендів, особливо в сегменті вуличної моди. Визначено основні стилістичні особливості вбрання субкультури хіп-хоп 2010-х років, асимільовані в актуальні тенденції вуличної моди 2020-х років. Визначено основні напрями колаборації представників субкультури хіп-хоп (музики та спорту) з провідними дизайнерськими брендами в проектуванні чоловічого повсякденного та спортивного одягу із застосуванням композиційно-графічних засобів оздоблення стріт-арту.

**Наукова новизна** результатів визначається комплексним обґрунтуванням розробки актуального модного образу (на прикладі чоловічого повсякденного одягу), який базується на асиміляції напрямів сучасного мистецтва (графіті), явищ сучасної масової культури (субкультури хіп-хоп) та дизайн-діяльності у сфері індустрії моди. Охарактеризовано проектно-рекламну стратегію формування модного одягу як актуального продукту дизайну на основі колаборації представників різних напрямів культури сучасного суспільства споживання.

**Практичне значущість** роботи полягає в наповненості встановленою достовірною інформацією міждисциплінарного характеру, що демонструє єдину комплексну основу формування проектного образу сучасного споживача та створення продукту дизайну в сфері розробки актуального чоловічого одягу повсякденного та спортивного призначення. Результати дослідження можуть бути адаптовані та розширені при створенні моделей одягу різного призначення, для різних верств споживачів для просування на сучасному ринку модного одягу.

**Ключові слова:** дизайн одягу; чоловічий одяг; вулична мода; стріт-арт; продукт дизайну; графіті; проектний образ; продукт моди.

**Вступ.** Мода не є статичною, як показує час. У феномені моди особистість виявляє себе у двох аспектах: мода виявляє ставлення людини до суспільства, до світу в цілому і разом з тим відношення до самої себе. Деякі люди хочуть виявити свою індивідуальність

та зберегти її, а частина людей навпаки прагне бути схожими на інших членів суспільства. Бажання підкоритися модним трендам бореться із прагненням бути незалежним від них. Для одних учасників

моди важливіше відрізнятись від інших, для інших – наслідувати когось.

Визначним явищем другої половини ХХ ст. стала взаємодія і взаємозбагачення культур народів різних країн і континентів. Цьому сприяла низка обставин, у тому числі: вдосконалення техніки та засобів масової інформації (радіо, телебачення та ін.); розширення можливостей культурного обміну; підйом культури у країнах, що звільнилися від колоніальної та напівколоніальної залежності (поширення освіти, державна підтримка національної художньої культури тощо); діяльність міжнародних організацій – UNESCO [1], Global Fashion Exchange [2] та ін.

У нових історичних умовах склалися передумови для глобалізації та інтернаціоналізації культури. Глобалізація створювала можливості для кращого порозуміння між людьми. Проте існувало і одностороннє її тлумачення як процесу всебічного поширення «передової», «прогресивної», «демократичної» північноамериканської та європейської культури в інших регіонах світу.

У сучасному світі моди розробка моделей та колекцій костюма для широких верств споживачів є затребуваною та актуальною. Часто дизайнери надихаються сучасними стильовими напрямками та тенденціями існування молодіжних субкультур, орієнтуючи саме на молодь свої дизайнерські пропозиції. В багатьох точках світу проводяться конкурси на розробку та адаптацію костюмів різних років та напрямів, але тема такого явища масової культури як хіп-хоп почала набирати популярності не так давно. Проте, активне поширення її серед молоді з різними статками та поглядами на життя та суспільство спонукає до вивчення та всебічного аналізу цього культурного явища та визначення засобів адаптації його властивостей в різних сегментах ринку модного одягу.

#### **Аналіз попередніх досліджень.**

Дослідження багатьох авторів були присвячені вивченню творчості вуличних художників та тенденціям розвитку таких його напрямів

як графіті та мурали. Так, аналіз творчості відомих графістів різних країн Європи та перспективи розвитку європейського графіті досліджено мистецтвознавцем К. Станіславською [3].

Більш детально тенденції розвитку сучасного графічного дизайну, найбільш дієві та художньо виразні засоби впливу на споживачів за умов перенасиченого візуального середовища розкрито Н. Сбітневою [4].

Впровадження стріт-арту як засобу трансформації міського простору за допомогою мистецьких об'єктів для боротьби з консьюмеризмом та негативними тенденціями рекламно-агітаційного контролю в урбаністичному просторі охарактеризовано в дослідженні Б. Гаврилюка [5].

Дослідниця І. Гаврилаш в своїх роботах акцентує, що графіті поступово втрачає актуальність, а практики урбан-арту, які раніше надавали перевагу класичному графіті, реалізуються у сфері мурал-арту [6].

Фактори визнання стріт-арту як окремого виду сучасного мистецтва (наряду з іншими напрямками художнього самовираження: перформанс, хеппінг, акціонізм) визначено Г. Бітаєвою [7].

Сучасний світогляд у графічному дизайні через мистецтво графіті проаналізовано Є. Гулою. Він визначає графіті як засіб комунікації та ідентифікації для представників умовно «вуличних» відокремлених груп у суспільстві [8].

Візуальну графічну мову сучасної реклами з позицій екологічного впливу на інтенсивний інформаційний потік у сучасному суспільстві розглядає О. Гладун [9].

Але з аналізу досліджень стріт-арту стає очевидним, що основні розвідки проводились у площині загальних культурологічних аспектів, графічного дизайну або дизайну середовища. Окремі спроби вивчення засобів взаємодії вуличного мистецтва та дизайну одягу зроблено лише в останні роки. Одним з найактуальніших доцільно назвати дослідження, проведене колективом молодих науковців КНУТД, в якому

ззначаються напрями співпраці між представниками вуличного мистецтва та модної індустрії для створення актуальних продуктів дизайну та поширення його серед широких верств сучасного суспільства споживання. Дане дослідження є також актуальним через те, що автори долучають базові характеристики хіп-хоп культури до формування такого проєктного образу як модного тренду [10].

**Постановка завдання.** Шляхи та особливості колаборації вуличного мистецтва та дизайну одягу для різних сегментів ринку є малодослідженим, проте актуальним напрямом створення продуктів моди та поширення модних стандартів, особливо у сфері чоловічого повсякденного та спортивного одягу. А отже, завданням даного дослідження є визначення підґрунтя та композиційно-графічних засобів формування розробки проєктного образу та модного чоловічого одягу з удосконаленими функціональними властивостями як актуального продукту дизайну на основі проєктно-рекламної колаборації представників різних напрямів культури сучасного суспільства споживання.

**Результати дослідження та їх обговорення.** У 90-і роки ХХ століття у мистецтві зародився новий, революційний і провокаційний напрям сучасного мистецтва, який отримав назву «стріт-арт». Окремі групи критиків та глядачів відмовляються сприймати його творчість як напрям сучасного мистецтва, називаючи його лише вандалізмом, так як поштовхом його зародження послугувала графіті-культура [11]. Стріт-арт – це напрям образотворчого мистецтва, що відрізняється урбаністичним характером. До нього відносять графіті, трафарети, постери, мурали, скульптурні інсталяції та ін. Його завдання полягає не у присвоєнні території, а в тому, щоб показати глядачеві задуманий автором сюжет і залучити його до діалогу.

Стріт-арт асоціюється у першу чергу з ім'ям Banksy [12] – він почав малювати в

дев'яностих роках і досі вважається найпомітнішою та найтаємничішою фігурою вуличної культури. Художник працює у власній оригінальній техніці, використовуючи не тільки балончики з фарбою, але і заздалегідь підготовлені трафарети. Його малюнки – це завжди символічні висловлювання, які несуть у собі соціальну проблематику. Бенксі привертає увагу до найважливіших і нагальних питань: вади суспільства споживання, невинні жертви воєн, глобальне потепління тощо. Він зробив те, що раніше не вдавалося жодному стріт-арту художнику – саме він вивів графіті на рівень мистецтва. Вуличний художник, який привернув до себе увагу іронічними графічними коментарями на злобу дня і категорично відмовляється ставати частиною художнього істеблішменту, він став важливою персоною у світі сучасного мистецтва. Таємничий «феномен» концентрує увагу поціновувачів навколо своєї загадкової особистості режисерською роботою «Вихід через сувенірну лавку», замаскованою під документальний фільм, який розповідає про вуличних художників і Бенксі.

Бенксі дійсно пропагує вільне мистецтво, він вже не раз висловлювався на цю тему. «Я не беру з людей гроші, щоб подивитися мої роботи», – каже він [12]. Художник хоче, щоб його картини були доступні всім бажаним, а не лише тим, хто може дозволити собі купити квиток до музею. З цієї причини його експозиції іноді з'являються в незвичних для цього місцях – тунелях залізничних колій або на товарних складах.

«У центрі уваги знаходиться не мистецтво, а особистість Бенксі. Хто б не ховався за ім'ям Бенксі, цей феномен треба приймати таким, яким він є. Бенксі працює в суспільному просторі і використовує прості виразні засоби. Це красномовне мистецтво, яке хвилює людей» [11, 13].

«Copyright is for losers» – «Авторське право – для невдах» – довгий час це було

гаслом художника. Мистецтво Бенксі має належати всім. У назві виставки «Who the fuck is Banksy» провідною є ідея, що для мистецтва власне не має значення, хто або що таке Бенксі, будь-який митець сучасності має можливість подібним чином заявляти про себе і вказувати на соціальні проблеми.

Також помітною особистістю у культурі стріт-арту є Keit Haring [14], відомий не лише виставками у галереях, а й ілюстраціями у метро. Його стиль ґрунтується на змішуванні течії поп-арту з вуличними малюнками, тому К. Харінга не можна назвати райтером у звичному розумінні цього слова. Особливостями його малюнків вважалися широкі лінії, яскраві кольори та зображення чоловічків, які постійно з'являлися в різних куточках міста. Художник поєднував творчість з активною громадською позицією: він відомий боротьбою проти СНІДу, і це посилення стало невід'ємною частиною його малюнків.

Крім того, активний вплив на становлення стріт-арту справили американські художники-графіки, в тому числі ті, пік творчості яких припав на другу половину ХХ століття. Коли частина художників перебралася до галерей, а роботи таких райтерів, як Dondi, Lee, Zephyr, Daze та Futura 2000, з'явилися в арт-просторах Європи, культура графіті розповсюдилася у Старому світі. Після перших виставок європейська молодь надихнулася нью-йоркською культурою, а додатковим чинником став музичний та танцювальний напрям хіп-хоп. Малюнки в галереях послужили наочним гайдом для ентузіастів, і незабаром написи почали з'являтися у європейських містах. Одним із піонерів руху у Франції став художник під псевдонімом Blek le Rat [15]. Для створення малюнків він використовував спеціальні трафарети, що дозволяло йому швидко малювати графіті та уникати арештів. Своєю діяльністю художник мав намір показати, що мистецтво може бути доступне кожному і не обмежується стінами галерей [11, 16].

Вуличне мистецтво все ще залишається суперечливим явищем: частина малюнків

графіті заслужили на прийняття містян, проте, враховуючи незмінні випадки вандалізму, далеко не всі позитивно ставляться до творчості райтерів. На вуличній арт-сцені з'явилося безліч новачків, а відомі художники, хоч і стали звичними учасниками виставок та арт-проектів, все одно продовжують малювати на вулицях міст [16].

Тож, вуличне мистецтво графіті найкраще відображає мінливу суть сучасності та стало невід'ємною частиною світової культури. Складається графіті з письмових символів, призначення яких – передача зрозумілих для всіх повідомлень. 40–50 років тому настінні малюнки вважалися проявом протесту та маргінальності, але в сьогоденні вони використовуються комерційними компаніями в своїх маркетингових стратегіях, як своєрідний індикатор швидких змін у світі. Тому, варто окремо виділити, яким чином перетинаються культура графіті та модна індустрія; слід зазначити, що колекції виходять не менш успішними та яскравими, ніж у ситуації співпраці дизайнерів та митців образотворчої сфери. Дизайнерів всесвітньо відомих брендів одягу приваблює вуличне мистецтво своєю яскравою неординарністю, однак вони часто використовують у своїх колекціях графіті не запитавши дозволу в автора, апелюючи до того, що спочатку малюнок є актом вандалізму. Втім закон захищає будь-яку інтелектуальну власність, незалежно від місця вираження.

Деякі роки тому стріт-артист Дж. Тірні, відомий також як Rime, звинуватив у плагіаті креативного директора Moschino Дж. Скотта. За словами художника, принт на сукні з колекції бренду осінь-зима 2015/16 був скопійований із його графіті 2012 року – витріщених очей на тлі напису «Vandal» [17]. Особливо розлютила Дж. Тірні поява Кеті Перрі та Джеремі Скотта нарядом з авторським принтом на Met Gala – вони зробили з цього справжній перформанс, але справжнє ім'я автора принту при цьому жодного разу не згадали (рис. 1).

З іншого боку, художник Дж. Тірні регулярно відзначається успішними співпрацями з учасниками індустрії моди, зокрема з брендами Converse, Adidas і Disney. Двома роками раніше Роберто Каваллі представив колекцію одягу, де кожну річ – одяг, сумки, рюкзаки та взуття – було розписано візерунками, скопійованими з графіті, якими вуличні художники Дж. Вільямс, В. Чапа та Дж. Рубін розписували вулиці м. Сан-Франциско (рис. 2). Проте, як тільки колекція побачила світ, дизайнера звинуватили у плагіаті [18]. Дизайнер не лише привласнив їхні малюнки, а й наносив поверх них свій логотип, написаний у такому самому стилі, наче вони – частина оригінального твору.

Дизайнер Марк Джейкобс один з перших, кому вдалося поєднати графіті і дизайн костюма. Спільна історія М. Джейкобса і модного бренду Louis Vuitton почалася ще в кінці 1990-х років (рис. 3) [19]. Дизайнеру М. Джейкобсу довелося докласти зусиль, аби переконати керівництво Будинку моди у тому, що використати графіті у розписі легендарних сумок Louis Vuitton – це ідея, яка згодом здобула популярність серед споживачів. Саме цей дизайн-проект став стартом співпраці з багатьма художниками сучасності. Крім того, згодом сумки Louis Vuitton, окрім магазинів, з'явилися й у музейних вітринах.

Дизайнери бренду Gucci надихнулися яскравими написами на стінах будинків, але при цьому, як зазначається у рекламній кампанії, на протигагу багатьом своїм попередникам, Gucci обрав шлях співпраці з стріт-художником Guccighost. Проте, достеменно невідомо, чи насправді це є реальний персонаж чи навмисне вигаданий в цілях маркетингової стратегії [20].

Supreme – популярний бренд серед споживачів вуличної моди – також слідує за діяльністю сучасних художників [21]. В результаті зародилась співпраця з графіті

художником Лі Кінонесом, Supreme створив своєрідні предмети сучасного мистецтва, перенісши деякі малюнки художника на сорочки, бомбери і шорти (рис. 4).

У 2017 році інший відомий бренд Balenciaga представив сумку, розписану у стилістиці графіті [22]. До Graffiti Collectio цього дизайнерського бренду увійшли розписані в стилістиці дворових графіті 1990-х років з чорної шкіри рюкзаки, сумки, гаманці і косметички з іронічними написами «Leather», «Couture» і «Collection».

У березні 2018 року бренд Balenciaga представив колекцію осінь-зима 2018 та знову звернувся до тематики графіті [22]. Гостей було зібрано у передмісті Парижа, в будівлі кінотеатру. У центрі подіуму височіла, ніби покрита снігом і розписана написами з минулих показів, штучна гора. Кольори одягу моделей були співзвучні кольорам написів (рис. 5).

У 2019 р. італійський бренд вуличної моди преміум класу Off-White продемонстрував суміш так званих «кислотних кольорів» та графіті на тижні чоловічої моди в Парижі [23].

Крім того, графіті залишається невід'ємною частиною протесту проти споживчої культури. Приклад тому – роботи вуличного художника Kidult, що розмальовує фарбою вітрини butikів Chanel, Céline, Maison Margiela, Supreme та інших відомих світових брендів [24]. Характерною рисою сучасної графіті-культури стала комерція. Коли великі компанії індустрії моди усвідомили популярність малюнків вуличних художників, артисти стали все частіше залучатися до реалізації рекламних кампаній провідних дизайнерських брендів, особливо у сегменті молодіжної та вуличної моди, а прояви графіті в масовій культурі є скрізь – починаючи від реклами, відеоігор та фільмів до презентації нових колекцій модного одягу в різних країнах світу.



