

UDK  
7.012:35.081.65:  
391(09)

DOI: 10.30857/  
2617-0272.2019.2.1.

GRYSHCHENKO I. M., KOLOSNIChENKO M. V., PASHKEVYCH K. L.  
Kyiv National University of Technologies and Design

## DESIGN OF THE FUR GARMENTS IN THE CONTEXT OF ARTISTIC AND COMPOSITIONAL SHAPING

**The aim.** Determination of the design principles of shaping in the design of fur garments that provide innovative character of the design activities and high level of artistic and stylistic properties of the projected objects, as well as revealing of methodological importance of the use of the principles of composition for design-projection of the models of fur garments in the professional training of the students – designers and fashion designers of the clothes in Kyiv National University of Technologies and Design.

**Methods.** The theoretical and methodological basis of the research are scientific works of foreign and native researchers, devoted to design-projection of fur garments, researches of the collections of world-famous and native fashion designers. General scientific methods of retrospective, comparative, system and structural analysis are the methodological basis of the research too.

**Results.** The analysis of fashion trends in fur clothes is made and it is found that the leading designers of the world have made the fur an integral part of their collections. The basic principles of composition used in the design of fur garments are determined; the examples of their use in design-projection of the modern models of clothes, made of natural fur, are provided. The presented types of compositional connections are used in the design of the fur clothes both individually and in different combinations. The selection of one or another expressive mean for design of the fur garments, as well as for other types of the clothes, depends on the following factors: basic idea and its figurative content; functional purpose; age group of the consumers, etc.

**Scientific novelty** of the work is in the complex approach to the peculiarities of use of the principles of composition in the design of fur garments on the basis of the analysis of fashion trends and modern innovative technologies of fur decoration, and the determination of artistic and compositional regularities in the design of fur garments.

**Practical significance** of the research is made necessary by the expansion and deepening of theoretical knowledge about the process of design-projection of the fur clothes.

**Keywords:** creative source, design of the clothes, composition of the costume, fur garments, fur industry.

**Introduction.** Garments made of natural fur hold a valuable place in the life of a modern person. Despite the intensive development of textile, garment and knitwear industries that produce clothes from a variety of materials, the value of fur as the material for manufacturing of the clothes holds own. The natural beauty of fur, its high thermal protection and operational properties, all determine its success. The durability and the possibility of multiple restorations are also the advantages of the fur. The fur is almost unaffected by the changing influence of fashion and time. Recently, a lot of new and

more fashionable models of fur garments, both domestic and foreign, have become available on sale, and the demands of the people for various fur garments have become better satisfied. The actual task of the modern designers is to search for artistic and technical solutions for the designs. The creation of the fur products is a complex process, in which only the experience and knowledge of the designer is not always enough. Professional designer must create a solution to the visually perceived form of the fur garments considering its material and design. He should work for the maximum cost effectiveness of

the solution, reduction of the cost of production of the fur garments by the use of the most profitable technologies of processing of semi-finished fur products in the particular case, which make it possible to reduce the amount of expensive fur raw materials used in the manufacturing of the garments. At the same time, the designer should ensure the maximum profitability of the industrial company engaged in the manufacturing of the fur garments, in the creation of which he is also involved.

An artistic expression is one of the main characteristics of fur clothes. The designer should make it possible to add fashionable shades to natural fur, to combine colors, textures, shapes, and to make the model unique and harmonious.

The combinations of furs, naps that differ in height, various haircuts, pickings, applications, which create the original texture of the surface of the garments, contribute to the enhancement of the effect. New techniques of processing and furnishing of fur become the basis for the creation of new collections and product differentiation. The latest technologies make it possible to make various kinds of fur more flexible in use even in costumes with pants and skirts, tops and so on, that is why it is very important to study the properties of different types of fur and their characteristics in order to achieve the maximum result from all functions of fur clothes.

**Analysis of previous researches.** In the papers [4, 5, 8] the authors have analyzed the fur garments market and have conducted marketing researches aimed to develop the business strategies for the enterprises of the fur industry. The authors have systematized the features of compositional solutions for the fur clothes, which determine the integrity of the image and the artistic unity of the design details.

The article [10] is devoted to the issue of classification of the design methods and the

methods of production of fur furnishing for the clothes made of different materials. The author provides characteristic of different methods of cutting of fur plates and considers the ways to obtain fur sheets, which are divided into five groups: knitting; netting; embroidering; weaving; forming of openwork networks.

The modern methods of design of fur garments are presented in [11]; the foreign and native technologies of processing of fur plates and sheets used for obtainment of different types of fur processing of the clothes are described as well. The author also systematizes the types of accessories made of natural fur in the modern design [12].

The features of designing and manufacturing of fur and leather garments are considered in the paper [3]. The authors paid attention to the methods of processing and cutting of semi-finished fur garments. In the paper [2] the authors presented traditional and modern methods of manufacturing of the knots of sewing products made of natural fur.

The conducted analysis shows that the most of the papers deal with the technologies of processing and the methods of manufacturing of the fur garments, but, considering the fashion trends, less attention is paid to the design of fur products, the artistic design and the principles of compositional shaping of collections of the fur clothes. The question of transformation of different creative sources in the design of fur clothes remains unresolved.