а



б



в

**Рис. 1.** Застосування вуличних графіті у дизайні суконь провідних дизайнерських брендів: а – Дж. Тірні-Ріме, 2012 р.; б – Moschino, тиждень моди у Мілані, осінь/зима 2015–2016 рр.; в – Кеті Пері в сукні Moschino, Met Gala, 2015 р. [17]



а



б

**Рис. 2.** Приклад співпраці вуличного мистецтва та мейнстріму моди: а – Дж. Вільямс, В. Чапа та Дж. Рубін, авторське графіті, м. Сан-Франциско, США; б – модель дизайнерського бренду Just Cavalli Graffiti, весна 2014 р. [18]



**Рис. 3.** Робота дизайнера Марка Джейкобса для бренду Louis Vuitton [19]



а



б

**Рис. 4.** Співпраця вуличних художників з дизайнерськими брендами мас-маркету: а – Лі Кінонес, "Лев'яче лігво", музей Нью-Йорка, 1980 р.; б – Supreme, сорочка, весна/літо 2018 р. [21]



а

б

в



г

**Рис. 5.** Співпраця вуличних художників з дизайнерськими брендами Lux-сегменту: а-в – Balenciaga, тижень моди у Парижі, осінь-зима 2018 р. [63]; г – сумка Balenciaga, колекція Graffiti Collection, 2017 р. [62]

Так, наприклад, Target [25] – компанія-власник мережі універмагів в 2006 році провела вертикальний показ мод, використовуючи як подіум стіну центру Рокфеллера в Нью-Йорку, драпіровану трьома банерами з логотипами Target, що були виконані в стилістиці графіті. Таким чином компанія анонсувала появу нових колекцій модного одягу у своїх магазинах. Для цього було запрошено групу хіп-хоп музикантів для аудіовізуального супроводу, спортсменів та гімнастів, які в костюмах з нової колекції спускалися з даху 9-поверхової будівлі, демонструючи елементи акробатики та танців, та приєднувалися до моделей, які демонстрували одяг у звичайному форматі дефіле. Для спуску використовувалися спеціальні троси і ремені,

що підтримують тіло. Подібне шоу не перше в історії американського event-маркетингу. У 2003 році схожий спуск було здійснено в м. Чикаго. Тоді спортсменам довелося спускатися з 11-поверхової стіни, а подивитися на шоу прийшли 30 тисяч глядачів. Event потрапив в ефір BBC та «Доброго ранку, Америка», а компанія-організатор «GMR marketing» за цю акцію отримала в США нагороду «Кращий PR-event року» [26].

За інформацією The New York Times, 10 вересня 2005 року в Нью-Йорку на стінах Time Warner Centre подібний захід мав намір провести маркетинговий департамент компанії Esprit, яка володіє мережею магазинів із продажу одягу. На замовлення компанії Esprit вже було проведено

вертикальні шоу в 11 країнах світу (у тому числі на стінах веж-близнюків Petronas Towers у столиці Малайзії Куала-Лумпурі).

Таким чином, колаборації стріт-арту та тих сегментів індустрії моди, що спеціалізуються на вуличній молодіжній моді та дизайні спортивного та outdoor-одягу в XXI столітті становиться провідним трендом та набуває подальшої популяризації серед різних верств споживачів модного одягу.

Так, наприклад, бренд The North Face [27] розширив рамки проектування одягу виключно outdoor призначення і здобув чималу аудиторію споживачів, включаючи різні субкультурні спільноти. Зокрема, у середині 1990-х років бренд The North Face випустив близько тисячі курток Nuptse семи чи восьми забарвлень, які стали найпопулярнішими серед школярів, що захоплювались хіп-хоп культурою.

Особливими поціновувачами речей бренду стали представники субкультур, зокрема графіті-райтери та репери. «Якщо ви бачили райтерів, то, швидше за все, вони були або в The North Face, або в Polo Ralph Lauren» – згадує графіті райтер зі Статен-Айленда 9VOLT 5MH [28]. Проте райтери використовували куртки не лише для іміджу. За словами художника INFA, деякі одягали куртки, затулювали стяжки на лінії пояса і таким чином переносили під курткою балони з фарбою. «Можна було набрати близько десяти балонів та маркерів. А деякі взагалі примудрялися ходити із 30 або 40 балонами фарби під курткою» [28].

Аналогічний вектор розвитку обрав і бренд Arc'teryx, з кожним днем все більше підкорюючи вуличну моду. Дизайн бренду приваблює своєю вивіреною геометричністю із відчуттям мінімалістичної прогресивності. Завдяки цьому навколо бренду з'явилося чимало шанувальників як серед професіоналів, так і серед любителів активного способу життя. Додаткову прихильність поціновувачів він отримав за допомогою відокремленої лінійки Arc'teryx LEAF [29], яка дуже сподобалася любителям

тактичного екіпірування. Бренд також не знаходився осторонь вуличної моди, тому періодично випускав невеликі колаборації з японцями BEAMS [30], американським магазином Concepts і створив образ «міського outdoor» розробивши лінійку Veilance [29].

Проте, ні бренду The North Face, ні бренду Arc'teryx не вдалося витримати нейтралітет, на противагу дизайнерському бренду outdoor-бренду Patagonia [31]. Керівництво бренду жодного разу ні з ким не створювало жодних колаборацій, якщо це не якийсь утилітарний продукт як черевики Danner [32]. Цей бренд продовжує дотримуватися статусу унікальності, намагаючись підтримувати актуальні соціальні та еко-ініціативи.

Виразнішим вуличне вбрання та outdoor-образи роблять графіті-художники, створюючи його дизайн-графічну образну концепцію. Технологічні куртки Arc'teryx стали не лише функціональним рішенням на кожен день, а й одним із символів графіті. Для багатьох графіті райтерів це стало уніформою. Логотип на куртці з одного боку проголошує, що вони є частиною суспільства споживання, з іншого – дизайнери бренду не виходять за рамки розробленого контексту та причетності до певної групи. Подібні приховані субкультури привносять певну затребуваність в рамках вуличної моди, масштаб якої неможливо розрахувати у маркетингових відділах багатьох дизайнерських брендів. Arc'teryx здобув широку популярність у спільнотах, що бажають відокремити себе від свого найближчого оточення, його представники позиціонували себе «окремою спільнотою». Починаючи від невеликих товариств і закінчуючи реперами, які виступають у куртках з тришаровою мембраною Gore-Tex Pro на концертах та презентаціях – шлях Arc'teryx схожий на The North Face. Outdoor зараз переживає час піднесення як частина всесвіту вуличного одягу. З 1990-х років outdoor-одяг неухильно набирає популярності як напрям вуличної моди – в

першу чергу, за рахунок практичності та універсальності асортименту одягу бренду The North Face. Outdoor практично завжди був частиною вуличної моди, зокрема, візитною карткою таких вуличних субкультур як хіп-хоп, або реп-культура.

Культура хіп-хопу зародилась у 70-х роках ХХ століття, в одному бідному кварталі Нью-Йорка – Південному Бронксі. Тоді хіп-хоп представляв швидше відбиток настрою молоді, спосіб спрямувати їхню агресію у мирне русло. Молоді жителі бідних кварталів влаштовували «батли», в яких змагались один з одним за допомогою хльостких слів, танців, малюнків, спортивних трюків. Для свободи рухів їм потрібен був просторий одяг: зручний, але водночас яскравий [18]. В свою чергу, це зародило моду одягатися у спортивні штани та толстовки на кілька розмірів більше – для брейк-дансу та стрибків зі скейтом одяг повинен забезпечувати свободу рухів. Зараз цей стильовий напрям можна назвати мейнстрімом, адже поширився він не тільки серед молоді, а й серед різних верств споживачів, тому що більшість речей, виконаних в цій стилістиці, відповідають характеристикам оверсайз одягу, що є ключовим моментом.

В сучасному світі активного способу життя та швидкої зміни вимог до повсякденного вбрання виникла нагальна потреба зробити одяг комфортним, зручним для всіх сфер діяльності. Також це дуже зручне проєктне рішення для відпочинку, спорту та інших буденних занять. Так як «хіп-хоп» поєднує у собі комфорт і певну естетику, його досі обирають як джерело натхнення на створення колекцій одягу.

Одяг у цій стилістиці означає комфорт та простоту, зручність у використанні та багатофункціональність. Під час розквіту «хіп-хоп» культури масове визнання отримав модний тренд *oversize* у США. З кінця 1980-х і до початку 2000-х по всіх музичних каналах показували нових зірок із неблагополучних

околиць великих мегаполісів: Міссі Елліот, Квін Латіфа, Ів, Ліл Кім.

За своєю суттю, хіп-хоп стилістика передбачає зручний, комфортний, спортивного стилю та вільного крою одяг. Базовими відмінними рисами хіп-хоп стилістики в одязі визначаються: прямі лінії крою; вільний силует; спортивний асортимент.

Футболками великих розмірів, широкими джинсами, банданами надихалися не лише підлітки, а й фешн-бренди. Безрозмірні речі продавали у мас-маркетах та дорогих бутиках, але мода на брутальні образи гангстерів пройшла, а популярність зручного одягу лише посилювалась. Найяскравіший представник хіп-хоп стилістики в одязі – мішкуваті широкі штани розміром на порядок більше за необхідний, які прийнято носити приспущеними. Фактура тканини може бути найрізноманітніша – це джинсова тканина, бавовна, нейлон або трикотаж [33]. Прикрашають такі штани різноманітними кишнями, масою інших дрібних та великих деталей. Особливість носіння штанів образу хіп-хоп передбачає обов'язково наявність ременя.

RNB-зірки середини 2000-х років не носили речі старших братів, а поєднували широкі речі зі звичайними. Така мода лише популяризувала *oversize*: ділові костюми просторих силуетів, бойфренд-джинси, безрозмірні футболки, які поширились і в жіночому одязі. Хіп-хоп мода 2000-х переживала постійні зміни. Великий вплив на неї справила обкладинка журналу *Sports Illustrated* з Майклом Джорданом. У цей час починає з'являтися мода на мішкуваті штани і майки, а також на великі ланцюжки. Звичайно, на неї впливали самі хіп-хоп виконавці, наприклад, Jay-Z, Lil 'Kim, Game, Snoop Dog, Eminem, Kanye West. У моду увійшли кепки з прямим козирком, шапки *Stunna*, оверсайз-футболки і бейсбольні куртки. Gucci і Louis Vuitton стали популярними серед представників реп-індустрії. Саме в цей час починають

з'являтися перші відсилання до Будинків моди в текстах їх пісень [23].

Колірна гама хіп-хоп стилістики має відтінки синього, зеленого, яскраво-червоного, помаранчевого, жовтого, бежевого, сірого, білого і чорного тонів. Найчастіше одяг прикрашають зображеннями хіп-хоп виконавців та різними графічним принтами. Серед тканин переважають джинси, трикотаж, велюр, нейлон, фліс та джерсі.

Невід'ємним та характерним атрибутом стилістики хіп-хоп є масивні прикраси:

- золоті або срібні ланцюжки з великими підвісками або медальйонами, іноді усипані стразами та діамантами;
- масивні браслети, кільця, брелоки;
- яскраві масивні окуляри, часто нетрадиційної форми;
- коштовні годинники.

Прихильники цього стильового напрямку віддають перевагу коротким стрижкам, африканським косичкам, жорстким кучерям та дредам. Взуття в стилістиці хіп-хоп – це, в першу чергу, кеди і ретро-кросівки. Особливий акцент – білі кеди. Не меншим є попит на спеціальні черевики для скейтбордистів із замші світло-коричневих тонів.

Серед аксесуарів – рюкзаки таких відомих брендів, як Sean John, Roca Wear, Wu-Wear, FUBU та Reebok, а також кепки, бандани та бейсболки, глибоко посаджені на очі. І найголовніше – кепок має бути багато, і всі вони мають бути виготовлені найпопулярнішими брендами: в ідеалі – логотип має бути видно; підробки не допускаються. Отже, головними рисами та особливостями хіп-хоп стилістики можна визначити: мішкуватість; багат шаровість; яскраві, іноді пістряві, кольори, багато моделей поєднують кілька кольорів; креативні рисунки, візерунки, якими нерідко надміру декорована поверхня одягу; висока якість тканини, з якої виготовляють речі.

Ікони хіп-хопа задають модні тренди, як серед своїх прихильників, так і серед тих, у кого інші музичні уподобання. Колаборація

репу та моди – наочний доказ істини, що продаються не так самі речі, як стиль життя. А кадри в Інстаграм та розтиражоване епікурейство зірок хіп-хопу працює часом краще за пряму рекламу. В результаті велика кількість streetwear реперів стали брати участь в рекламі та просуванні продуктів дизайнерських брендів, змусивши навіть найконсервативніші марки переглянути своє ставлення до можливих напрямів колаборації.

Американські репери завжди були модними, створюючи модні тренди, а не слідуючи їм. У бідних вихідців із Бронкса не було престижної роботи, дорогих машин чи квартир. Більше того, часто у цих квартирах навіть не було меблів. Але у цих хлопців був стильний одяг – вільно-божевільний і пістряво-яскравий. Для реперів певний модний образ був одним із головних способів заявити про власне існування, показати себе і те, що вони мають, навіть коли насправді вони не мали нічого. На стильові рішення та проєктні образи моди того часу вплинув фільм «Безпечний їздок» («Easy Rider», реж. Д. Гоппер, 1969 р.). Типовий образ мешканців Бронкса складався з чорних джинсів, шкіряної куртки та джинсового жилета вільної форми. До речі, жилет був дуже важливим атрибутом – доки репери не могли дозволити собі золоті ланцюги та кастети з власними іменами, ці самі імена, як і всю іншу важливу інформацію, писали, вишивали та нашивали на жилети.

«Хіп-хоп – потужний інструмент, що сприяє охопленню молоді аудиторії, яка зазвичай не цікавиться високою модою. Це спосіб комунікації з ними», – вважає дизайнер Chris van Assche, колишній креативний директор Dior Homme [24].

Так, зокрема, відзначились своєю співпрацею бельгійський дизайнер, креативний директор Будинку моди Calvin Klein Раф Сімонс та репер ASAP Rocky, який у своїй музичній творчості завжди висловлює підтримку цьому бренду та творчому таланту Рафа Сіммонса. Крім того, саме ASAP Rocky свого часу висвітив досягнення багаторічної

кар'єри Раф Сіммонса у статті, присвяченій сотні найвпливовіших людей у світі, в американській версії журналу Time [24].

Музикант ASAP Rocky тепер знімається в рекламі для Будинку моди Dior. Miu Miu випускає колекцію, що нагадує гардероб героїв серіалу «Отжиг» про хіп-хоп-культуру 1970-х років. На речі бренду Канье Веста Yeezy оформлюють попереднє замовлення за два-три місяці до старту продажів, а стиліста репера і креативного директора марки Off-White Вірджіла Абло професійні мас-медіа називали серед претендентів на посаду дизайнера Givenchy.

Найкраще триумф хіп-хоп-естетики характеризують колаборації з реп-артистами: Кендрік Ламар випускає кросівки для Reebok, а у країнах Східної Європи цей бренд представляють Oxxxymiron; Puma запрошує до співпраці Ріанну та The Weeknd; Дрейк працює з Air Jordan, а Фаррелл Вільямс – з Adidas.

За словами Д. Фішера, те, що хіп-хоп впливає на фешн-індустрію, це нова реальність, яку сприйняли як широкі верстви споживачів по всьому світі, так і провідні дизайнерські бренди. «Репери стануть найвпливовішими брендами в майбутньому, і якщо ви хочете, щоб ваш бренд охопив молоду аудиторію, вам потрібно прийняти це і зробити хіп-хоп частиною загальної вашої стратегії з просування» [13, С. 89]. І якщо йдеться про моду та сучасні тренди, то варто зазначити, що сучасні дизайнери особливо часто «згадують» хіп-хоп сцену кінця минулого століття та стилістику, яка була для неї характерною. Сьогодні дизайнери та споживачі модних стандартів повертаються до витоків, коли реп тільки з'явився, і до наступного десятиліття, коли він став стрімко набирати популярності. Актуальними досі залишаються часті колаборації реп-зірок з Будинками моди – це доказ того, що колаборація репа та моди дійсно міцна [11].

Також у XXI столітті багато пересічних споживачів мас-маркету віддають перевагу сучасним новітнім матеріалам для одягу, що

з'являються завдяки новим технологіям, широкому вибору тканин, кожна з яких має свої переваги. Завдяки вдосконаленим технологіям з'явилась можливість розробити більш широкий спектр принтів, зокрема виконаних у стилістиці графіті, та варіантів асортименту, заснованих на принципах outdoor-одягу, також застосовувати матеріали з покращеними характеристиками.

«Хіп-хоп» стилістика швидко здобула популярність широких верств споживачів і сьогодні їй віддають перевагу мільйони людей у всьому світі. Як уже було зауважено – сьогодні це must-have. «Хіп-хоп» стилістика у сучасному одязі є основою асортименту мас-маркету, особливо у чоловічому одязі. Основними асортиментними позиціями є футболки та майок вільного крою. Раніше вони мали бути виключно темних відтінків, але в останні десятиліття мода застосовує широкий спектр яскравих кольорів, у тому числі й рожевого. Толстовки та бомбери, спортивні штани або широкі джинси, часто з низькою талією: вважається, що, якщо видніється гумка нижньої білизни, її власник висловлює протест проти прийнятих у суспільстві правил пристойності. Популярними є велика кількість аксесуарів та різні головні убори: бейсболка, бандана, капелюх чи стильна шапочка тощо. Модним стало мати багато пар найрізноманітніших кросівок – деякі реperi та представники хіп-хоп культури демонструють свої колекції взуття у соціальних мережах. Усе це зараз використовує мас-маркет, пропагуючи стилістику «хіп-хоп» серед споживачів 2020-х років [24].

На основі аналізу хіп-хоп стилістики як модного тренду та засобів колаборації вуличних графіті-художників з дизайнерськими брендами у сфері створення чоловічого спортивного та молодіжного одягу, в роботі було розроблено проєктний образ споживача, створений на основі адаптації стилістики хіп-хоп, та визначено базові позиції розробки асортименту outdoor-одягу та аксесуарів. Джерелом натхнення став цей стильовий напрям, творчість та іміджі

виконавців реп-індустрії, їх одяг, спосіб життя, а також те, що завжди з ними асоціюється – заняття спортом та активний спосіб життя (рис. 6).

До джерела натхнення належать також особливості одягу та поведінки, притаманні такому виду спорту як баскетбол, притаманне хіп-хоп культурі. Цей вид спорту напряму пов'язаний з хіп-хопом.