**Statement of the problem.** The aim of the work is to determine the design principles of shaping in the design of fur garments, which provide the innovative character of design activity and the high level of artistic and stylistic properties of the projected objects as the part of the process of improving the design-projection of fur products, based on the analysis of the fashion trends, the modern innovative technologies of decoration of fur, the determination of consumer demand and

artistic and compositional regularities of design of the fur garments.

**Results of the research.** The fur has an unique texture, unique tactile properties, that is why it has become the subject of *luxury style* in clothes, accessories, for the creation of coziness and comfort in interiors, etc. The main attention is paid to the compositional solution of the design. If earlier the fur clothes were created to protect the human from cold, now the aesthetic function prevails. Today, the fur garments firmly taken their place not only in women's, but even in men's and children's wardrobes. The fur has become one of the key elements of the fashion trends in recent years; it is widely used as the main raw material for the manufacturing of ready-made products (starting from demi-season coats to long-fur coats), and for the manufacturing of small fur products (vests, jackets, etc.), or it is used as the decorative addition to the general ensemble or for the manufacturing of a wide range of fur accessories: gloves, removable collars, scarves, palatines, neckpieces, etc.

Today, fur garments are the basis of autumn-winter collections, and some designers actively use fur as a processing in the summer assortments too. Fendi, Gianfranco Ferre, Versace, Chanel, Gucci, Jean Paul Gaultier, Prada, etc. fashion houses use fur in their collections in the form of accessories or in combination with other materials. The analysis of modern designers' collections of fur garments, presented on world podiums, has showed the use of unusual combinations and the use of fur for non-traditional assortments, for example, dresses with fur skirts, coats with fur sleeves and collars or patch pockets. Also, the latest trend in fashion is the use of fur, painted in different, often bright colors.

Using new techniques of fur processing, designers get new properties that are not even inherent in this type of fur. Due to the change in the texture of the fur and the surface of skin, it became possible to use it for new types

of clothes and accessories assortments. The experiments of designers discover the opportunities to create fur clothes that with its properties and appearance looks like light dresses, sweaters, suits, pants, etc. The designers offer a wide range of garments, except for classical types: skirts, tops, blouses, scarves and snoods, unusual accessories. Fur bags and shoes often complement the suits.

The design of the fur garments is shaped by the influence of general fashion trends, but also dictated by the peculiarities of consumer demand and the specifics of semi-finished fur garments. For example, the color range of fur garments becomes either brighter, with a large amount of colored fur, or more natural and more restrained, closer to the natural colors of fur under the influence of general fashion trends. Fashion trends influence the selection of long-piled or short-piled types of fur by the designers, determine the methods of cutting and combining of different types of semi-finished fur products for the creation of new textures of the fur plate. The use of collections of colored or natural types of fur by the designers in the color scheme of the design range is stipulated not only by the influence of general style direction, but also by the properties of semi-finished fur garments. Developments on improvement of methods and regimes of processing, on reducing of their cycle, on improvement of quality of the production and coloring of fur skins are carried out in the organizations on designing of fur garments in the countries that occupy a leading position in this field and have the most developed fur industry, namely: Italy, Greece, Germany, Denmark.

Modern methods of designing of semi-finished fur garments make it possible not only to reduce significantly the weight of fur garments, but also to provide the designers with unlimited opportunities for the creation of new textures of fur of different colors. Such new techniques of design of semi-finished fur garments are created by the designers in

innovative design centers, such as Saga Furs of Scandinavia in Denmark [6].

The most fashionable garments of the latest season are the clothes of a large volumetric shape, such as at Gucci and Nina Ricci Shows, as well as the clothes with unusual print, such as in Isabel Marant and Jil Sander collections. The bright colors of fur and the use of prints on the fur garments is another relevant trend of this season. The print can be of any type: based on children's creativity, flowers and other plants, geometric patterns, cartoon pictures, color spots, etc. A print imitating a leopard color is also popular. Shortened sleeves are still in trend, not only with a length of  $\frac{3}{4}$ , but also with a length of  $\frac{1}{2}$  and very short. Oversize models with bulky sleeves, with a free silhouette and with an extended shoulder line remain fashionable [13, 14]. Also, the models without a fastener, with a belt, which resembles a robe are still relevant. The models with A-silhouette and with asymmetric cut come back into fashion. Such garments are usually supplemented with vivid color combinations or a combination of fur of different length. Designers offer the garments made of natural or dyed mink, hybrid fox of various colors, polar fox, sheared beaver, chinchilla and sable, etc. Large patch pockets and voluminous collars and hoods can be distinguished among the decorative elements. Half-length fur coats and jackets are popular, especially the models, which combine the fur of different length with the leather and even with the textiles (Figure 1).

The process of designing of the fur garments, as well as other clothes, consists in creating a new sample of clothes with given properties and includes pre-design studies, creation of sketches, dummies, models, calculations and creation of drawings, and finally the production of experimental samples. Based on the analysis of consumer demand and models-analogues, a creative concept is born that finds embodiment, above all, in the image. As a rule, models are chosen similar to

those found in design collections of high fashion. The designer's name and the brand play an important role in choosing the fur clothes. Highly artistic garments made of natural fur are presented in the modern fashion collections of world-known designers. The image of the fur garments is formed by the general form, the silhouette, the cut, the decoration of the hair side and the skin, the color, as well as by the combination with other materials.