Також, в останні десятиліття особливої популярності набуло проектування модного чоловічого одягу в стилістиці casual, що застосовується для розробки одягу повсякденного та спортивного призначення. Її

головними рисами можна вважати зручність та практичність. Для стилістики casual характерна відмова від формальностей ділового одягу, декоративності, яскраво вираженої класики в складових елементах костюма; практикуються поєднання фактур, декоративних елементів, асортиментних одиниць, на перший погляд, довільні та випадкові. На основі асиміляції композиційно-проектних характеристик стилістики хіп-хоп та casual в даній роботі було розроблено базові асортиментні позиції, що складаються з куртки, сорочки та штанів (рис. 7–9).



Рис. 6. Творчий колаж проектного образу споживача чоловічого спортивного одягу на основі адаптації стилістики хіп-хоп



Рис. 7. Асортиментний ряд сорочок для створення проектного образу



Рис. 8. Асортиментний ряд штанів для створення проектного образу



Рис. 9. Асортиментний ряд курток для створення проєктного образу



Рис. 10. Фор-ескізи модельного ряду чоловічого одягу повсякденного та спортивного призначення (автор – С. Бобак, КНУТД, кафедра МДК)



Рис. 11. Ескізи проєктного образу споживача та моделі чоловічого одягу повсякденного та спортивного призначення, розроблені на основі асиміляції стилістики хіп-хоп та композиційно-графічних засобів стріт-арт

Базові позиції створення проєктного образу споживача та проєктування чоловічого одягу представляють собою визначення основних характеристик, що застосовуються в розробці моделей одягу за:

- силуетом, формою та пропорціями, що формується лінійно на умовно зображеній фігурі у вигляді варіантів ліній членування, силуетних та асортиментних комбінацій та поєднань;

- колористичним вирішенням костюма, яке подається у вигляді зразків кольорів, які будуть використані при розробці ескізів моделей одягу;

- визначенням композиційно-графічних особливостей у модельному ряді костюма.

На основі визначених базових позицій формоутворення, композиційних, колористичних та асортиментних характеристик розроблено фор-ескізи моделей чоловічого одягу, що можуть бути застосовані як для повсякденного, так і в спортивного призначення. Асортимент повсякденного чоловічого одягу складається з функціональних речей, виконаних в системі художнього проєктування «сімейство». Разом з тим, все предмети одягу можуть комбінуватись між собою на основі комплектної організації одягу, зберігаючи при цьому характеристики підвищеної функціональності. Цей асортимент також можна застосовувати для активних видів діяльності, адже речі мають спортивний характер та зручні. Асортимент модельного ряду складається з широких, але не дуже просторих штанів, об'ємних футболок, сорочок, курток та худі (рис. 10).

Кольорова гама даного блоку пастельна та темна водночас, але відзначаю цих моделей є природність кольорової гами та принт окремих моделей, притаманний графічним технікам стріт-арту (графіті). Рішення зробити такий незвичний принт

основане на інтерпретації природного першоджерела, а саме – морські хвилі (рис. 11). В речах цього блоку застосоване контрастне кольорове рішення, притаманне костюмам хіп-хоп виконавців. Тканини, які задіяні для розробки моделей: бавовняні тканини, трикотаж, штучна шкіра тощо.

**Висновки.** В роботі досліджено соціально-культурні передумови розвитку напрямів розвитку дизайну періоду 2000–2010 років, а також проаналізовано фактори поширення у суспільстві споживання стильових ознак явища масової культури «хіп-хоп» та їх адаптації в дизайні модного одягу. Доведено, що співпраця між такими сферами масової культури, як стріт-арт, дизайн одягу, музика, спорт формують проєктний образ сучасного споживача модного одягу та активно застосовують композиційно-графічні засоби дизайну чоловічого повсякденного та спортивного одягу як продукту моди у сегменті мас-маркету. На основі стильового напрямку хіп-хоп був проведений аналіз сучасних тенденцій моди 2022–23 рр., досліджено історію цього стильового напрямку, наведено приклади стильних образів, обґрунтовано актуальність хіп-хоп стилістики, та визначено її основні характеристики для проєктування чоловічого повсякденного та спортивного одягу.

За результатами дослідження визначено аспекти розробки образно-проєктних рішень моделей та колекцій модного чоловічого одягу повсякденного та спортивного призначення для мас-маркету на основі адаптації стильових характеристик певного явища сучасної культури (в даному випадку – стильового напрямку «хіп-хоп»). Результати дослідження застосовано при розробці проєктного образу споживача та актуального асортименту одягу, із застосуванням композиційно-графічних засобів моделювання та оздоблення моделей одягу.

#### Література:

1. Офіційний веб-сайт UNESCO URL: <https://www.unesco.org> (дата звернення: 12.04.2023).

2. Офіційний веб-сайт Global Fashion Exchange URL: <https://sdgs.un.org/partnerships/global-fashion-exchange> (дата звернення: 26.06.2023).

3. Станіславська К. І. Тенденції розвитку художнього графіті у Європі. *Культура і сучасність: альманах*. 2010. №2. С. 182–190. URL: [https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Kultura\\_i\\_such/KiS\\_2\\_10.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Kultura_i_such/KiS_2_10.pdf).
4. Сбітнева Н. Ф. Тенденції розвитку сучасного графічного дизайну: повернення до рукотворності. *Вісник ХДАДМ*. 2015. №4. С. 60–66. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2015\\_4\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2015_4_11).
5. Гаврилюк Б. Аналіз стінопису та графіті на прикладах робіт «Kickit art studio». Вулична галерея мистецтва. *Народознавчі зошити*. 2020. №3. С. 652–659. <https://doi.org/10.15407/nz2020.03.652>.
6. Гаврилаш І. Мурали та графіті в сучасній Україні: особливості та відмінності. *Культура України. Серія: Культурологія*. 2018. № 62. С. 235–245. URL: [http://rio-khsac.in.ua/culture\\_files/cu62.pdf](http://rio-khsac.in.ua/culture_files/cu62.pdf).
7. Бітаєва Г. Мурал як художня новація у сучасному українському візуальному мистецтві. *Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу*: зб. тез доповідей Всеукраїнської наук.-теорет. конф., Київ, 2–3 червня 2016 р. К.: ІК НАМ України, 2016. С. 20–23. URL: <http://icr.org.ua/wp-content/uploads/2019/10/Interpretation-as-a-Cultural-Discourse-Instrument.2016.pdf#page=20>.
8. Гула Є. Мистецтво коміксу та графіті – сучасний світогляд у графічному дизайні. *Art and Design*. 2021. № 1. С. 55–61. DOI: 10.30857/2617-0272.2021.1.5.
9. Гладун О. До проблеми візуальної мови графічного дизайну України. *Вісник ХДАДМ*. 2009. № 5. С. 42–46. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2009\\_5\\_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2009_5_8).
10. Оганесян С., Василенко А. Графіті та фешн-арт як інноваційні тенденції мистецтва та бізнесу. *Інноватика в освіті, науці та бізнесі: виклики та можливості*: матеріали II Всеукраїнської конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених, м. Київ, 18 листопада 2021 року. Т. 2. Київ: КНУТД, 2021. С. 142–146. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/19591>.
11. Ross J. I. Routledge Handbook of Graffiti and Street Art. Abingdon: Routledge, 2019. 248 p.
12. Офіційний веб-сайт Banksy. URL: <http://banksy.co.uk/> (дата звернення: 07.05.2023).
13. Bonadio E. The Cambridge Handbook of Copyright in Street Art and Graffiti. London: Cambridge University Press, 2019. 203 p.
14. Офіційний веб-сайт Keit Haring. URL: <https://www.haring.com/> (дата звернення: 11.06.2023).
15. Офіційний веб-сайт Blek le Rat. URL: <https://blekleratoriginal.com/en> (дата звернення: 09.12.2022).
16. Schacter R., Fekner J. The World Atlas of Street Art and Graffiti. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2013. 400 p.
17. Rubinstein R. P., Steele V. Women of fashion: twentieth century designers. *Woman's art journal*. 1994. № 1. P. 42. URL: <https://doi.org/10.2307/1358496> (дата звернення: 14.12.2022).
18. Dark A. From '90s minimalism to changing fashion month forever: Helmut Lang's lasting impact on fa. *L'Officiel USA*. URL: <https://www.lofficielusa.com/fashion/helmut-lang-designer-career-90s-minimalism-fashion-month> (дата звернення: 16.11.2022).
19. The Mondrian Revolution. *Musée Yves Saint Laurent Paris*. URL: <https://museeyslparis.com/en/stories/la-revolution-mondrian> (дата звернення: 16.11.2022).
20. Stern R. Against fashion: clothing as art, 1850–1930. The MIT Press, 2005. 213 с.
21. Troy N. J. Couture culture: a study in modern art and fashion. Cambridge, Mass : MIT Press, 2003. 438 с.
22. Balenciaga sharply dials it back – kind of – for fall 2018. *Fashionista*. URL: <https://fashionista.com/2018/03/balenciaga-fall-2018-review> (дата звернення: 31.03.2023).
23. Вірний собі: Off-White menswear осінь-зима 2019/20. *Vogue*. URL: <https://vogue.ua/ua/article/fashion/brend/off-white-menswear-osen-zima-2019-20.html> (дата звернення: 03.04.2023).
24. Офіційний веб-сайт Styleinsider. URL: <https://styleinsider.com.ua/2016/08/kidult-istoriya-fashion-vandalizma/> (дата звернення: 17.05.2023).
25. Офіційний веб-сайт Target. URL: <https://www.target.com/> (дата звернення: 11.04.2023).
26. Офіційний веб-сайт GMR marketing. URL: <https://www.gmrmarketing.com/> (дата звернення: 16.02.2023).
27. Офіційний веб-сайт The North. *Face*. URL: <https://www.thenorthface.com/en-us> (дата звернення: 28.04.2023).
28. Із гір – у місто: як The North Face привів аудитор в моду. URL: <https://donttakefake.com/iz-gir-u-misto-yak-the-north-face-priviv-audtor-u-modu/> (дата звернення: 09.05.2023).

29. Офіційний веб-сайт Arc'teryx LEAF. URL: <https://leaf.arcteryx.com/ca/en/> (дата звернення: 22.05.2023).

30. Офіційний веб-сайт BEAMS. URL: <https://www.beams.co.jp/> (дата звернення: 14.06.2023).

31. Офіційний веб-сайт Patagonia. URL: <https://www.patagonia.com/home/> (дата звернення: 15.06.2022).

32. Офіційний веб-сайт Danner. URL: <https://global.danner.com/> (дата звернення: 08.06.2023).

33. What is a coat – how to style coats? TODAY'S PICK UP | UNIQLO IN. TODAY'S PICK UP UNIQLO IN. URL: <https://www.uniqlo.com/in/en/news/topics/2021012101/> (дата звернення: 10.12.2022).

### References:

1. Ofitsiyni web-sait [Official website] UNESCO. URL: <https://www.unesco.org> (last accessed: 12.04.2023) [in English].

2. Ofitsiyni web-sait [Official website] Global Fashion Exchange. URL: <https://sdgs.un.org/partnerships/global-fashion-exchange> (last accessed: 26.06.2023) [in English].

3. Stanislavska, K. I. (2010). Tendentsii rozvytku khudozhnoho hrafiti u Yevropi [Trends in the development of artistic graffiti in Europe]. *Kultura i suchasnist: almanakh – Culture and modernity: an almanac*, 2. 182–190. URL: [https://nakkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Kultura\\_i\\_such/KiS\\_2\\_10.pdf](https://nakkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Kultura_i_such/KiS_2_10.pdf) [in Ukrainian].

4. Sbitnieva, N. F. (2015). Tendentsii rozvytku suchasnoho hrafichnoho dyzainu: povnennia do rukotvornosti [Trends in the development of modern graphic design: a return to handiwork]. *Visnyk KhDADM – Bulletin of KSADA*, 4. 60–66. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2015\\_4\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2015_4_11) [in Ukrainian].

5. Havryliuk, B. (2020). Analiz stinopysu ta hrafiti na prykladakh robot «Kickit art studio». Vulychna halereia mystetstva [Analysis of wall painting and graffiti based on examples of the works of "Kickit art studio". Street art gallery]. *Narodoznavchi zoshyty – The Ethnology Notebooks*, 3. 652–659. <https://doi.org/10.15407/nz2020.03.652> [in Ukrainian].

6. Havrylash, I. (2018). Muraly ta hrafiti v suchasni Ukraini: osoblyvosti ta vidminnosti [Murals and graffiti in modern Ukraine: features and differences]. *Kultura Ukrainy. Serii: Kulturolohiia – Culture of Ukraine. Series: Culturology*. 62. 235–245. URL: [http://rio-khsac.in.ua/culture\\_files/cu62.pdf](http://rio-khsac.in.ua/culture_files/cu62.pdf) [in Ukrainian].

7. Bitaiava, G. (2016). Mural yak khudozhnia novatsiia u suchasnomu ukrainskomu vizualnomu mystetstvi [The Mural as an artistic innovation in modern Ukrainian visual art]. *Proceedings from Interpretation as a tool of cultural discourse: Vseukrainska naukovo-teoretychna konferentsiia (2–3 chervnia 2016 roku) – All-Ukrainian scientific and theoretical conference*. (pp. 20–23). Kyiv: Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine. URL: <http://icr.org.ua/wp-content/uploads/2019/10/Interpretation-as-a-Cultural-Discourse-Instrument.2016.pdf#page=20> [in Ukrainian].

8. Gula, Ye. (2021). Mystetstvo komiksu ta hrafiti – suchasnyi svitohliad u hrafichnomu dyzaini [The Art of comics and graffiti is a modern worldview in graphic design]. *Art and Design*, 1 (13). 55–61. DOI:10.30857/2617-0272.2021.1.5 [in Ukrainian].

9. Hladun, O. (2009). Do problemy vizualnoi movy hrafichnoho dyzainu Ukrainy [To the problem of the visual language of graphic design of Ukraine]. *Visnyk KhDADM – Bulletin of KSADA*, 5. 42–46. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2009\\_5\\_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2009_5_8) [in Ukrainian].

10. Ohanesian, S., Vasylenko, A. (2021). Hrafiti ta feshn-art yak innovatsiini tendentsii mystetstva ta biznesu [Graffiti and fashion art as innovative trends in art and business]. *Proceedings from Innovation in education, science and business: challenges and opportunities: II Vseukrainska konferentsiia здобувачів вищої освіти і молодих учених (18 листопада 2021 року) – All-Ukrainian conference of higher education graduates and young scientists* (pp. 142–146). Kyiv: KNUTD. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/19591> [in Ukrainian].

11. Ross, J. I. (2019). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. Abingdon: Routledge [in English].

12. Ofitsiyni web-sait [Official website] Banksy. URL: <http://banksy.co.uk/> (last accessed: 07.05.2023) [in English].

13. Bonadio, E. (2019). *The Cambridge Handbook of Copyright in Street Art and Graffiti*. London: Cambridge University Press [in English].

14. Ofitsiyni web-sait [Official website] Keit Haring. URL: <https://www.haring.com/> (last accessed: 11.06.2023) [in English].

15. Ofitsiyni web-sait [Official website] Blek le Rat. URL: <https://blekleratoriginal.com/en> (last accessed: 09.12.2022) [in English].

16. Schacter, R., Fekner, J. (2013). *The World Atlas of Street Art and Graffiti*. New Haven, Connecticut: Yale University Press [in English].
17. Rubinstein, R. P., Steele, V. (1994). Women of fashion: twentieth century designers. *Woman's art journal*, 1. 42. URL: <https://doi.org/10.2307/1358496> (last accessed: 14.12.2022) [in English].
18. Dark, A. From '90s minimalism to changing fashion month forever: Helmut Lang's lasting impact on fa. *L'Officiel USA*. URL: <https://www.lofficielusa.com/fashion/helmut-lang-designer-career-90s-minimalism-fashion-month> (дата звернення: 16.11.2022) [in English].
19. The Mondrian Revolution. *Musée Yves Saint Laurent Paris*. URL: <https://museeyslparis.com/en/stories/la-revolution-mondrian> (last accessed: 16.11.2022) [in English].
20. Stern, R. (2005). *Against fashion: clothing as art, 1850–1930*. The MIT Press. [in English].
21. Troy, N. J. (2003). *Couture culture: a study in modern art and fashion*. Cambridge, Mass: MIT Press [in English].
22. Balenciaga sharply dials it back – kind of – for fall 2018. *Fashionista*. URL: <https://fashionista.com/2018/03/balenciaga-fall-2018-review> (last accessed: 31.03.2023) [in English].
23. True to yourself: Off-White menswear fall-winter 2019/20. *Vogue*. URL: <https://vogue.ua/ua/article/fashion/brend/off-white-menswear-osen-zima-2019-20.html> (last accessed: 03.04.2023) [in Ukrainian].
24. Ofitsiyniy web-sait [Official website] Styleinsider. URL: <https://styleinsider.com.ua/2016/08/kidult-istoriya-fashion-vandalizma/> (last accessed: 17.05.2023) [in English].
25. Ofitsiyniy web-sait [Official website] Target. URL: <https://www.target.com/> (last accessed: 11.04.2023) [in English].
26. Ofitsiyniy web-sait [Official website] GMR marketing. URL: <https://www.gmrmarketing.com/> (last accessed: 16.02.2023) [in English].
27. Ofitsiyniy web-sait [Official website] The North Face. URL: <https://www.thenorthface.com/en-us> (last accessed: 28.04.2023) [in English].
28. From the mountains to the city: how The North Face brought the outdoors into fashion. URL: <https://donttakefake.com/iz-gir-u-misto-yak-the-north-face-priviv-autdor-u-modu/> (last accessed: 09.05.2023) [in Ukrainian].
29. Ofitsiyniy web-sait [Official website] Arc'teryx. URL: <https://leaf.arcteryx.com/ca/en/> (last accessed: 22.05.2023) [in English].
30. Ofitsiyniy web-sait [Official website] BEAMS. URL: <https://www.beams.co.jp/> (last accessed: 14.06.2023) [in English].
31. Ofitsiyniy web-sait [Official website] Patagonia. URL: <https://www.patagonia.com/home/> (last accessed: 15.06.2022) [in English].
32. Ofitsiyniy web-sait [Official website] Danner. URL: <https://global.danner.com/> (last accessed: 08.06.2023) [in English].
33. What is a coat – how to style coats? TODAY'S PICK UP | UNIQLO IN. *TODAY'S PICK UP UNIQLO IN*. URL: <https://www.uniqlo.com/in/en/news/topics/2021012101/> (last accessed: 10.12.2022) [in English].

## COMPOSITION AND GRAPHIC TOOLS FOR THE DESIGN OF MEN'S CASUAL CLOTHES AND SPORTSWEAR

CHUPRINA N. V., STRUMINSKA T. V., PASHKEVYCH K. L.,  
KOKORINA H. V., DAVYDENKO I. V., GARKIN P. V.

*Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine*

**The purpose** of the research is to determine directions for designing men's clothing with improved functional properties, with the introduction of compositional and graphic means of street art; to characterize the collaboration of fashion design brands with the graphic works of street artists as a trend of developing a current project image in men's mass fashion.

**Methodology.** The research methodology is based on the study of the principles of collaboration of various spheres of modern art and culture in the creation of a widely demanded design product. The research was carried out by studying, comparing, summarizing the preferences of the modern consumer in various areas of modern culture and certain subcultures (graffiti art, hip-hop music, promoting sports and an active lifestyle, etc.). The techniques of the analytical and typological methods are used, based on documentary sources (including photo and video), graphic works, fashion illustrations, analysis of event

and performance presentations of fashion clothing collections as a product of fashion. An associative approach and a method of adapting visual characteristics in various spheres of the cultural phenomenon are used to describe the visual design solutions of the "hip-hop" stylistic direction in fashion.

**Results.** The main trends of modern pop culture influencing the formation of current trends in street fashion, in particular in the development of men's clothing models, have been determined. The activity of street artists is characterized in the context of their influence on the development of modern art and the formation of the subject environment. A comparative description of the creative features of leading street art artists is given and an analysis of their interaction with leading designer brands in the creation and presentation of fashion clothing collections is presented. Their cooperation in the implementation of advertising campaigns of leading fashion brands, especially in the segment of street fashion, is characterized. The main stylistic features of the clothing of the hip-hop subculture of the 2010s, assimilated into the current street fashion trends of the 2020s, have been determined. The main directions of collaboration of representatives of the hip-hop subculture (music and sports) with leading fashion brands in the design of men's casual and sportswear, with the use of compositional and graphic means of street art decoration, have been determined. The project image of the consumer and models of men's clothing for everyday and sports purposes has been developed.

**Scientific novelty.** The scientific novelty of the results is determined by the comprehensive justification of the development of a relevant fashion image (using the example of men's everyday clothes), which is based on the assimilation of modern art trends (graffiti), modern mass culture phenomena (hip-hop subculture) and design activities in the field of the fashion industry. The project-advertising strategy of the formation of fashionable clothes as a relevant design product based on the collaboration of representatives of various directions of the culture of the modern consumer society is characterized.

**The practical significance** of the work is that it is filled with established reliable information of an interdisciplinary nature, which demonstrates a single comprehensive basis for the formation of the design image of the modern consumer and the creation of a design product of current men's clothing for everyday and sports purposes. The results of the research can be adapted and expanded when creating clothing models for different purposes, for different consumer segments for promotion in the modern fashion clothing market.

**Keywords:** *fashion design; men's clothing; street fashion; street art; design product; graffiti; project image; fashion product.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Чупріна Наталія Владиславівна**, д-р мист., професор, професор кафедри мистецтва та дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-7017-6456, Scopus 56835800000, **e-mail:** chouprina@ukr.net

**Струмінська Тетяна Володимирівна**, канд. техн. наук, доцент, доцент кафедри моделювання та художнього оздоблення одягу, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-0449-4768, Scopus 57216967024, **e-mail:** tatiana935@gmail.com

**Пашкевич Калина Лівіанівна**, д-р техн. наук, професор, завідувач кафедри мистецтва та дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-6760-3728, Scopus 57191851112, **e-mail:** pashkevich.kl@knutd.com.ua

**Кокоріна Галина Василівна**, канд. техн. наук, доцент кафедри мистецтва та дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 000-0002-6355-900X, **e-mail:** davidenko.iv@knutd.edu.ua

**Давиденко Ірина Володимирівна**, доцент кафедри мистецтва та дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 000-0002-6355-900X, **e-mail:** davidenko.iv@knutd.edu.ua

**Гаркін Петро Володимирович**, доцент кафедри мистецтва та дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-6011-4454, **e-mail:** garkin.pv@knutd.edu.ua

**Цитування за ДСТУ:** Чупріна Н. В., Струмінська Т. В., Пашкевич К. Л., Кокоріна Г. В., Давиденко І. В., Гаркін П. В. Композиційно-графічні засоби дизайну чоловічого повсякденного та спортивного одягу. *Art and design*. 2023. №2(22). С. 249–267.

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2023.2.21](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.21)

**Citation APA:** Чупріна, Н. В., Струмінська, Т. В., Пашкевич, К. Л., Кокоріна, Г. В., Давиденко, І. В., Гаркін, П. В. (2023) Композиційно-графічні засоби дизайну чоловічого повсякденного та спортивного одягу. *Art and design*. 2(22). 249–267.

УДК 7.038.53:  
004.946

DOI:10.30857/2617-  
0272.2023.2.22.

ШИМАН К. А.

Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, Київ,  
Україна

## ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЦЕСІ МИСТЕЦЬКОГО ТВОРЕННЯ У ВІРТУАЛЬНІЙ РЕАЛЬНОСТІ

**Мета** статті: висвітлення можливостей використання сучасних технологій у процесі мистецького творення у віртуальній реальності (VR).

**Методологія.** Дослідження базується на методах герменевтичного, порівняльного, системного та структурно-функціонального аналізу.

**Результати.** Висвітлено сучасні творчі прояви художників у віртуальній реальності. Розглянуто варіативність технічних засобів, які автори використовують практично під час мистецьких реалізацій у VR. Визначено основний набір інструментів та додаткові засоби для художнього творення та сприйняття. Розкрито особливості залучення митцями eye tracking системи, енцефалографу, просторових трекерів та датчиків зчитування. Означено результати їх використання на прикладах робіт як світових (Метью Аттард, Греам Фінк), так і вітчизняних митців (Володимир Ковбаса, Сергій Ніжинський, Лера Полянська, Макс Роботов, Іван Світличний, Діана Факи, Катерина Шиман). Вказано на різницю між творчим втіленням, виконанням художником у віртуальній реальності в режимі он-лайн та генеративним програмним творенням. Розглядаючи творчий доробок у віртуальній реальності на прикладах, виявлено можливість окреслити основні тенденції сучасного мистецтва у VR. Відмічено провідні спрямування розвитку творчих VR проявів у контексті сучасного українського мистецтва.

**Наукова новизна** полягає у висвітленні впровадження сучасних VR технологій у сучасне мистецтво.

**Практична значущість.** Результати дослідження є основою для подальшого вивчення та класифікації творчих робіт у VR та для подальшого дослідження розвитку сучасного українського мистецтва.

**Ключові слова:** VR мистецтво; мистецькі прояви у віртуальній реальності; сучасне мистецтво; генеративне мистецтво; media art; віртуальна реальність; VR; virtual reality.

**Вступ.** Сьогодні зникають упередження щодо того, як саме має виглядати мистецький твір і яку саме екзистенцію має набувати художня форма. За допомогою новітніх засобів творення у віртуальній реальності (VR) художники мають змогу інтегрувати майже всі попередні досвіди поколінь воєдино. Спосіб та засоби, у який сучасний митець звертається до реалізації своїх задумів, є частиною сьогодення. Саме тому існує нагальна необхідність розглянути результати використання сучасних технологій художнього втілення. Залучення новітніх засобів творчої практики дозволяє репрезентувати інноваційні підходи художніх стратегій, які актуалізуються сьогодні у світовому та українському мистецтві.

### Аналіз попередніх досліджень.

Кінець ХХ століття характеризується інтенсивним впровадженням віртуальної реальності практично в усі галузі діяльності людини. Мистецька сфера – одна із перших, де активно почали досліджувати та працювати в альтернативній реальності. Вагомий внесок належить американському досліднику і художнику Мирону Круегеру (Myron W. Krueger). Він опрацював як практичну, так і теоретичну сторону мистецьких проявів у віртуальній реальності. А американець Мортон Хейліг (Morton Heilig) побудував свій пристрій Sensorama, який дав змогу отримати досвід повного «занурення» за допомогою стереофільму і стереозвуку, паралельно з механічною вібрацією, подувами вітру та

симуляторами нюху [14, с. 148; 12, с. 292–306]. У 1976 році художники Ден Сандін (Dan Sandin), Том Дефанті (Tom Defanti) та Гері Сейерс (Gary Sayers) винайшли сенсорні рукавички. А Том Циммерман (Tom Zimmerman) запатентував аналогічний їм пристрій, який спровокував хвилю подальших розробок у NASA. Дослідник з мистецькою освітою Майк Мак Гріві (Mike McGreavy) очолював розробку оригінального шолому-дисплею, що використовувався для віртуальної реальності в NASA. Згодом до нього приєднався Скотт Фішер (Scott Fisher). Митець та музикант Джарон Ланьє (Jaron Lanier) придбав на той час права на рукавичку Т. Циммермана [14, с. 149; 15]. Окрім того, саме він ввів до наукового обігу термін «віртуальна реальність» (virtual reality або VR) у 1980-х роках. Надалі Дж. Ланьє активно розробляє технологію, яка розширює сприйняття узвичаєних вимірів творчих робіт у фізичній реальності [15, с. 304]. Загалом же, як зазначає мистецтвознавець Отто Пієне (Otto Piene), мистецтво стає частиною науки і техніки або, якщо точніше, художників, вчених та інженерів, а також промисловості, бізнесу тощо [17, с. 19].

Варто сказати, що особливості мистецьких проявів у VR цікавлять і багатьох вітчизняних дослідників. Зокрема, ще у 2004 році харківська науковиця Олена Каріна змістовно, ґрунтовно та глибоко розкрила у своєму дисертаційному дослідженні онтологічний статус віртуальної реальності і специфіку способу організації віртуального творчого простору [26]. Анастасія Тормахова наголошує на появі візуальних практик, що виконують комунікативну функцію [29]. Дослідниця Юлія Шевчук планомірно висвітлює як особливості творчих практик у VR, так і феномен віртуальної реальності в контексті сучасного мистецтва та культури [33]. Вона також розкриває концептуальні стратегії сучасних митців, науковців та філософів. Дослідниця Катерина Шевчук активно досліджує практику, причини та вплив сучасного VR-мистецтва на культуру й

суспільство, визначає його естетичні проблеми [32]. Пошуки Вікторії Волинець підтверджують необхідність розрізняти поняття «віртуальна реальність», «доповнена реальність», «змішана реальність» [24, 25].

Сучасні дослідники Б.-К. Ане (Bernadetta Kwintiana Ane), Д. Роллер (Dieter Roller), Дж. Лолугу (Jagadish Lolugu) розглядають комплеметарність віртуальної реальності [1]. Європейські практики А. Хризантакі (A. Chrysanthakopoulou), К. Калатзіс (K. Kalatzis), Г. Міхалакіс (G. Michalakis) вивчають можливість моделювання віртуальної реальності через гру [3]. Східні дослідники Л. Женг (Lijia Zeng) та К. Донг (Xiang Dong) аналізують концепції VR-технології, VR-бачення. Вони обговорюють можливість та неминучість їх злиття, що призведе до появи космічного мистецтва [22].

Варто сказати, що технології дійсно фундаментально змінюють свідомість людини, сприйняття світу та художні засоби, якими послуговуються сучасні митці. Так, Лев Манович (Lev Manovich) базується на твердженні канадського культуролога та філософа Маршалла Маклуена (Marshall McLuhan) зіставляє лінійне мислення, лінійний нарратив із мозаїчною електронною свідомістю, у якій сприйняття відбувається разом і, водночас, паралельно [13].

**Постановка завдання.** Мета статті полягає у тому, щоб висвітлити можливості використання сучасних технологій у процесі мистецького творення у віртуальній реальності. Важливим є означити результати залучених художниками засобів вираження. Завдяки розгляду творчого доробку у віртуальній реальності на прикладах, виявляється можливість окреслення основних тенденцій сучасного мистецтва у VR.

**Результати дослідження та їх обговорення.** Варто зауважити, що технологічний прогрес характеризується вдосконаленням інструментів та засобів творчого вираження. Матеріали, якими послуговувались художники раніше, у свою чергу, часто диктували особливості їх використання.

Сьогодні, для творення художньої форми у віртуальній реальності, сучасні митці користуються основними технологічними засобами, які потрібні як для самого процесу, так і для сприйняття результатів. Серед основних засобів, які потрібні для творчої реалізації у VR, є: 1) апаратний VR сет (VR-Hardware set); 2) програмне забезпечення (Software); 3) апаратне забезпечення ПК (PC hardware); 4) навушники (Headphones); 5) забезпечення кабелями (Cable management); 6) одноразові гігієнічні чохли (Disposable hygiene covers).

Розглянемо їх практичне використання на прикладі мистецького проекту «Ехо» («Echo», 2019) українських мисткинь К. Шиман та Д. Факш [18].

Процес створення роботи передбачав початкові пошуки авторками вираження замислу за допомогою ескізного нотування кольоровими олівцями та маркерами на папері. Згодом, мисткині визначили та обрали як найбільш відповідний спосіб реалізації задуму його втілення у віртуальній реальності. Авторки використовували шоломи та гарнітуру віртуальної реальності HTC Vive та Oculus Rift. Для реалізації задуму художниці зупинились на програмі Gravity Sketch, яка найбільш дала змогу відтворити необхідну потребу графічності.

У роботі Д. Факш та К. Шиман відобразили фізичний простір у віртуальній реальності, створивши променево-звукову мапу. Користуючись сучасними засобами творення, у зазначеному проекті ехолокаційна система та накладені на неї звукові хвилі створюють простір, яким можна переміщуватись та відчувати, почути, побачити звуки, зображення, об'єкти (іл. 1) [9, 16, 31]. Така «ехограма» стає певним скануванням навколишнього середовища з його розкриттям у віртуальній реальності.

Художня робота була створена авторками у липні 2019 року у межах мистецької резиденції та артхакатону Frontier (Київ, Україна), яка відбувалась за підтримки Українського культурного фонду (УКФ) [18].

Згодом творчий проєкт був представлений на мистецькому фестивалі «Frontier Fest: "Reforming space: New monuments"» у Центрі сучасного мистецтва М17 (Київ, Україна, вересень 2019 року). Допомогу в експонуванні та забезпечення технічної інтерактивної частини (в Unity) надав один із провідних сучасних спеціалістів, VR-розробник – Андрій Волгін [9, 11, 10, 23].

Завдяки такому принципу втілення ідеї, авторки змогли акцентувати увагу на предметності того, що зазвичай не можна побачити. Вдягнувши VR-шолом та «занурившись» у мистецьку роботу, глядач інтуїтивно й когнітивно-емпірично досліджує «місце», де перебуває. Так художниці засвідчили можливість існування форми не тільки в реальному, але й у віртуальному просторі. В цілому, мистецький проєкт «Ехо» спонукає до роздумів про те, яким буде сприйняття навколишнього середовища у майбутньому, а також які пріоритети формуватимуть нашу нову візуальність.

Окрім вище перерахованих основних технологічних засобів сучасні художники також можуть використовувати «айтрекінг» (eye tracking) систему або систему відстеження очей. Яскравим прикладом її застосування та створення художньої форми у віртуальній реальності є робота Греама Фінка «Малюючи очима» (Graham Fink «Drawing With My Eyes», 2015) [7, 8]. Художня форма у цьому творі втілювалась без використання рук, без будь-якого іншого інструменту або засобу, окрім очей. Цього стало можливо досягнути за допомогою програмного забезпечення – системи відстеження очей Tobii, яке автор розробив спільно з китайською компанією Tobii Technology [20]. За рухом тільки власних очей у VR просторі з'являлись лінії, як результат проєкції спрямування інфрачервоного світла безпосередньо на очі. Відображення записувались за допомогою кількох алгоритмів і фільтрів, які дозволяють миттєво передавати рухи зору на екран.

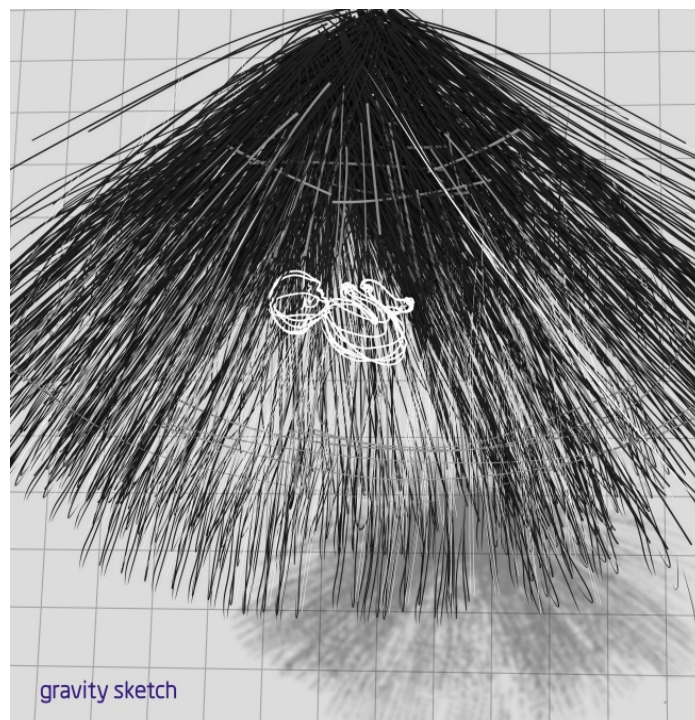
Ще детальніше цю технологію досліджує та застосовує аспірант Единбургського

коледжу мистецтв Метью Аттард (Matthew Attard) [5, 6]. Серія робіт «Блог» («Blog»), яку автор почав створювати з 2020 року [4], складається із творів, що відображають рух очей митця. Його творчий проект також містить авторські роздуми та усвідомлення щодо того, як його бачить технологія, яка оперує машинним зором, технологічною інтерпретацією, самовідтворенням.