Today, the fur industry experts invent new methods of coloring and additional processing, which are also style-shaping means of designing of the fur garments. The purpose of this process is not only to add another color to the fur coat range, but also to balance the natural color, to obtain complex color effects, and to eliminate natural defects. For example, the toning provides an opportunity to enhance the natural shades of fur; bleaching and gold-plating discolor the natural color [6]. The combination of methods of discoloration with coloring provides an opportunity to create new color solutions and to use defective semi-finished fur garments, which is also important in mass production conditions.

The imagery of the model of fur clothes is formed according to the main laws of composition, which contain the unity of all elements of the outer form, and the conformity of individual elements of the product. In the fur models, it is possible to identify the major, less significant and minor details, dividing the outer shape of the garment into unequal area elements. In the compositional solution of the garment the elements of the shape are agreed on the principle of contrast, nuance and similarity.

Symmetry and asymmetry in the costume are the means of achieving the harmony, balance and unity of form. All elements of the same image must obey the main purpose – the center of the composition, which is the main accent. The symmetry in the costume

appears at different levels of organizational linking of the elements of the form: in silhouette; in flexible solution; in constructive decision; in the location of details; in organization of the texture and décor; in organization of tone and color spots [1]. The symmetry is most often found in everyday, business clothes. Fur garments in design and industrial collections are mostly symmetrical (Figure 2, a). Asymmetric composition emphasizes the dynamism of forms.

Consistency and subordination of its elements, as well as clearly expressed compositional center and a competent placement of accents, all the above contribute to the achievement of unity in asymmetric composition. The asymmetry in fur garments can appear both in the cut and in the color or texture solutions for individual details, as well as in combination of different types of fur or in fur processing (Figure 2, b).



**Figure 1.** The models that are relevant in the fashion direction: a – fur coat made of mink, with incrustation; b – fur vest made of fox, with a split, Valentino; c, d – prints and incrustation on fur garments, FENDI; e – volume fur coat, Vivienne Tam [14]



**Figure 2.** The methods of composition in modern fur garments: a – symmetry, Givenchy; b – asymmetry, FENDI; c, d – rhythm, FENDI; e – contrast, Bibhu Mohapatra; f – identity, Blumarine

The rhythm is no less important means of costume composition. In the fur garments, the rhythm is used in the alternation of volumes, shape-forming decompositions, squares, lines, details, and serves to connect different elements of the form into a single whole. The creation of the rhythm of color, tone and texture combinations is an important moment in the rhythmic organization of the costume. The composition of the fur clothes may differ in the expressed rhythm, which shows as the regular alternation of adjacent parts of the cut, differing in color or texture. In the compositional solution of the fur clothes, the rhythm is reflected in the metrical repetition, in the logical change and alternation of individual details of an identical shape at regular intervals, in the increase or decrease of the volume of outer form of the garment, in the change of the radial rhythmic interval (Figure 2, c).

Long-piled fur that has uneven hair covering on individual details of the garment is graced with great possibilities for rhythmic designs. In order to enhance the rhythm of fur strips in the models of such fur, the embroidery of semi-finished garment with the strips of leather, chamois leather and other materials is used [7]. The embroidery material is placed between the skins to separate them from each other, achieving the expressiveness of the artistic solution of the design (Figure 2, d). Using the division of skins on geometric shapes, taking into account the changes in the color range at different areas, the designers achieve complex and interesting rhythms that create the ornamental surface [11].

Contrast, nuance, identity are the means of composition that characterize the process of visual comparison and contrasting of the elements each to the others. These means of composition can be shown in relation to various components of the elements of the sign system of the costume: in organization of the shape and silhouette; in flexible solution of the shape; in color decision; in tone

organization; in texture decisions; in decoration. The contrast is the most active expressive means of costume composition. The contrast of various elements of design compositional solution is manifested in combination of the colors of details, in match of the types of fur that differ in the texture, in combination of fur with different height of the hair in one product, in positioning of fur details that have large areas (Figure 2, e). The costumes that are created under the principle of nuance are the parts of rational or basic wardrobe, since they have a greater possibility of free outfitting and variation in comparison with the clothes designed under the principle of contrast. The similarity (identity) of the elements of model of the fur clothes is reflected in the exact repetition of a certain element in the composition, or in different variations of the dynamic repetition of individual elements (Figure 2, f).

Thus, the basic principles of composition used in the design of the fur garments are defined; the examples of their use in design-projection of the modern models of the clothes made of natural fur are given. The provided types of compositional connections are used in the design of the fur clothes both individually and together in a variety of combinations. The selection of one or another expressive means for the design of fur garment, as well as other types of clothes, depends on the following factors: the basic idea and its figurative content; functional purpose; age group of the consumers, and so on. Contrast, nuance, identity can be reflected in relation to various components of the sign system of the costume, in particular: in organization of the form and silhouette; in flexible solution of the form; in color solution; in tone organization; in texture decisions; in décor, etc.