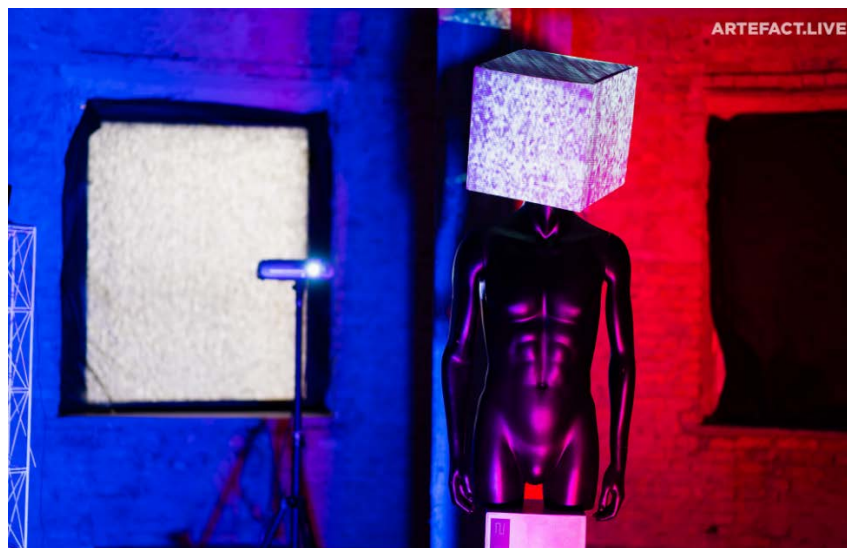
Наступними технічними засобами, які також можуть використовувати митці для реалізації творчих задумів у віртуальній реальності є енцефалограф – пристрій для реєстрації електроенцефалографічних сигналів мозку. Він являє собою сукупність каналів підсилення електроенцефалографічних сигналів кожного відведення, аналого-цифровий перетворювач, вузли інтерфейсу та програмні засоби опрацювання візуалізації результатів (зазвичай комп'ютерні).

Спроба впровадження такого засобу у творчу роботу зазначається у вітчизняних творців Сергія Ніжинського та Володимира Ковбаси «Мімоза» («Mimosa», 2019). У роботі уявний образ «Мімоза» втілює, на думку

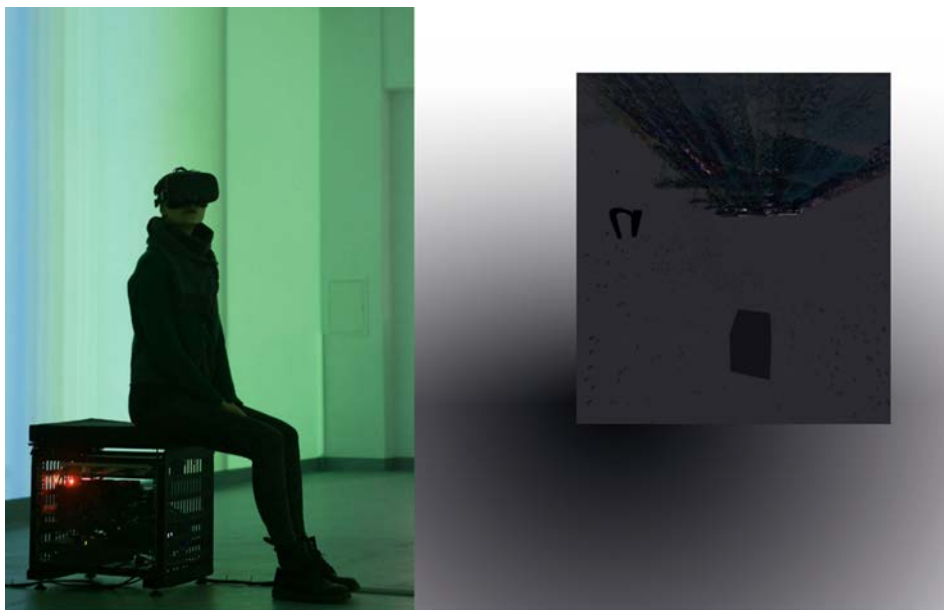
авторів, «...богиню медійної псевдореальності та інформаційної війни. Голова її символічно заміщена кубом, який постійно транслює медіафейки (його виконано з текстилю біфлекс, що дозволяє використовувати його як екран для проекції як ззовні, так і в середині). На куб проєктовано зображення новин 1986 року, радянських хронік, кадрів чорнобильської катастрофи, де медіа шум перериває TV-глітч, образи з ефектом подвійної експозиції тощо. За задумом, саме глядач та сила його думки, може розвіяти весь цей потік проєктованої інформації» [27]. Для цього авторами було встановлено інсталяцію із використанням датчиків електроенцефалографу, який в реальному часі посилає інформацію з мозку і проєктує думки глядача на куб, транслюючи зображення з камер спостереження, що працюють в тій самій кімнаті, де експонується арт-об'єкт. Робота створювалась з використанням HTC Vive Tracker та програмного забезпечення Touchdesigner – Palette: camSchnappr (іл. 2).



Іл.1. Розробка мистецького проєкту «Ехо» у програмі Gravity Sketch у VR.  
К. Шиман, Д. Факш. (Липень, 2019). Київ [18]



**Іл. 2.** Презентований проект «Міміоза» («Mimosa») Сергія Ніжинського та Володимира Ковбаси під час українського проекту ARTEFACT (2019) [27]



**Іл. 3.** Презентований проект «Verbatix» арт-групи SVITER (Лера Полянська та Макс Роботов) та Івана Світличного (2017) [19]

Ще одними технологічними засобами, які сприяють глибшому сприйняттю мистецьких робіт у віртуальній реальності, є просторові трекери та датчики зчитування. Їх вправне використання спостерігається у проекті «Verbatix» (2017 р.), який виник у результаті колаборації арт-групи SVITER (Лера Полянська та Макс Роботов) та Івана Світличного. «Ця робота – є візуальним та звуковим середовищем, де динамічний масив даних перетворюється в реальному

часі на звукову, відео- та VR-інсталяцію, яка використовує алгоритм, розроблений авторами проекту» (іл. 3) [19]. Власне проект був створений для презентації в українському павільйоні Венеційської бієнале у 2017 р., а згодом – представлений на Vorspiel/Transmediale (Берлін, Німеччина) та бієнале у Польщі [30, 21].

Створення роботи починалось із формування інформаційного масиву набором датчиків, що вимірюють фізичні явища

(світло, колір, геомагнітні датчики тощо). Художниками було використано 8 пар пристрою Arduino [2]. Логіка фокусування уваги визначалася не через бінарну опозицію: фізичний/ матеріальний – інформаційний/аморфний, а через пошук нової матеріальності та потенціалу конкретних даних для розвитку в іншій образній системі [30]. Тут спостерігаємо пошук митцями художньої форми у віртуальній реальності.

Наступні етапи реалізації проекту «Verbatix» полягали у організації та презентації на основі вже попередньо зібраних даних, історій. Структура роботи змінювалась шляхом включення у будову «тіла» особистого архіву, який розширювався з кожною наступною його презентацією. Збір даних, який генерує звук-, відео- та VR, вибірково формується з попередніх проєктів, а також з гіперпосилань, які стосуються контекстного поля «Verbatix» і оновлюються під час експозиції. Усі шари документації відображаються в єдиній візуальній площині взаємопов'язаних подій, архіву сьогодення (простір, звуки та його наповнення). За допомогою TouchDesigner вони були виведені через прописаний скрипт (Python) на цифровому синтезаторі Axoloti та через аналогові синтезатори [28]. Програмована візуалізація паралельно озвучувала текст, який було передано за допомогою закодованого алфавіту, кожна літера з якого програмувалась окремо. Під час експозиції у виставковому просторі на Венеційському бієнале було розміщено аудіо- та відеотехніку, а також бокс з комп'ютерною, музичною технікою та гарнітурою віртуальної реальності [28].

Людина, що перебувала в експозиційному середовищі, чула багатоканальний звук та вловлювала ідею, яка транслювалась за допомогою гарнітури віртуальної реальності. Спостерігач «поринав» у виставковий простір, який складається з фрагментів попередніх експозицій, та стає свідком онлайн-документації, яка фіксує взаємодію між алгоритмом, інформацією та звуком.

Таким чином, окреслені приклади мистецьких проявів дають можливість спостерігати та виявити відмінність творчого вираження у віртуальній реальності між безпосереднім творенням особисто митцем та програмним генеративним модулюванням із залученням автора. Сьогодні часто обидва способи вираження або зводяться у єдине, або помилково вважаються взаємозамінними. Однак варто наголосити, що у генеративному мистецтві інструментом творення виступає прописаний автором код до генеративної програми, яка створює послідовність або рандомність візуальної частини. Процес творення задуманого художником у віртуальній реальності передбачає концентрацію його власних дій, розуміння, досвіду у режимі он-лайн. Хоч обидва процеси передбачають обов'язкове залучення людини, проте вони мають різне глибоко змістовне навантаження. Така різниця яскраво спостерігається на прикладі мистецьких робіт роботи «Ехо» та «Verbatix».

Окрім того, у мистецьких проявах сучасних українських художників існує тенденція породжувати у споглядача відчуття своєї причетності до сценарію, що розгортається перед його очима. Загалом, віртуальне середовище нерідко одночасно впливає на кілька каналів надходження інформації до мозку (зір, слух, вестибулярний апарат, тактильні відчуття). Те, наскільки конкретна творча робота у VR спричинить відчуття залучення глядача, залежить від: комбінації сенсорних стимулів, що застосовуються в середовищі; способів, якими учасники можуть взаємодіяти з середовищем; характеристики особистості, яка відчуває творчу роботу та середовище.

Ще однією спільною рисою для сучасних мистецьких проявів (які виникають не залежно один від одного) є їх подібність до принципу ризоми. Динамічне «тіло» проєктів уособлюється у віртуальній реальності та може «нарощувати» себе саме, а втіленні роботи, подекуди, можуть ставати навіть автономними. Окрім того, сучасні VR мис-

тецькі прояви мають схожий вектор ще й у тому, що зводяться до семантичної подібності.

**Висновки.** Отже, сьогодні художня форма отримала можливість бути втіленою практично рухом думки. Нині у творчій діяльності існує певна вседозволеність у проявах, виконанні та осмисленні реалізацій у віртуальній реальності. Однак вона не означає допустимість профанації мистецьких вартостей, а засвідчує якісно новий рівень, інший режим функціонування, у який перейшло мистецтво внаслідок фундаментальних змін у стосунках людини зі світом, що мали місце у XX та на початку XXI ст. Спосіб, у який сучасні митці звертаються до творчої реалізації та художніх форм є

частиною того, що окреслює сучасна доба. Залучення сучасних технологій у творчій практиці дозволяє репрезентувати інноваційні підходи художніх стратегій, які актуалізуються у сучасному світовому, так і українському мистецтві. Саме тому новітні засоби творення у віртуальній реальності стали засадою для розвитку художньої форми нового характеру. Висвітлені особливості використання сучасних технологій у процесі мистецького творення у VR, у свою чергу, концентрують увагу на пріоритеті формування візуальності, яка є відмінною від попередніх поколінь. Сьогодні творці затверджують процес розвитку художньої свідомості, пов'язаної із впливом технологій віртуальної реальності.

#### Література:

1. Ane B.-K., Roller D., Lolugu J. Ubiquitous virtual reality: the state-of-the-art. *International Journal of Computer Science and Mobile Computing*, 2019. 8(7). С. 16–26.
2. Arduino GIGA R1 WiFi. *Arduino*. URL: <https://www.arduino.cc> (date of access: 12.09.2022).
3. Chrysanthakopoulou A. et al. (2022). ArtScape: Gamified Virtual Reality Art Exploration. *IEEE Conference on Virtual Reality and 3D User Interfaces Abstracts and Workshops (VRW)*, Christchurch, New Zealand, 12–16 March 2022. 2022. URL: <https://doi.org/10.1109/vrw55335.2022.00302> (date of access: 15.05.2023).
4. Attard M. Blog. URL: <https://matthewattard.com/blog/> (date of access: 02.02.2023).
5. Attard M. Eye (re)drawing historical ship graffiti: Tracing ex-voto drawings with eye-tracking technology. *Drawing: Research, Theory, Practice*. 2022. 7(2). P. 185–98, doi: [https://doi.org/10.1386/drtп\\_00088\\_1](https://doi.org/10.1386/drtп_00088_1).
6. Attard M. Eye-tracking drawings of my eye. URL: <https://matthewattard.com/eye-tracking-drawings-of-my-eye/> (date of access: 02.02.2023).
7. Fink G. Drawing With My Eyes. URL: <https://grahamfink.com/exhibitions> (date of access: 02.02.2023).
8. Fink G. Some new portraits. Instagram. URL: [https://www.instagram.com/p/Cim6B\\_0qat2](https://www.instagram.com/p/Cim6B_0qat2) (date of access: 17.09.2022).
9. VR Art Festival. *Frontier*. URL: <https://www.facebook.com/frontierfest/photos/pb.100063650886982.-2207520000./403763270253785/?type=3> (date of access: 04.02.2023).
10. VR Art Festival. *Frontier*. URL: [https://www.facebook.com/photo/?fbid=385455352084577&am\\_p;set=pb.100063650886982.-2207520000](https://www.facebook.com/photo/?fbid=385455352084577&am_p;set=pb.100063650886982.-2207520000) (date of access: 04.02.2023).
11. VR Art Hackathon. *Frontier*. URL: <https://www.frontierfest.com.ua/zvuk> (date of access: 04.02.2023).
12. Heilig M. Enter the Experiential Revolution: A VR Pioneer Looks Back to the Future. *Cyberarts: Exploring Art and Technology*. Ed. Linda Jacobson. San Francisco: Miller-Freeman. 1992. С. 292–307.
13. How to read media. Lev Manovich "New media", 2020. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=j6FpG8S\\_gIU](https://www.youtube.com/watch?v=j6FpG8S_gIU) (date of access: 04.02.2023).
14. Krueger M. The Artistic Origins of Virtual Reality 148–149. *ACM SIGGRAPH ART SHOW ARCHIVES – Resources from SIGGRAPH, SIGGRAPH Asia, and Digital Arts Community Exhibitions*. URL: [https://digitalartarchive.siggraph.org/wp-content/uploads/2018/01/1993\\_kruger.pdf](https://digitalartarchive.siggraph.org/wp-content/uploads/2018/01/1993_kruger.pdf) (date of access: 04.02.2023).
15. Lanier J. Dawn of the New Everything: Encounters with Reality and Virtual Reality. New York: Henry Holt and Company, 2017. 351 с.
16. М17. Роботи митців: Шиман Катерина, Факш Діана. URL: <https://m17.kiev.ua/painters/sonogram-shyman-kateryna-faksh-diana> (date of access: 04.02.2023).

17. Piene O. Art-and-technology: recent efforts in materials and media. *MRS Bulletin*. 1992. № 1. С. 18–23.
18. Shyman K. Art project "Echo". URL: [https://drive.google.com/drive/u/8/folders/1N\\_vYw\\_ZT\\_c5kxp9EB8ppwCY-4OYZNQcft](https://drive.google.com/drive/u/8/folders/1N_vYw_ZT_c5kxp9EB8ppwCY-4OYZNQcft) (date of access: 04.02.2023).
19. Svitlychnyi I. SVITER art group Ivan Svitlychnyi Verbatix VR. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=d9jJvp\\_TsoE](https://www.youtube.com/watch?v=d9jJvp_TsoE) (date of access: 02.02.2023).
20. Tobii. Eye trackers. URL: <https://www.tobii.com/products#eye-trackers> (date of access: 15.11.2022).
21. Vorspiel/ transmediale & CTM. URL: <https://www.facebook.com/vorspiel.transmediale.ctm> (date of access: 12.02.2023).
22. Zeng L., Dong X. Artistic style conversion based on 5G virtual reality and virtual reality visual space. *Mobile Information Systems*. 2021. С. 1–8.
23. Волгін А. Frontier. URL: <https://www.instagram.com/p/B2q-agFhbD3> (date of access: 04.02.2023).
24. Волинець В. Віртуальна, доповнена і змішана реальність: сутність понять та специфіка відповідних комп'ютерних систем. *Питання культурології*. 2021. № 37. С. 231–243. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.37.2021.237322> (дата звернення: 05.03.2023).
25. Волинець В. Інтеграція віртуальної та доповненої реальності у мистецтво. *Культура і сучасність: альманах*. 2021. № 1. С. 9–16.
26. Каріна О. Віртуальна реальність: онтологічний статус: автореф. дис. канд. філос. наук, Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2004. Нац. бібліотека України ім. В. І. Вернадського.
27. Ніжинський С., Ковбаса В. Mimosa Multifaceted. URL: <https://madatac.es/serguei-nizhynsky-vladimir-kovbasa> (date of access: 02.02.2023).
28. Роботов М. Telegram message to author, April 3, 2023.
29. Тормахова А. Visual practices and art in the internet-space. *Artistic Culture. Topical Issues*. 2019. No. 15(1). P. 95–98. URL: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.15\(1\).2019.169012](https://doi.org/10.31500/1992-5514.15(1).2019.169012) (date of access: 05.04.2023).
30. Україна представить "Парламент" Михайлова на 57-ій Венеційській бієнале. *Українська правда*. Accessed February 12, 2021. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/01/19/222194> (date of access: 12.02.2023).
31. Шевченко В. Як віртуальна реальність змінить мистецтво та простір України – ідеї з фестивалю Frontier. *Начасі*. URL: <https://nachasi.com/tech/2019/07/15/vr-art-ar-festival-frontier> (date of access: 04.02.2023).
32. Шевчук К. Естетика віртуального і феномен імерсії в сучасному електронному мистецтві. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія"*. 2010. № 6. С. 4–11.
33. Шевчук Ю. Віртуальна реальність та комунікативна специфіка сучасних арт-практик. *Культурологічний альманах*. 2016. № 2. С. 114–116.