When designing collections, the designers often use authors' inspirations (creative sources). The most common sources used by the designers in their work [9] are the

materials; national and historic costumes; natural shapes; architecture; household items; items of applied and decorative arts, and so on. Appeal to the objects of material and spiritual cultures requires designer's culture and erudition, since such objects contain the elements of a certain world views of their creators, an era, which should be considered in studying of future designers and fashion designers of clothes. The creation of idea of the collection or the future product provides for the analysis of creative source, the identification of its characteristic features, which are analyzed and synthesized in fundamentally new combinations, creating the image or a system of images, in which the author reflects his own vision. Providing this, the following ways of searching for a new form can be distinguished: associative connection of the form with the creative source; an analogy with the creative source (historical, folk, modern costume, etc.); search for the fundamentally new solution. The transformation of the creative source into a particular shape of the costume involves a series of successive stages that enable the designer to realize his idea. Such complex approach is used in teaching of modern designers and fashion designers of the clothes in Kyiv National University of Technologies and Design. Figures 3 – 6 present the works of the students of the Faculty of Design in KNUTD, in which various compositional techniques and creative sources are used for the development of the models of modern fur garments of various assortment and purpose.

KNUTD students develop the collections of clothes, which are represented at various contests and shows of different levels. Thanks to the support of the Ukrainian Association of Furriers and its president Mr. Igor Zvarych, executive director Ms. Alla Gosling, graduate of the Faculty of Design in KNUTD, and Ms. Diana Aghayan, the leader of FUR FUTURES UKRAINE, the students can take part in the international competition of young designers

of fur garments REMIX-EURASIA. The competition was founded in 2003 by the International Fur Federation (IFF) to support talented designers. It gives creative young designers the opportunity to demonstrate their innovative design ideas to the international community and to gain worldwide recognition due to the wide coverage of the event in the media. In the Eurasian region, the REMIX-EURASIA competition was held five times and united young designers from Turkey, Belarus, Ukraine, Kazakhstan, Russia and other countries.

At the III international competition of young designers of fur garments REMIX-EURASIA-2016 (St. Petersburg), T. Bogomazyuk and N. Gubal, the students of the 5<sup>th</sup> year of the Faculty of Design, represented KNUTD. Students-designers N. Gubal (second time), Y. Brigida and M. Muravitskaya became the finalists of the IV international competition of young designers of fur garments REMIX-EURASIA-2017 (Minsk). The competition work of N. Gubal, the master of the Department of Ergonomics and Designing of Clothes, won a third medal place – a coat made of fabrics with bulky sleeves, decorated with embroidery in gray and with application of multicolored fox fur, rabbit rex in the style of Petrykivka painting (Figure 7, a) with a collar of colored polar fox fur. Petrykivka painting became the creative source for the model, in the basis of colorful patterns of which the boundless love of its creators to Ukraine is felt. With the support of the Ukrainian Association of Furriers, the students were trained at the Ukrainian fur enterprise "Tykafurlux" (Tysmenytsia) in 2017.

The competition work of M. Muravitskaya, the student of the Department of Artistic Modeling of the Costume, was made with the support of the Ukrainian Association of Furriers and with the assistance of I. Parkhomenko design studio. The mighty butterflies became the creative inspiration for the collection (Figure 7, b).



**Figure 3.** The sketches of the collection of garments, developed under the principle of contrast on the basis of combination of fur of different textures and colors



**Figure 4.** The sketches of the collection of fur garments, developed under the principle of rhythm using the intarsia technique



**Figure 5.** The sketches of the collection of fur man's garments of increased volumetric shape



**Figure 6.** The sketches of the collection of clothes, developed on the basis of combination of fur of different colors

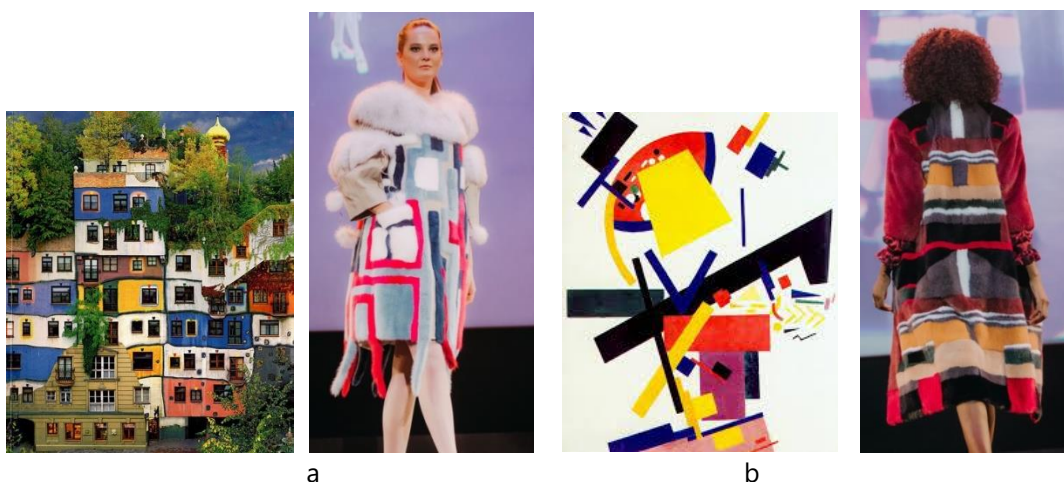


a

c

c

**Figure 7.** The use of various creative sources for the development of fur garments, competition works of the students of KNUTD: a – Petrykivka painting (author N. Gubal); b – the bionic object *the butterfly* (author M. Muravitskaya); c – art deco style (author Y. Brigida)



a

b

**Figure 8.** The use of various creative sources for the development of fur garments, competition works of the students of KNUTD: a – the creativity of F. Hundertwasser, an architect (author O. Balan); b – the creativity of Kazimir Malevich, an artist (author S. Kushtey)

The work was based on the principles of bionics – the transformation of the silhouette and the structure of bio object into the form of the costume. In the product made in the mosaic technique, the fur of the beaver and the mink after a pinch, haircut and dyeing was used. Ostrich feathers were used for the expressiveness of the image. Y. Brigida, a student of the Department of Artistic Modeling of the Costume, developed a collection of man garments in art deco style, made from different materials with the elements of natural beaver and mink furs after dyeing (Figure 7, c).

O. Balan and S. Kushtey became the finalists of the V international competition of young designers of fur garments REMIX-EURASIA-2018 (Istanbul). The work of O. Balan, the student of the Department of Artistic Modelling of the Costume of the Faculty of Design, took the 3<sup>rd</sup> place.

The works of the painters-Supremacists, concentrated on lines and geometric shapes (square, rectangle, circle) in the limited range of colors (Figure 8, a), were the source of inspiration for the creation of a coat of the colored mink furs. Bright, intensive colors, straight silhouette and combination of details of different geometric shapes were used in the design for the competition. As a winner of the competition, the student was trained at Copenhagen Fur Studio (Denmark). For the creation of a competitive work, S. Kushtey, the graduate of the Department of Artistic Modelling of the Costume, was inspired by the life and creativity of F. Hundertwasser, the world-famous eccentric architect (Figure 8, b), who changed the idea of beauty in architecture and left unusual samples of his creativity around the world. In his works, he used the combination of surrealism, abstractionism and avant-gardism.

Summing up the abovementioned, a joint project of KNUTD and Ukrainian Association of Furriers promotes for the creation of new

collections of fur garments of various purpose, which stimulates the realization of creative ideas of the designer youth of the University, ensures the building of scientific thinking about the creation of the new methods of shaping of fur garments, increases the competitiveness of the Ukrainian producer in order to develop the domestic market of fur industry.

**Conclusions.** The analysis of fashion trends in fur clothes is made and it is found that the leading designers of the world have made the fur an integral part of their collections; they also create innovative fur garments that demonstrate fur from a different angle. It is concluded that when designing the fur garments, the designer combines separate elements into a single compositional solution of external form, which considers the visual and the tactile perception of the configuration and the size of the details, their location over a distance, the texture and the color of the fur. The limited range of sizes of semi-finished fur garments determines the variety of constructive decompositions and types of technological processing of details of the garment. In order to improve the aesthetic qualities and to increase the consumer value, the fur garments of industrial production should have an integral composition, consist of corresponding or rhythmically connected details, as well as be distinguished by the harmony of color and texture decisions, the organicity of decorative processing. It is found that the specificity of fur production provides for the combination of artistic techniques of modern design, the achievements of science and technology in the design of imaginative solution – the collection of fur garments, that is why in our times designers combine traditional methods of construction and innovative methods of design of semi-finished fur garments in their activities on the shaping of fur garments.

## Література

1. Андросова Э. М. Основы художественного проектирования костюма. Челябинск: Издательский дом «Медиа-Принт», 2004. 184 с.
2. Березненко С. М., Білоцька Л. Б., Лозовенко С. Б. Технологія виготовлення швейних виробів із натурального хутра: навч. посібн. КНУТД, 2017. 140 с.
3. Бохонько О. П., Мица В. В., Ярощук О. В. Конструювання і виготовлення виробів із хутра та шкіри : навч. посіб. Хмельницький : ХНУ, 2017. 303 с.
4. Гусева М., Андреева Е. Композиция пространственной формы меховой одежды. Научный журнал КубГАУ, №119(05), 2016. С. 1-13. URL: <http://ej.kubagro.ru/2016/05/pdf/01.pdf> (дата обращения 25.01.2019).
5. Гусева М. А., Андреева Е. Г., Петросова И. А. Основные силуэтные и стилевые решения меховой одежды. *Естественные и технические науки*. 2015, № 11. С. 509–512.
6. Колосніченко М. В., Пархоменко І. Ю., Пашкевич К. Л. Інноваційні технології обробки натурального хутра для дизайн-проекування хутряних виробів. *Легка промисловість*. 2017. №4. С. 20-25.
7. Особливості дизайну хутряних виробів з довгоровсового хутра / Пашкевич К., Прищеп С., Колесніков М., Колосніченко М. Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції *Актуальні проблеми сучасного дизайну*, м. Київ, 20 квітня 2018 року. Київ: КНУТД, 2018. у 2 томах. Т. 1. С. 242-244.
8. Ринок хутряних товарів України: монографія / Грищенко І. М., Данилкович А. Г., Зварич І. Т. та ін. К.: ПП «Рута», 2016. 280 с.
9. Розробка колекцій одягу: навчальний посібник / А. М. Малинська, К. Л. Пашкевич, М. Р. Смирнова, О. В. Колосніченко. 2-ге вид. К.: ПП «НВЦ Профі», 2018. 140 с.
10. Терская Л. А. Систематизация видов меховой отделки в одежде из различных материалов. *Вестник ВГУЭС*. 2009. №2. С.103-107.
11. Терская Л. А. Теоретические основы проектирования меховых изделий: монография. Владивосток: ВГУЭС, 2001. 139 с.
12. Терская Л. А. Меховые аксессуары в современном дизайне. *Вестник ВГУЭС*. 2014. №2. С. 126-132.