#### References:

1. Ane, B.-K., Roller, D., Lolugu, J. (2019). Ubiquitous virtual reality: the state-of-the-art. *International Journal of Computer Science and Mobile Computing*, 8.7, P. 16–26.
2. Arduino GIGA R1 WiFi. *Arduino*. URL: <https://www.arduino.cc/>. (date of access: 12.09.2022).
3. Chrysanthakopoulou, A. et al. (2022). ArtScape: Gamified Virtual Reality Art Exploration. *IEEE Conference on Virtual Reality and 3D User Interfaces Abstracts and Workshops (VRW)*, Christchurch, New Zealand, 12–16 March 2022. URL: <https://doi.org/10.1109/vrw55335.2022.00302> (date of access: 15.05.2023).
4. Attard, M. (2020). Blog. URL: <https://matthewattard.com/blog/>. (date of access: 02.02.2023).
5. Attard, M. (2022). Eye (re)drawing historical ship graffiti: Tracing ex-voto drawings with eye-tracking technology. *Drawing: Research, Theory, Practice*, 7:2. P. 185–98, DOI: <https://doi.org/10.1386/dtrp.00088.1>.
6. Attard, M. Eye-tracking drawings of my eye. URL: <https://matthewattard.com/eye-tracking-drawings-of-my-eye/> (date of access: 02.02.2023).
7. Fink, G. Drawing With My Eyes. URL: <https://grahamfink.com/exhibitions>. (date of access: 02.02.2023).
8. Fink, G. Some new portraits. Instagram. URL: [https://www.instagram.com/p/Cim6B\\_0qat2/](https://www.instagram.com/p/Cim6B_0qat2/) (date of access: 17.09.2022).
9. Frontier. VR Art Festival. URL: <https://www.facebook.com/frontierfest/photos/pb.100063650886982.-2207520000./403763270253785/?type=3> (date of access: 04.02.2023).

10. Frontier. VR Art Festival. URL: [https://www.facebook.com/photo/?fbid=385455352084577&am\\_p;set=pb.100063650886982.-2207520000](https://www.facebook.com/photo/?fbid=385455352084577&am_p;set=pb.100063650886982.-2207520000) (date of access: 04.02.2023).
11. Frontier. VR Art Hackathon. URL: <https://www.frontierfest.com.ua/zvuk/> (date of access: 04.02.2023).
12. Heilig, M. (1992). Enter the Experiential Revolution: A VR Pioneer Looks Back to the Future. *Cyberarts: Exploring Art and Technology*. Ed. Linda Jacobson. San Francisco: Miller-Freeman. P. 292–307.
13. How to read media (2020). *Lev Manovich "New media"*. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=j6FpG8S\\_gIU](https://www.youtube.com/watch?v=j6FpG8S_gIU) (date of access: 04.02.2023).
14. Krueger, M. (1993). The Artistic Origins of Virtual Reality. *ACM SIGGRAPH ART SHOW ARCHIVES – Resources from SIGGRAPH, SIGGRAPH Asia, and Digital Arts Community Exhibitions*. P. 148–149. URL: [https://digitalartarchive.siggraph.org/wp-content/uploads/2018/01/1993\\_kruger.pdf](https://digitalartarchive.siggraph.org/wp-content/uploads/2018/01/1993_kruger.pdf) (date of access: 04.02.2023).
15. Lanier, J. (2017). Dawn of the New Everything: Encounters with Reality and Virtual Reality. New York: Henry Holt and Company. 351 p.
16. M17. Роботи митців: Шиман Катерина, Факш Діана. URL: [https://m17.kiev.ua/painters/sono\\_gram-shyman-kateryna-faksh-diana](https://m17.kiev.ua/painters/sono_gram-shyman-kateryna-faksh-diana) (date of access: 04.02.2023).
17. Piene, O. (1992). Art-and-technology: recent efforts in materials and media. *MRS Bulletin*. № 1. P. 18–23.
18. Shyman, K. (2019) Art project "Echo". URL: [https://drive.google.com/drive/u/8/folders/1N\\_vYw\\_ZT\\_c5kxp9EB8ppwCY-4OYZNQcft](https://drive.google.com/drive/u/8/folders/1N_vYw_ZT_c5kxp9EB8ppwCY-4OYZNQcft) (date of access: 04.02.2023).
19. Svitlychnyi, I. (2019). SVITER art group Ivan Svitlychnyi Verbatix VR. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=d9jJvp\\_TsoE](https://www.youtube.com/watch?v=d9jJvp_TsoE). (date of access: 02.02.2023).
20. Tobii. Eye trackers. URL: <https://www.tobii.com/products#eye-trackers>. (date of access: 15.11.2022).
21. Vorspiel/ transmediale & CTM. URL: <https://www.facebook.com/vorspiel.transmediale.ctm/>. (date of access: 12.02.2023).
22. Zeng, L., Dong, X. (2021). Artistic style conversion based on 5G virtual reality and virtual reality visual space. *Mobile Information Systems*. P. 1–8.
23. Volhin A. (2019). Frontier. <https://www.instagram.com/p/B2q-agFhbD3/> (date of access: 04.02.2023).
24. Volynets', V. (2021). Virtual'na, dopovnena i zmishana real'nist': sutnist' poniat' ta spetsyfika vidpovidnykh komp'iuternykh system [Virtual, augmented and mixed reality: the essence of the concepts and the specifics of the corresponding computer systems]. *Pytannia kul'turolohii – Questions of cultural studies*, Vol. 37, P. 231–243. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.37.2021.237322> (access date: 03/05/2023) [in Ukrainian].
25. Volynets', V. (2021). Intehratsiia virtual'noi ta dopovnenoj real'nosti u mystetstvo [Integration of virtual and augmented reality in art]. *Kul'tura i suchasnist': al'manakh – Culture and modernity: an almanac*, Vol. 1, P. 9–16 [in Ukrainian].
26. Karina, O. (2004). Virtual'na real'nist': ontolohichnyj status [Virtual reality: ontological status]. Avtoref. of Doctor's thesis, Kharkiv [in Ukrainian].
27. Nizhyns'kyj, S., Kovbasa, V. (2020). Mimosa Multifaceted. URL: <https://madatac.es/serguei-nizhynsky-vladimir-kovbasa/> (date of access: 02.02.2023) [in Ukrainian].
28. Robotov, M. (2023). Telegram message to the author, April 3, 2023 [in Ukrainian].
29. Tormakhova, A. (2019). Vizual'ni praktyky ta mystetstvo v internet-prostori [Visual practices and art in the internet-space]. *Khudozhnia kul'tura. Aktual'ni problemy – Artistic Culture. Actual problems*, Vol. 15(1), P. 95–98. URL: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.15\(1\).2019.169012](https://doi.org/10.31500/1992-5514.15(1).2019.169012) (date of access: 04/05/2023) [in Ukrainian].
30. Ukrains'ka pravda (2017). Ukraina predstavyt' "Parlament" Mykhajlova na 57-ij Venetsijs'kij bienale [Ukraine will present "Parlament" Mykhajlova at 57th Venice biennale. January 19, 2017. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/01/19/222194/> (date of access: 12.02.2023) [in Ukrainian].
31. Shevchenko, V. (2019) Yak virtual'na real'nist' zminyut' mystetstvo ta prostir Ukrainy – idei z festyvaliu Frontier [How virtual reality will change the art and space of Ukraine – ideas from the Frontier festival]. *Nachasi – At the moment*. URL: <https://nachasi.com/tech/2019/07/15/vr-art-festival-frontier> (date of access: 02/04/2023) [in Ukrainian].
32. Shevchuk, K. (2010). Estetyka virtual'noho i fenomen imersii v suchasnomu elektronnomu

mystetstvi [Virtual aesthetics and the phenomenon of immersion in contemporary electronic art]. *Naukovi zapysky Natsional'noho universytetu "Ostroz'ka akademiia" – Scientific notes [of the National University "Ostroh Academy", Vol. 6, Seriya: Kulturologiya – Series: Cultural studie, P. 4–11 [in Ukrainian].*

33. Shevchuk, Yu. (2016). Virtual'na real'nist' ta komunikatyvna spetsyfika suchasnykh art-praktyk [Virtual reality and communicative specificity of contemporary art practices]. *Kul'turolohichnyj al'manakh – Cultural almanac. № 2 Innovats. tekhnolohii v kul'tur. haluzi [Innovats. technologies in cultures. industry], P. 114–116 [in Ukrainian].*

## USING OF MODERN TOOLS IN THE PROCESS OF ART CREATION IN VIRTUAL REALITY

SHYMAN K. A.

*National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine*

**The purpose** of the article is to demonstrate the variety of using modern tools during artistic creation in virtual reality.

**Methodology.** The research is based on the following methods: hermeneutic analysis, comparative analysis, system analysis, structural-functional analysis.

**The results.** It was highlighted the contemporary artistic manifestations in virtual reality. The variety of technical tools, that artists use in practice, was considered. The main set of instruments and additional contrivances for art creation and perception were specified. The features of the involvement by artists the eye tracking system, encephalograph, spatial trackers and reading sensors was revealed. The results of its involvement were determined on the examples of the works of international (Matthew Attard, Graham Fink) and Ukrainian (Diana Faksh, Volodymyr Kovbasa, Serhij Nizhyns'kyj, Liera Polians'ka, Maks Robotov, Kateryna Shyman, Ivan Svitlychnyj) artists. The difference between the artistic realization implemented by an artist on-line in virtual reality and generative programming software creation was revealed. The consideration of art works in virtual reality on the examples let to outline the main trends of art in VR. It was indicated the principal lines of VR creative manifestations in the context of Ukrainian contemporary art.

**The scientific novelty** consists of highlighting the implementation of modern VR tools in contemporary art.

**Practical significance.** The results of the research are the basis for further studies and classification of artistic manifestations in VR, and for further research of the development of contemporary Ukrainian art.

**Keywords:** *VR art; artistic manifestations in virtual reality; contemporary art; generative art; media art; VR; virtual reality.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРА

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2023.2.22](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.22)

**Шиман Катерина Анатоліївна**, аспірантка, кафедра теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, ORCID 0000-0002-0596-7355, **e-mail:** kateryna.shyman@naoma.edu.ua

**Цитування за ДСТУ:** Шиман К. А. Використання сучасних технологій у процесі мистецького творення у віртуальній реальності. *Art and design.* 2023. №2(22). С. 268–277.

**Citation APA:** Шиман, К. А. (2023). Використання сучасних технологій у процесі мистецького творення у віртуальній реальності. *Art and design.* 2(22). 268–277.

УДК [004.738.5:  
376-056.2]:7.012

DOI:10.30857/2617-  
0272.2023.2.23.

<sup>1</sup>ЯКОВЕЦЬ І. О., <sup>2</sup>ЧЕПЕЛЮК О. В., <sup>1</sup>ЛУГОВСЬКИЙ О. Ф., <sup>1</sup>ЧУГАЙ Н. М.  
<sup>1</sup>Черкаський державний технологічний університет, Черкаси, Україна  
<sup>2</sup>Херсонський національний технічний університет, Хмельницький, Україна

## ВІЗУАЛЬНО-ІНФОРМАЦІЙНІ КОМУНІКАЦІЇ ІНКЛЮЗИВНОГО СЕРЕДОВИЩА: ДИЗАЙН-ОСВІТНІЙ НАРАТИВ

**Мета:** дослідження чинників, що впливають на формування візуально-інформаційних комунікацій інклюзивного середовища та визначення ролі дизайн-освіти у цих процесах.

**Методологія.** Для досягнення поставленої мети в процесі наукового дослідження було використано системний підхід. Це дозволило розглянути динамічні трансформації візуально-інформаційних комунікацій як цілісне явище, яке формує поле для комунікації із середовищем та людиною і має здатність до адаптації. У цьому дослідженні адаптація пов'язана із формуванням інклюзивного середовища. При розгляді прикладів практичної діяльності використано аналітичний метод, а також методи образно-стилістичного та порівняльного аналізу.

**Результати.** Показано, які механізми залучаються при запровадженні змін візуально-інформаційного середовища та із чим ці процеси пов'язано. Масштабність таких змін визначається державною політикою на основі формування курсу ідеологічного, культурного виховання суспільства готового до сприйняття візуальних установок та здатного сприймати об'єкти предметно-просторового середовища як візуальний текст. Констатується, що назріла необхідність формування дизайну інтернаціональної знакової мови для встановлення комунікації «людина-середовище» в інклюзивному просторі. Вирішувати нові виклики повинен дизайнер, здатний розрізняти візуально значимі форми, та свідомий до того, що вся його діяльність – своєрідна візуалізація. Тому ще на етапі підготовки у дизайн-освітніх закладах у нього мають сформуватися візуальні установки і візуальні цінності. Як це реалізується на практиці показано на студентських роботах студентів-дизайнерів Черкаського державного технологічного університету, Херсонського національного технічного університету та Краківської академії образотворчих мистецтв ім. Яна Матейка (Польща).

**Наукова новизна.** Проведено мистецтвознавчий аналіз творів, присвячених візуально-інформаційній комунікації в інклюзивному середовищі. Для аналізу практичних напрацювань у сфері візуально-інформаційних комунікацій інклюзивного середовища розглянуто роботи представників вітчизняного дизайн-освітнього простору та колег однієї із країн Європейського Союзу, а саме Польщі.

**Практична значущість.** Дослідження розкривають дизайнерські підходи для вирішення художньо-образних завдань при проектуванні систем візуально-інформаційних комунікацій в інклюзивному середовищі із врахуванням ергономічних складових та формуванням певних естетичних характеристик об'єктів проектного пошуку.

**Ключові слова:** візуальні комунікації; візуально-інформаційні комунікації; інклюзивне середовище; дизайн-освіта; предметно-просторове середовище.

**Вступ.** Досягнення науки і техніки початку XXI ст. призвели до комп'ютеризації інформаційного простору та комунікацій, що впливає на свідомість і спосіб життя сучасної людини. Висока швидкість оновлення інформації, величезна кількість джерел інформації викликають порушення цілісності сприйняття оточуючого середовища. Тому виникає необхідність загального переосмислення

проблем візуалізації та комунікації, і це стає складними теоретичними та практичними пошуками теперішнього часу. Широкий спектр інформаційних, рекламних та навігаційних дизайн-об'єктів, які неможливо адаптувати до сучасних викликів поступаються новим, що формують предметно-просторове середовище із врахуванням концепції безбар'єрності. Відбуваються

взаємопов'язані процеси суспільного розвитку і переосмислення традиційних смислових і художньо-візуальних структур комунікації.

Тому, це є викликом для фахівців у галузі дизайну та дизайн-освіти, бо їх знання і підготовка мають забезпечити здатність розрізняти візуально значимі форми та форми, що не виконують ні функціональне ні художньо-естетичне навантаження. На дизайн-освітні осередки покладається місія підготовки фахівців, здатних візуально упорядкувати світ і вносити вклад у детермінацію візуального шуму і хаосу в інклюзивному предметно-просторовому середовищі.

**Аналіз попередніх досліджень.** Американським дослідником Г. Джейнісоном [10] проаналізовано візуальні комунікації у повсякденному житті та з'ясовано, що процес передачі інформації поєднує певні фактори, зокрема: відправник, отримувач та середовище у якому відбувається передача. У свою чергу, М. Келлі [11] був проведений аналіз візуальної культури, що сприяє розвитку здібностей у сприйнятті візуальних образів, вміння аналізувати їх, оцінити, інтерпретувати, уявляти, створювати на цій основі художні образи. Питанням гармонізації взаємодії інформаційного повідомлення між людиною та міським середовищем на прикладі проектування динамічних візуальних комунікацій на транспортних зупинках присвячені дослідження Н.Скляренко та М. Колосніченко [9]. Прийоми і практики модифікацій інформаційних носіїв та їх вплив на перетворення міського середовища розглядали науковці Н. Бабій та С. Чучук [2]. Вивченню аспектів впливу кольору на реципієнта як одному із ефективних методів маніпулятивних технологій у дизайні реклами, у яких колір виступає як стимул, котрий викликає бажану реакцію присвячений науковий доробок Т. Прокопович [8]. Дослідженню дизайну інформаційної системи в інклюзивних освітніх закладах присвячені наукові розвідки Л. Гнатюк та А. Кочка [3].