13. FENDI. Офіційний сайт будинку моди Fendi URL: <http://www.fendi.com/ii/woman/fur-collection.html> (дата звернення 25.01.2019).

14. Vogue. Офіційний сайт. URL: <http://www.vogue.ru/> (дата звернення 25.01.2019).

## References

1. Androsova, E. M. (2004) *Osnovy hudozhestvennogo proektirovaniya kostyuma*. [Fundamentals of artistic costume design] Chelyabinsk: Izdatelskij dom «Media-Print», 184.
2. Bereznenko, S. M., Bilotska, L. B., Lozovenko, S. B. (2017) *Tekhnolohiia vyhotovlennia shveinykh vyrobiv iz naturalnoho khutra* [The technology of manufacturing of sewing products made of natural fur] : navch. posibn. KNUTD. 140.
3. Bokhonko, O. P., Mytsa, V. V., Yaroshchuk, O. V. (2017) *Konstruiuvannia i vyhotovlennia vyrobiv iz khutra ta shkiry* [Designing and manufacturing of fur and leather products] : navch. posib. Khmelnytskyi : KhNU. 303.
4. Guseva, M., Andreeva, E. (2016) *Kompoziciya prostranstvennoj formy mehoj odezhdj*. [The composition of the spatial form of fur clothing] *Nauchnyj zhurnal KubGAU*, 119(05). 1-13. URL: <http://ej.kubagro.ru/2016/05/pdf/01.pdf> (Last accessed 25.01.2019).
5. Guseva, M. A., Andreeva, E. G., Petrosova, I. A. (2015) *Osnovnye siluetnye i stilevye resheniya mehoj odezhdj*. [Basic silhouette and style solutions of fur clothing] *Estestvennye i tehicheskie nauki*. 11. 509–512.
6. Kolosnichenko, M. V., Parkhomenko, I. Yu., Pashkevych, K. L. (2017) *Innovatsiini tekhnolohii obrobky naturalnoho khutra dlia dyzain-proektuvannia khutrianykh vyrobiv*. [Innovative technologies of processing of natural fur for designing of fur products] *Lehka promyslovist*. 4. 20-25.
7. Pashkevych, K., Pryshchepa, S., Kolesnikov, M., Kolosnichenko, M. (2018) *Osoblyvosti dyzainu khutrianykh vyrobiv z dovhovorsovoho khutra*. [Features of design of fur products made of long-haired fur] *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi nauково-praktychnoi konferentsii*. Kyiv: KNUTD. T. 1. 242-244.

8. Hryshchenko, I. M., Danylovych, A. H., Zvarych, I. T. et al. (2016) *Rynok khutrianykh tovariv Ukrainy [Ukrainian Fur Market]* : monohrafiia. K.: PP «Ruta». 280.

9. Malynska, A. M., Pashkevych, K. L., Smyrnova, M. R., Kolosnichenko, O. V. (2018) *Rozrobka kolektsii odiahu [Development of clothing collections]*. K.: PP «NVTs Profi», 2018. 140.

10. Terskaya, L. A. (2019) Sistematizaciya vidov mehovoj otdelki v odezhde iz razlichnykh materialov. [Systematization of types of fur trim in clothes of various materials] *Vestnik VGUES*. 2. 103-107.

11. Terskaya, L. A. (2001) *Teoreticheskie osnovy proektirovaniya mehovykh izdelij*. [The theoretical basis for the design of fur products ]: monografiya. Vladivostok: VGUES. 139.

12. Terskaya, L. A. (2014) Mehovye aksesuary v sovremennom dizajne. [Fur accessories in modern design] *Vestnik VGUES*. 2. 126-132.

13. FENDI. Ofitsiyniy sait budynku mody Fendi. URL: <http://www.fendi.com/ii/woman/fur-collection.html> (Last accessed 25.01.2019).

14. VOGUE. Ofitsiyniy sait. URL: <http://www.vogue.ru/> (Last accessed 25.01.2019).

### ДИЗАЙН ВИРОБІВ З ХУТРА У КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНОГО ФОРМОУТВОРЕННЯ

ГРИЩЕНКО І. М., КОЛОСНИЧЕНКО М. В., ПАШКЕВИЧ К.Л.

*Київський національний університет технологій та дизайну*

**Мета.** Визначення проектних принципів формоутворення в дизайні виробів з хутра, що забезпечують інноваційний характер дизайнерської діяльності і високий рівень художньо-стилістичних властивостей проєктованих об'єктів, а також виявлення методологічного значення використання принципів композиції для дизайн-проєктування моделей виробів з хутра при фаховій підготовці студентів дизайнерів і модельєрів-конструкторів одягу у Київському національному університеті технологій та дизайну.

**Методика.** Теоретичною та методологічною основою дослідження стали наукові роботи зарубіжних та вітчизняних дослідників присвячені дизайн-проєктуванню хутряних виробів, колекції світових та вітчизняних дизайнерів модного одягу. Методологічну базу дослідження склали загальнонаукові методи ретроспективного, порівняльного, системно-структурного аналізу.

**Результати.** Виконано аналіз тенденцій моди в хутряному одязі та встановлено, що провідні дизайнери світу зробили хутро невід'ємною частиною своїх колекцій. Визначено основні принципи композиції, які використовують в дизайні хутряних виробів, наведено приклади

### ДИЗАЙН ИЗДЕЛИЙ ИЗ МЕХА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-КОМПОЗИЦИОННОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

ГРИЩЕНКО И. М., КОЛОСНИЧЕНКО М.В., ПАШКЕВИЧ К.Л.

*Киевский национальный университет технологий и дизайна*

**Цель.** Определение проектных принципов формообразования в дизайне изделий из меха, которые обеспечивают инновационный характер дизайнерской деятельности и высокий уровень художественно-стилистических свойств проектируемых объектов, а также выявление методологического значения использования принципов композиции для дизайна изделий из меха при профессиональной подготовке студентов дизайнеров и модельеров-конструкторов одежды в Киевском национальном университете технологий и дизайна.

**Методика.** Теоретической и методологической основой исследования стали научные работы зарубежных и отечественных исследователей, посвященные дизайну меховых изделий, коллекций мировых и отечественных дизайнеров модной одежды. Методологическую базу исследования составили общенаучные методы ретроспективного, сравнительного, системно-структурного анализа.

**Результаты.** Выполнен анализ тенденций моды в меховой одежде и установлено, что ведущие дизайнеры мира сделали мех неотъемлемой частью своих коллекций. Определены основные принципы композиции, которые используют в дизайне меховых изделий, даны примеры их

їх застосування при дизайн-проекуванні сучасних моделей одягу з натурального хутра. Наведені види композиційних зв'язків застосовують при проектуванні виробів з хутра як окремо, так і разом, у різноманітних комбінаціях. Вибір того або іншого виразного засобу для проектування виробу з хутра, як і інших видів одягу, залежить від таких чинників: основна ідея і її образний зміст; функціональне призначення; вікова група споживачів тощо.

**Наукова новизна** роботи полягає у комплексному підході щодо особливостей використання принципів композиції в дизайні виробів з хутра на основі аналізу тенденцій моди, застосування сучасних інноваційних технологій оздоблення хутра та вивчення художньо-композиційних закономірностей дизайну хутряних виробів.

**Практична значущість** дослідження обумовлена розширенням та поглибленням теоретичних відомостей в галузі дизайну одягу з хутра.

**Ключові слова:** творче джерело, модель одягу, композиція костюма, виріб з хутра, хутряна галузь.

использования в дизайне современных моделей одежды из натурального меха. Рассмотренные виды композиционных связей используют при проектировании изделий из меха как отдельно, так и в разнообразных комбинациях. Выбор того или иного выразительного средства для проектирования изделия из меха, как и других видов одежды, зависит от таких факторов: основная идея и ее образное решение; функциональное назначение; возрастная группа потребителей и т. п.

**Научная новизна** работы заключается в комплексном подходе к особенностям использования принципов композиции в дизайне изделий из меха на основе анализа тенденций моды, использования современных инновационных технологий отделки меха, художественно-композиционных закономерностей дизайна меховых изделий.

**Практическая значимость** исследования обусловлена расширением и углублением теоретических сведений в области дизайна одежды из меха.

**Ключевые слова:** творческий источник, модель одежды, композиция костюма, изделие из меха, меховая отрасль.

#### ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

**Грищенко Іван Михайлович** – канд. техн. наук, д-р екон. наук, професор, академік Національної академії педагогічних наук України, Заслужений працівник освіти України, Лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, ректор, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-7572-4757, SCOPUS 36175765200, **e-mail:** gryshchenko.i@knutd.com.ua

**Колосніченко Марина Вікторівна**, д-р техн. наук, професор, Лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, декан факультету дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-0020-3214, SCOPUS 24076493500, **e-mail:** kolosnichenko.mv@knutd.edu.ua

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

**Цитування за ДСТУ:** 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. С. 9-21.

**Citation APA:** Gryshchenko, I. M., Kolosnichenko, M. V., Pashkevych, K. L. (2019) Design of the fur garments in the context of artistic and compositional shaping. Art and design. 2. 9-21.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.1>

UDK 749: 687.1

VASYLIEVA O. S.

Kyiv National University of Technologies and Design

DOI: 10.30857/  
2617-0272.2019.2.2.**THE DESIGN OF SCHOOL UNIFORM IN THE CONTEXT  
OF TRANSFORMATIVE SHAPING**

**The aim.** To study and to define the main design components and principles of design of school uniform, to determine the methods of transformation used in the development of such range of products. To study the optimal composition of school uniform for boys and girls of the junior school group, to identify the main elements of transformation of school uniform and the ways to use them.

**Methods.** The complex approach, which provides for the analysis of scientific sources, related to the issues of design of school uniform and uniform clothes for children, as well as the system and structural and the morphological analysis of the research object, is applied.