**Постановка завдання.** Найголовнішим питанням в епоху розвинутого інформаційного суспільства розглядається максимально ефективна передача даних до реципієнта. Отримувач інформації може бути не тільки вибагливим, але ще й належати до вразливих груп суспільства, для яких питання доступу до інформаційного поля стає визначальним при реалізації своїх громадянських прав і свобод. За таких умов підготовка фахівців, що будуть реформувати візуально-інформаційне середовище із врахуванням сучасних викликів набуває особливого значення. Тому у цій публікації проводиться мистецтвознавчий аналіз напрацювань у цьому напрямі студентами вітчизняних та зарубіжних дизайн-освітніх осередків.

**Результати дослідження та їх обговорення.** Глобальний характер змін візуально-інформаційного середовища, зазвичай, здійснюється на державно-політичній основі. Метою таких змін є підпорядкування засобів передачі інформації задекларованому курсу ідеологічного, культурного виховання, щоб у такий спосіб сформувати бажаний образ, котрий відображав би головні положення визначеної ідеології. Так, наприклад, зміни у візуально-комунікативній галузі міст, які відбуваються у результаті процесів урбанізації, зумовлюються необхідністю швидкого і високоякісного облаштування та адаптації міських територій, організації простору в умовах, коли відбувається різке зростання приросту населення. В таких умовах модифікація інформаційного простору міста має відбуватися завдяки науково-технічному прогресу, опираючись на продумані матеріально-технічні, технологічні реформи, що спрямовані на оптимізацію трудомістких, фінансово- і часозатратних аспектів у процесі виробництва. Під впливом соціально-економічних чинників темпи змін в організації візуального поля міст можуть суттєво змінюватися: рівень фінансування, спонсорування і капіталовкладення відіграють визначальну роль як у активізації, так і у

сповільненні, збагаченні чи обмеженні цих процесів [2]. Разом із тим, якщо повернутися до теми впровадження ідеологічних підходів в глобальному вимірі, усі зацікавлені сторони мають підпорядковувати свої зусилля в організації візуально-інформаційного середовища нормативним документам у галузі будівництва, промисловості, будівельних матеріалів. Особливо, коли це стосується створення «безбар'єрного середовища», бо, як декларується у владних інституціях, це є суспільним благом і тісно пов'язане із соціальним та економічним розвитком країни в цілому [1].

Впровадження правил, передбачених нормативними документами, наприклад, ДБН В.2.2-40:2018 [4], вимагає не лише копії роботи, але ще й творчого підходу, щоб типові рішення, наприклад, облаштування будівель та споруд під потреби людей з інвалідністю, відповідали концепції універсального дизайну та її застосуванню в навколишньому середовищі, засобах комунікації та інформації, транспорті тощо. Так, впровадження принципів універсального дизайну призведе до перетворення предметно-просторового середовища на основі його гармонізації через розкриття ергономічних складових та формування певних естетичних характеристик об'єктів проєктного пошуку.

Повертаючись до теми нашого дослідження, слід відмітити, що органічною частиною еволюції дизайну предметно-просторового середовища стає комунікаційний дизайн, що пов'язаний із вибором шляхів творчого відновлення програми формування нових засобів інформаційної системи з урахуванням вимог людей із особливими потребами. Так відбувається усвідомлення нової мети дизайну інформаційно-комунікативних систем, що відповідає духу часу, адже дизайн-проєктування повинно бути орієнтоване на формування ефективних комунікацій, враховуючи вимоги людей із вадами здоров'я. Тому, як приклад, уже сьогодні розвиток простору будівель підпорядковується застосуванню комунікативних знаків,

що враховують потреби людей з вадами зору, слуху і людей на візках та визначення їх свідомого застосування для транслювання інформації певного характеру. Можна констатувати, що назріла необхідність формування дизайну інтернаціональної знакової мови для встановлення комунікації «людина-середовище» [6].

Очевидно, що вирішення таких завдань під силу фахівцям, що мають відповідну підготовку і знання про візуалізацію, візуальну комунікацію й орієнтацію, про візуальні форми і структури, що реалізуються при проєктуванні різних об'єктів і систем. Враховуючи, що візуальна орієнтація покладена в основу багатьох сучасних концепцій дизайну (інклюзивного зокрема), то, відповідно, слід відзначити, що інтеграція візуальної свідомості і діяльності проєктування, що відбувається в дизайні, має для нього визначальну роль, бо кінцевий продукт створюється для людини, що володіє візуальною установкою, тож здатна сприймати об'єкти, як візуальний текст. Формування предметного середовища, як візуального тексту спричиняє поглиблення ціннісного відношення до нього усього соціального середовища, тому дизайнер повинен вміти розрізняти візуально значимі форми а для цього ще на етапі навчальної підготовки у нього необхідно сформувані візуальні установки і візуальні цінності. Висококваліфікований дизайнер усвідомлює, що вся його діяльність – своєрідна візуалізація, тобто процес візуального упорядкування світу і боротьби із візуальним шумом і хаосом. І що керуватися у своїй практичній діяльності він має наступним:

- уникати поділу при проєктуванні об'єктів на художні роботи і просто функціональні;
- намагатися, щоб кожен практичний результат (просто функціональна робота) мав також художню цінність;
- не допускати розриву між емоційною творчою працею (художній експеримент) та інтелектуальним підходом

(функціональна робота) у рішенні поставленої задачі тощо.

Як вказані підходи реалізуються на практиці при створенні безбар'єрного середовища для маломобільних груп можна проілюструвати роботами студентів промислового, графічного дизайну та дизайну одягу (взуття) кафедр дизайну Черкаського державного технологічного університету (ЧДТУ), Херсонського національного технічного університету (ХНТУ) та Краківської академії образотворчих мистецтв ім. Яна Матейка.

Так, тема комунікації та соціалізації особливих дітей, що є вкрай необхідною складовою сучасного суспільства, розглядається О. Книгою у кваліфікаційній роботі магістра «Дизайн костюма як засіб самопрезентації та соціальної адаптації особливих дітей». Концепція проєкту полягає у поєднанні культури, історії, фешн та інклюзивного простору; формуванні умов соціалізації та розвитку особливих дітей шляхом створення вбрання, комунікації з ними та залучення до комунікації із іншими. Відповідно до зазначеної концепції розроблено дизайн колекції одягу «Born to be» (рис. 1) із використанням символіки Херсонської області «Скіфське Сонце», яка вже стала фірмовим знаком міста.

Крім того, загально відомо, що часто особливих дітей називають «дітьми сонця» через їх позитивний настрій та дитячу наївність, оптимізм, що не проходять з роками. Таке перехрещення значень – «діти сонця» та «край сонця» автору цієї роботи та її керівнику здалося дуже вдалим для побудови концепції, що має об'єднати і культуру, і традиції, і зв'язок з предками, що так необхідні для розвитку як регіону у цілому, так і кожній особливій дитині зокрема.

При розробці проєкту враховувалося те, що мода – дуже чутливий інструмент всіх соціальних змін і разом із тим – це явище психологічного плану. Особливі діти унікальні в своїй природі, тому до них потрібний індивідуальний підхід, як у створенні одягу, так і в спілкуванні. Зважаючи на це,

було проведено декілька заходів із залученням дітей з інвалідністю, в яких вони змогли взяти участь, показати себе та заявити, що особливі діти можуть бути моделями, працювати у сфері фешн індустрії на рівні з іншими. Модна індустрія з її всеохоплюючою популярністю може підготувати суспільство до здорової інтеграції в нього особливих людей, а останнім, у свою чергу, відкрити горизонти до підвищення самооцінки, до реалізації творчих здібностей та до спроб художньої гармонізації зовнішності до канонів краси, що діють в даний час.

В наступній роботі, що пропонується до розгляду, «Дизайн-проєкт із розробки інтерфейсу мобільного додатку для орієнтації в просторі комплексних будівель» (рис. 2), В. Кривоносом запропонована ідея застосування сучасних технологій, що дають широкі можливості для покращення системи навігації у приміщеннях, де це не продумувалось із самого початку.

Особливо це актуально для будівель навчальних закладів, що зводились ще у минулому столітті. Часто в таких будівлях система позначок та вказівників взагалі відсутня. Це суттєво ускладнює задачу пошуку потрібної аудиторії чи кабінету особливо для тих, хто заходить туди вперше або має певні обмеження у мобільності. Тому і було прийнято рішення розробити концептуальну версію візуально-інформаційного вирішення навігаційного застосування для смартфонів, які є зараз у розпорядженні кожної людини в урбанізованому соціумі. У електронного додатку є також додаткові переваги в тому, що людина може заздалегідь ознайомитись із маршрутом до потрібного корпусу та аудиторії на визначеному поверсі комплексних будівель. Подібний варіант допоможе зекономити значну кількість сил та часу для людини, а також має на меті допомогти мінімізувати стрес, який виникає внаслідок того, що студент загубивсь, не може довго знайти потрібну аудиторію тощо.



**Рис. 1.** Колекція одягу для особливих дітей «Born to be». Автор: О. Книга. Керівник: доцент М. Артеменко. ХНТУ, 2022



**Рис. 2.** Дизайн проект із розробки інтерфейсу мобільного додатку для орієнтації в просторі комплексних будівель. Автор: В. Кривонос. Керівник: Н. Чугай. ЧДТУ, 2022



**Рис. 3.** Дизайн-проект системи засобів навігації та орієнтування у закладах освіти для осіб з порушенням зору [5]. Автор: А. Просяннікова. Керівник: Н. Чугай. Консультант: Р. Савісько. ЧДТУ, 2021

Наступна робота «Дизайн-проект системи засобів навігації та орієнтування у закладах освіти для осіб з порушенням зору» (рис. 3) була представлена студенткою

А. Просянніковою на міжнародній виставці-конкурсі ідей/проектів/макетів для осіб з особливими освітніми потребами «Інклюзія: Дизайн Ідей», що відбулася наприкінці

2021 року у Черкаському обласному художньому музеї [7]. Авторка дизайн-проєкту запропонувала систему засобів навігації та орієнтування у закладах освіти для осіб з порушенням зору. Система універсальних покажчиків забезпечує вільне та комфортне орієнтування у школі. Біля входу до кожного приміщення (об'єкту) школи (клас, їдальня, гардероб) є інформаційні таблички виконані із дотриманням нормативних вимог щодо візуального та тактильного сприйняття. Крім того, в системі використовується тактильне покриття, яке завдяки рельєфному малюнку (перила, підлога) вказує напрямок руху або його зміну.

При розробці проєкту враховано, що комунікації для людей із вадами зору, називають альтернативними і можуть поєднувати у собі візуальні та тактильні методи передачі інформації. Загалом, система візуальної комунікації надає навчальному закладу специфічний колорит, а також підготовлює учнів до сприйняття інших систем зорової інформації. На початковому етапі діти дошкільного віку мають мінімальний досвід та мовний рівень, тому тут головне – простота та інтуїтивність дизайну інформаційно-знакової системи [3].

Повертаючись до згаданої вище виставки-конкурсу, звернемо увагу на рис. 4, де подано проєкт «Серія плакатів «Жестова мова»». Серію плакатів розроблено студентами Д. Дихно, В. Столяренко та О. Поліщук з метою візуалізації слів мовою жестів, для привернення уваги засобами графічного дизайну до проблем людей з порушеннями слуху та налагодження комунікації між цими людьми і соціумом. Представлені плакати можна використовувати і як інструкцію до вивчення слів мовою жестів, оскільки містять, крім фотозображення, ще й векторну графіку, яка показує напрямок руху рук та зміну їх положення. Для візуалізації було обрано наступні слова: добро, весна, вірити, мріяти, майбутнє, життя, підтримувати, поважати, захищати, рівний, чесний, розумний та інші. Всі вони є позитивними і вселяють

надію, а тому потребують відповідного відображення. Відтак, для передачі емоційного заряду цих слів було обрано яскраве тло та додаткові лінійні елементи, виконані векторною графікою. Текстова ж наповнення виконано каліграфією *брашпеном*, що також відповідає загальній атмосфері проєкту.

Слоганом наступної роботи «Дизайн-проєкт серії листівок, адаптований до людей з вадами зору» автора Д. Дихно (рис. 5) стала фраза – «Відчути очима, побачити руками», що є своєрідною метафорою і в той же час має прямий сенс. Мета проєкту – привернення уваги засобами графічного дизайну до проблем людей з порушеннями зору і нівелювання різниці між ними та звичайними користувачами у процесі сприйняття інформації. Відтак, створена серія листівок підходить і для користувачів, які не мають вад зору. Але, разом з тим, листівка повинна виконувати свою функцію – в даній серії це вітання, подарунок з нагоди або без такої для покращення настрою. Тому і було обрано тему, яка буде знайома і зрозуміла усім – «Прості істини», що одночасно є назвою серії. Під цією темою розкриваються прості поняття – дружби, любові, доброти, ставлення до життєвих ситуацій та інше. Для цього обрано цитати таких письменників як Клайв Стейплз Льюїс та Антуан де Сент Екзюпері, а також власні, відповідно до теми.

Листівки складаються з ілюстративної частини, що представлена і в кольорі, і в тактильному/об'ємному варіанті; текстової частини, що складається зі звичайного набірної шрифту та його відповідника – шрифту Брайля. Так, для доповнення цитат створено ілюстрації, що розкривають зміст, пояснюють вирішення проблеми, або візуально описують сенс, який закладено у листівці. Для цього використано образи людей, тварин, явищ природи, речей домашнього вжитку. Зображення є простими, але зрозумілими.

Іноземними учасниками уже згаданої вище міжнародної виставки-конкурсу стали польські студенти Краківської академії образотворчих мистецтв ім. Яна Матейка

(Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie). Із представлених польською академією робіт в межах цього дослідження

вважаємо за необхідне розглянути кілька. На рис. 6 подано проєкт «GID – Система підтримки навігації».



Рис. 4. Проєкт «Серія плакатів «Жестова мова» [5]. Автори: Д. Дихно, В. Столяренко, О. Поліщук. Керівники: О. Галицька, І. Журба, О. Котик, Л. Грицик. ЧДТУ, 2019

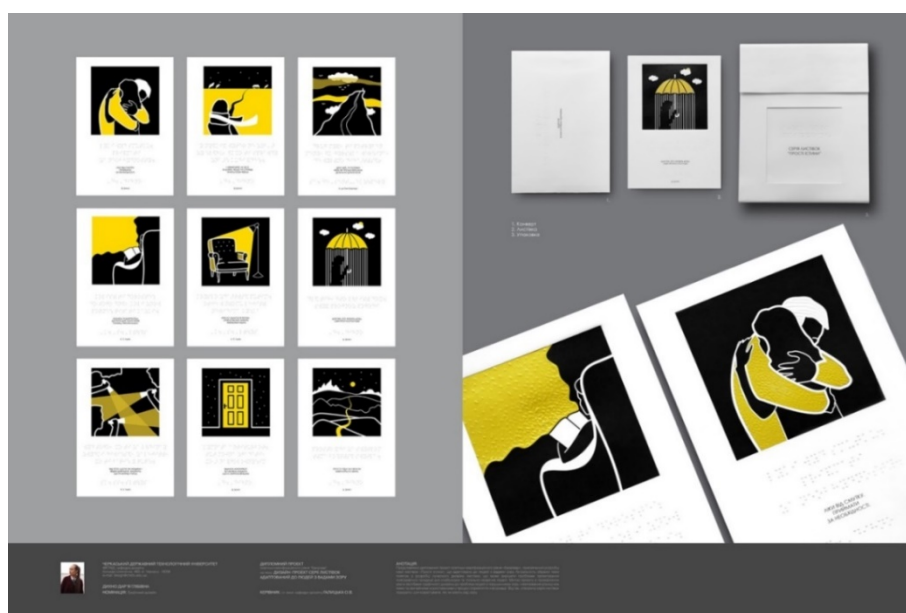


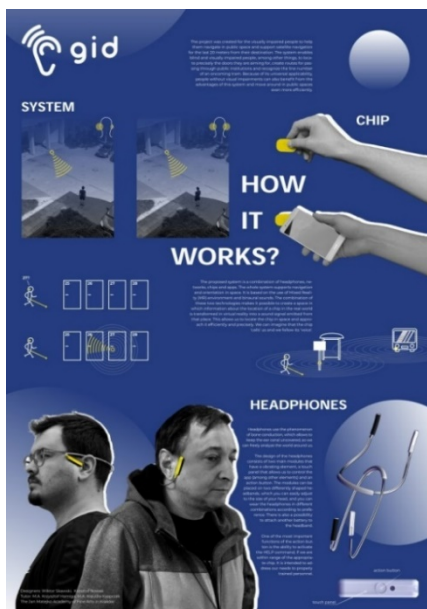
Рис. 5. Дизайн-проєкт серії листівок, адаптований до людей з вадами зору [5]. Автор: Д. Дихно. Керівник: О. Галицька. ЧДТУ, 2018

Проєкт створений для людей з вадами зору, щоб допомогти їм орієнтуватися в громадському просторі. Система дозволяє, серед іншого, точно визначити розташування кабінетів в державних установах, розробляти маршрути для проїзду між цими установами, розпізнавати номери ліній трамвая тощо. Завдяки універсальності, цим застосунком

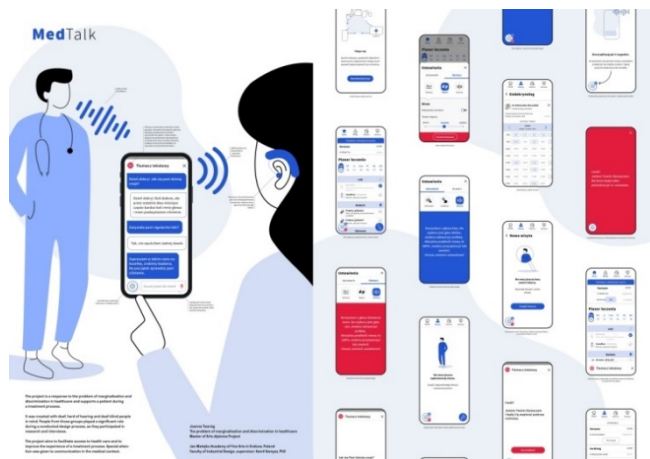
також можуть скористатися інші люди. Запропонована система представляє комбінацію навушників, мереж, чіпів і додатків. Вся система підтримує навігацію та орієнтацію в просторі. Принцип дії заснований на використанні середовища змішаної реальності і бінауральних звуків. Поєднання цих двох технологій дозволяє створити простір, в якому

інформація про місцезнаходження чіпа в реальному світі перетворюється у віртуальній реальності на звуковий сигнал, що випромінюється із певного місця. Це дозволяє

розташувати чіп у просторі та підійти до нього ефективно й безпечно. Умовно можна говорити, що чіп «кличе» нас, і користувач слідує за його «голосом».



**Рис. 6.** Проект «GID – система підтримки навігації» (GID – The navigation supporting system) [5]. Автори: Wiktor Skawski, Krzysztof Nowak. Керівники: Krzysztof Namiga, Klaudia Kasprzak. The Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków, 2020



**Рис. 7.** Проект «Проблема маргіналізації та дискримінації в охороні здоров'я» (The problem of marginalisation and discrimination in healthcare) [5]. Автор: Joanna Twaróg. Керівник: Kamil Kamysz. The Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków, 2020



**Рис. 8.** Проект «Система візуальної комунікації для Fundacja Wspólnota Nadziei» (Visual communication system for the Fundacja Wspólnota Nadziei) [5]. Автор: Wioletta Leszczyńska. Керівники: Barbara Wiślak, Agnieszka Jucha-Kasprczyk. The Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków, 2019/2020

Наступний проєкт (рис. 7) за задумом авторів має стати відповіддю на проблему маргіналізації та дискримінації в охороні здоров'я та підтримати пацієнта під час лікування.

Розрахований проєкт на глухих, слабочуючих і сліпоглухих людей. Пацієнти згаданої групи відігравали важливу роль у процесі проєктування, оскільки вони брали участь у дослідженнях та інтерв'ю. Проєкт має на меті полегшити доступ до медичної допомоги та покращити процес лікування, тому особливу увагу приділено комунікації в медичному контексті.

У наступному проєкті польських студентів досить яскраво проявляються сучасні тенденції універсального дизайну, зокрема спрямування на досягнення комерційного успіху. Так, дипломний проєкт магістра мистецтв «Система візуальної комунікації для Fundacja Wspólnota Nadziei», що розробила Wioletta Leszczyńska (рис. 8), цікавий тим, що містить практичну складову, котра проявляється у створенні нового візуального стилю для інтернатного будинку «Farma Życia». Цей будинок заснований некомерційною організацією «Wspólnota Nadziei» для дорослих з аутизмом, які не можуть жити самостійно. Для самозабезпечення і отримання певного прибутку організація утримує екологічну ферму, але спостерігається брак ідей щодо продажу врожаю у більших масштабах, тож існує загроза закриття закладу. Тому головною метою проєкту було розробити новий візуально-інформаційний стиль, який буде помітним, цікавим та сприятиме налагодженню комунікації із потенційними замовниками продукції. Авторка пропонує систему створення рекламних матеріалів для заходів, які люди можуть проводити самі відповідно до своїх потреб, не наймаючи графічного дизайнера. Так був розроблений новий логотип, серія плакатів, листівки, сайт і етикетки для продукції. Окрім цього авторкою запропоновано ще кілька ідей, головною метою втілення яких є

показати, що люди з аутизмом не поступаються звичайним, вони лише по-різному сприймають світ. І мистецтво тут сприяє знаходженню комунікації, коли за допомогою правильного методу можна разом створювати абсолютно унікальні роботи.

**Висновки.** У дослідженні визначено, як дизайнери різних напрямів – промислового, графічного, дизайну одягу створюють комунікаційний дизайн, що стає органічною частиною еволюції дизайну предметно-просторового середовища. Кожен із напрямів пропонує творчий шлях формування нових засобів інформаційної системи з урахуванням вимог людей із особливими потребами.

Так, дизайнерами одягу ХНТУ під час реалізації проєкту «Born to be» розглянуто інструментарій та алгоритми використання як самого костюма, так і процесу його дизайн-проєктування в соціальній, психологічній адаптації дітей та молоді з інвалідністю в суспільстві, налагодженню комунікації, у виявленні їх талантів, підвищенні впевненості, мотивації до активної життєвої позиції, а також в приверненні уваги громадськості на життя людей з особливими потребами. Втілений проєкт сприяє об'єднанню культури і традиції, що так необхідні для розвитку як регіону в цілому, так і кожній особливій дитині зокрема.

Студентами промислового дизайну ЧДТУ запропоновані системи візуально-інформаційних комунікацій для громадських будівель, а саме – навчальних закладів. Для організації візуально-інформаційного середовища студенти звертаються до сучасних технологій та пропонують поєднувати візуальні та тактильні методи передачі інформації. Сформована таким чином система візуальної комунікації, як можна бачити на проєктах, надає закладам специфічного колориту та готує реципієнтів до сприйняття інших систем зорової інформації.

Привернення уваги засобами графічного дизайну до проблем людей із порушеннями зору, слуху та налагодження комунікації між цими людьми і соціумом також показано на студентських проєктах. Під час детального мистецтвознавчого аналізу робіт розкрито механізм втілення творчої концепції та показано інструментарій, що було задіяно у цьому процесі.

Аналіз творчих робіт, виконаних студентами промислового дизайну Краківської академії образотворчих мистецтв ім. Яна Матейка (Польща), показав певну схожість підходів у вирішенні питань організації візуально-інформаційного середовища для

людей із особливими потребами. Зокрема звертає на себе увагу той факт, що до розробки проєктів залучаються ті групи людей, для яких ці проєкти і призначаються. Це прослідковується у проєктах «Проблема маргіналізації та дискримінації в охороні здоров'я» (Краків) та при розробці колекції одягу «Born to be» (Херсон).

Перспективним напрямом досліджень вважаємо виділення особливостей формування візуально-інформаційного середовища для людей із особливими потребами в умовах «нової інклюзії», спричиненої війною.

### Література:

1. Азін В. О., Байда Л. Ю., Грибальський Я. В., Красюкова-Еннс О. В. Доступність та універсальний дизайн: навч.-метод. посіб. К. 2013. 128 с. URL: [https://ud.org.ua/images/pdf/Dostupnist\\_ta\\_universalniy\\_dizayn.pdf](https://ud.org.ua/images/pdf/Dostupnist_ta_universalniy_dizayn.pdf) (дата звернення: 25.05.2023).

2. Бабій Н., Чучук С. Системи візуальних комунікацій як інструмент трансформацій міського простору (на матеріалах міста Івано-Франківськ). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.* 2019. № 2 (вип. 41). С. 183–195. URL: [https://www.researchgate.net/publication/343602621\\_Sistemi\\_vizualnih\\_komunikacij\\_ak\\_instrument\\_transformacii\\_miskogo\\_prostoru\\_na\\_materialah\\_m\\_Ivano-Frankivsk](https://www.researchgate.net/publication/343602621_Sistemi_vizualnih_komunikacij_ak_instrument_transformacii_miskogo_prostoru_na_materialah_m_Ivano-Frankivsk) (дата звернення: 25.05.2023).

3. Гнатюк Л. Р., Кочка А. С. Вимоги до візуальних комунікацій у дизайні освітнього середовища. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування.* 2017. Вип. 50. С. 33–40.

4. ДБН В.2.2-40:2018 Інклюзивність будівель і споруд. Основні положення. URL: <https://diam.gov.ua/normativno-pravovi-akti/derzhavni-budivelni-normi> (дата звернення: 25.05.2023).

5. Інклюзія: дизайн ідей. Міжнародна виставка-конкурс ідей/проєктів/макетів для осіб з особливими освітніми потребами: Каталог виставки. Черкаси. 2023. 76 с.

6. Кривуц С. В., Катріченко К. О. Дизайн-організація міського простору для осіб із

обмеженими фізичними можливостями. *Вісник ХДАДМ.* 2016. С. 33–36.

7. Міжнародна виставка-конкурс кафедри дизайну ЧДТУ «Інклюзія: Дизайн Ідей» відкривається в художньому музеї (відео). URL: <https://chdtu.edu.ua/news/item/16867-mizhnarodna-vystavka-konkurs-kafedry-dyzainu-chdtu-inkliuziiadyzain-idei-vidkrylasia-v-khudozhnomu-muzei-video> (дата звернення: 10.05.2023).

8. Прокопович Т. А. Кольорознавство і аспекти психологічного впливу в дизайні політичної реклами 2019 року. *Вісник ХДАДМ.* 2020. № 2. С. 21–26.

9. Склярєнко Н. В., Колосніченко М. В. Транспортна зупинка як візуально-динамічна система: способи проєктування візуальної динаміки. *Art and Design.* 2021. № 1 (13). С. 120–132. [10.30857/2617-0272.2021.1.11](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.1.11)

10. Jenieson H. Visual Communication More Than Meets the Eye By Harry Jamieson More than Meets the Eye. Great Britain: Intellect Books, 2007. 133 p.

11. Meghan K. Visual Communication Design as a form of public pedagogy. *Australian Journal of Adult Learning.* 2015. Vol. 55 (3). P. 390–407.

### References:

1. Azin, V. O., Baida, L. Yu., Hrybalskyi, Ya. V., Krasniukova-Enns, O. V. (2013). Dostupnist ta universalnyi dizayn: navch.-metod. posib. [Accessibility and universal design: educational-methodical manual]. Kyiv URL: [https://ud.org.ua/images/pdf/Dostupnist\\_ta\\_universalniy\\_dizayn.pdf](https://ud.org.ua/images/pdf/Dostupnist_ta_universalniy_dizayn.pdf) (Last accessed: 25.05.2023) [in Ukrainian].

2. Babii, N., Chuchuk, S. (2019). Systemy vizualnykh komunikatsii yak instrument transformatsii miskoho prostoru (na materialakh mista Ivano-Frankivsk) [Visual Communications Systems as a Tool for Urban Space Transformation (based on the materials of Ivano-Frankivsk)]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriya: Mystetstvoznavstvo – The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Art Studies*, Vol. 2, (41), 183–195. URL: [https://www.researchgate.net/publication/343602621\\_Sistemi\\_vizualnih\\_komunikacij/ak\\_instrument\\_transformacij\\_miskogo\\_prostoru\\_na\\_materialah\\_m\\_Ivano-Frankivsk](https://www.researchgate.net/publication/343602621_Sistemi_vizualnih_komunikacij/ak_instrument_transformacij_miskogo_prostoru_na_materialah_m_Ivano-Frankivsk) (Last accessed: 25.05.2023) [in Ukrainian].
3. Hnatiuk, L. R., Kochka, A. S. (2017). Vymohy do vizualnykh komunikatsii u dyzaini osvithnoho seredovyschcha [Requirements to Visual Communications in Designing of Educational Environment]. *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia – Current Problems of Architecture and Urban Planning*, (50), 33–40 [in Ukrainian].
4. DBN V.2.2-40:2018 Inkluzyvnist budivel i sporud. Osnovni polozhennia [State Building Rules B.2.2-40:2018 Inclusivity of Buildings and Structures. Main Provisions]. URL: <https://diam.gov.ua/normativno-pravovi-akti/derzhavni-budivelni-normi> (Last accessed: 25.05.2023) [in Ukrainian].
5. Inkluziia: dyzain idei. Mizhnarodna vystavka-konkurs idei/proiektiv/maketiv dlia osib z osoblyvymy osvithnyimi potrebamy: Kataloh vystavky [Inclusivity: design of ideas. International exhibition-competition of ideas/projects/designs for people with special needs: Exhibition catalogue] (2023). Cherkasy. 76 p. [in Ukrainian].
6. Kryvuts, S. V., Katrichenko, K. O. (2016). Dydzain-orhanizatsiia miskoho prostoru dlia osib iz obmezhenymy fizychnymy mozhlyvostiamy [Designing urban space for people with physical limitations]. *Visnyk KhDADM – Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, Vol. 5, 33–36 [in Ukrainian].
7. Mizhnarodna vystavka-konkurs kafedry dyzainu ChDTU «Inkluziia: Dydzain Idei» vidkrylasia v khudozhnomu muzei (video) [International exhibition-competition of Design Chair of Cherkasy State Technological University (video)]. URL: <https://chdtu.edu.ua/news/item/16867-mizhnarodna-vystavka-konkurs-kafedry-dyzainu-chdtu-inkluziia-dyzain-idei-vidkrylasia-v-khudozhnomu-muzei-video> (Last accessed 10.05.2023)
8. Prokopovych, T. A. (2020). Koloroznavstvo i aspekty psykholohichnoho vplyvu v dyzaini politychnoi reklamy 2019 roku [Color science and aspects of psychological impact in designing political advertisement]. *Visnyk KhDADM – Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, Vol. 2, 21–26 [in Ukrainian].
9. Skliarenko, N. V., Kolosnichenko, M. V. (2021). Transportna zupynka yak vizualno-dynamichna systema: sposoby proiektuvannia vizualnoi dynamiky [Bus stop as a visual dynamic system: ways of the visual dynamic creation]. *Art and Design*, 1(13), 120–132 [in Ukrainian].
10. Jenieson, H. (2007). *Visual Communication More Than Meets the Eye* By Harry Jamieson More than Meets the Eye. Great Britain: Intellect Books. 133 p [in English].
11. Meghan, K. (2015). Visual Communication Design as a form of public pedagogy. *Australian Journal of Adult Learning*, 55(3), 390–407 [in English].

## VISUAL-INFORMATIONAL COMMUNICATIONS OF THE INCLUSIVE ENVIRONMENT: DESIGN-EDUCATIONAL NARRATIVE

<sup>1</sup>YAKOVETS I. O., <sup>2</sup>CHEPELYUK O. V., <sup>1</sup>LUHOVSKYI O. F., <sup>1</sup>CHUHAI N. M.

<sup>1</sup>Cherkasy State Technological University, Cherkasy, Ukraine

<sup>2</sup>Kherson National Technical University, Khmelnytskyi, Ukraine

**Purpose:** study of factors influencing formation of visual information communications of inclusive environment and determination of the role of design education in these processes.

**Methodology.** A systematic approach was used in the scientific research in order to achieve the purpose. This enabled to consider the dynamic transformations of visual information communications as a holistic phenomenon that forms a field for communication with the environment and people and is capable to adapt. In this study, adaptation is associated with formation of an inclusive environment. When

considering examples of practical activities, the analytical method was used, as well as the methods of figurative and stylistic analysis and comparative analysis.

**The results.** The study has shown what mechanisms are involved in the introduction of changes in the visual and information environment and what these processes are connected with. The scale of such changes is determined by a state policy based on developing of a course of ideological and cultural education of a society ready to perceive visual attitudes and capable of perceiving objects of the subject-spatial environment as a visual text. It is noted that there is a need to develop the design of an international sign language for establishing a "human-environment" communication in an inclusive space. It is a designer who has to deal with new challenges, a designer capable to distinguish visually significant forms and aware of the idea that all his activity is a kind of visualization. Therefore, at the stage of training in design educational institutions, a designer should develop visual attitudes and visual values. The way it could be implemented in practice has been demonstrated on the materials of works of design students of Cherkasy State Technological University, Kherson National Technical University and Jan Matejka Academy of Fine Arts in Krakow (Poland).

**Scientific novelty.** It is for the first time that works of Ukrainian and one EU country (Poland) representatives of design-education environment have been taken and considered in order to analyze practical experience in the field of visual information communication of an inclusive environment.

**Practical significance.** The study reveals design approaches for solving artistic tasks in developing visual information communication systems in an inclusive environment, providing for ergonomic components and resulting in creating of certain aesthetic characteristics of the objects designed.

**Keywords:** *visual communications; visual information communications; inclusive environment; design-education; subject-spatial environment.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Яковець Інна Олександрівна**, д-р мист., професор, завідувач кафедри дизайну, Черкаський державний технологічний університет, ORCID 0000-0001-5069-5857, Scopus 57221094675, **e-mail:** innayakovets@ukr.net

**Чепелюк Олена Валеріївна**, д-р техн. наук, професор, завідувач кафедри дизайну, Херсонський національний технічний університет, ORCID 0000-0003-1677-5137, Scopus 23479446100, **e-mail:** elenachepelyuk@gmail.com

**Луговський Олександр Федорович**, к. мист., доцент, доцент кафедри дизайну, Черкаський державний технологічний університет, ORCID 0000-0003-4208-7805, Scopus 57221079134, **e-mail:** saga-al@ukr.net

**Чугай Наталія Миколаївна**, к. мист., доцент кафедри дизайну, Черкаський державний технологічний університет, ORCID 0000-0002-3292-9637, Scopus 58089293400, **e-mail:** natalichugai@hotmail.com

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2023.2.23](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.23)

**Цитування за ДСТУ:** Яковець І. О., Чепелюк О. В., Луговський О. Ф., Чугай Н. М. Візуально-інформаційні комунікації інклюзивного середовища: дизайн-освітній нарратив. *Art and design*. 2023. №2(22). С. 278–289.

**Citation APA:** Яковець, І. О., Чепелюк, О. В., Луговський, О. Ф., Чугай, Н. М. (2023) Візуально-інформаційні комунікації інклюзивного середовища: дизайн-освітній нарратив. *Art and design*. 2(22). 278–289.