**Results.** The basic components used in the design of uniforms, school uniforms and children's clothes are theoretically worked out and summarized. It is found that the idea of a school uniform-transformer corresponds to the modern functional needs for school uniforms. The composition of the optimal assortment of school uniform is determined. The researches on the main principles of transformation, on the constituent elements and the types of connections of parts of school uniforms for children determine the basic principles of designing of school uniform-transformer. The principle of the formation of the assortment of school clothes-transformers for girls is proposed.

**Scientific novelty.** On the basis of analytical researches, the information on the principles of designing of school uniform-transformer is determined and systematized. The elements of the transformed school uniform, as well as structural connections between them are distinguished.

**Practical significance.** The actual assortment range of the school uniform, and its silhouette forms are identified. The obtained results determine the possibility of a more profound understanding of the components of designing of school uniform, which consists in using the obtained results in further scientific researches.

**Key words:** school uniform, design, principles of transformation, psychophysiological features, comfort of the clothes.

**Introduction.** School uniform is traditional and most appropriate outfit of schoolchildren in the modern school, which is in demand in the modern Ukrainian market. However, the attitude to the range of these clothes is ambiguous both in Ukraine and in the world. Today, school uniform is not mandatory and not regulated by the state. And even though in Ukraine school uniform is not compulsory in general education schools, most parents of pupils of junior and middle school still prefer this type of clothing.

The tasks of the modern school uniform are the maximal psychological and physiological comfort, the identification (dress code of the school), the discipline of the

pupils, their sensitizing to the educational process, and so on.

The concept of the *comfort* of school uniform should be considered in both physiological and psychological aspects. The physiological aspect of the comfort is, first and foremost, the ergonomic conformity of the uniform to the pupil's body. The problems of design-projection of the trending school uniform of high quality relate to the solution of many issues, one of which is ergonomic compliance. Such problem is related to the rapid growth and change in the proportion of the child's body at certain age intervals, which quickly makes the uniform clothes inconvenient, inappropriate in size, and

reduces the use time of the product. In addition to the abovementioned, the issue of manifestation of individuality and self-expression of the pupil through the clothes, the possibility of changes in forms and combinations within a certain set of clothes can be attributed to the modern design problems of the development of assortment of school uniforms. It is known that today there are no clear and prescribed norms for the school uniform in Ukraine; therefore, there is a potential for the development of the uniform with transformation possibilities. It provides the opportunities to solve many problems of products adaptation to the modern needs of the child, in particular, to take into account the intensive growth, the rapid change in the size characteristics of children of junior school age, and the aesthetic transformations of the clothes of this assortment.

**Analysis of previous researches.** Modern researchers consider the school uniform and the children's clothes as the objects of design-projection, but the problem of transformation of children's uniform as a method of solution of design problems is practically not solved regarding the issues related to ergonomic features of design. A lot of researches in the field of design-projection have considered the importance of transformations in construction of clothes of various purposes. Akilova Z.T., Petushkova G.I., Patsyavichyute A.A., Nahorna Z.V., and Pryvala V.O. [1; 7; 12] have considered the methods of transformative shaping in the design of the clothes and their classifications. The questions related to the creation of multifunctional ergonomic clothes that maximally consider the changes in shape and size of the body of a pregnant woman on the basis of methods of transformation have been analyzed by Pestsova A.A. [11]. The researches of Omelchenko G.V., Kolosnichenko M.V., Donchenko S.V., Pashkevich K.L. [9; 15] are related to the problems of improving of the process of designing of children's clothes; in their works the constructive and

technological solutions for the children's clothes for roller skaters-beginners with the elements of transformation are presented that allow the authors to deal with the question of interdimensional clothing adaptation. The authors [4] have analyzed the possibilities of use of the methods of transformation in the creation of multifunctional children's clothes, which makes it possible to expand the existing assortment range significantly.

The questions of designing of uniform clothes of various assortment and purpose have been studied by such scientists as Craik J. [14], Kolosnichenko O.V. [6], Kolosnichenko M.V., Ostapenko N.V. [5; 10]. In the paper [8] the authors have studied and systematized the special clothes according to the assortment, have proposed the generalized classification of products of special purpose according to various criteria. Craik J. have studied the question of determining the differences between the uniforms due to the decorative elements (signs, stripes, etc.) [14]. The use of the modern uniforms in European countries has been considered by Skripchenko A.G. [13] and Denisova O.I. [4]. In their works, it is pointed that the school uniform remains relevant in countries where it is not regulated, but the approach to the concept of *school uniform* differs significantly from that adopted in the territory of Ukraine. School uniform can be the traditional uniform or may be determined either by color combinations in regular children's clothes and in the regulated composition or by a certain unit of the clothes (jacket, cardigan) with the logo of the educational organization. The authors [1; 11] have noted that, in addition to the aesthetics of the pupil's appearance, the design of school uniform must necessarily represent the educational organization and its values.

**Statement of the problem.** In the last few years, the use and binding of school uniform are not regulated by the state and by many schools in Ukraine, but this type of clothes is still relevant and in demand. The

problem of psychophysiological comfort of the child takes a separate place in the design of school uniforms. Ergonomic peculiarities of changes in the parameters of the child's body are related to the dynamics of the child's growth in certain age periods and the mobility of the child's psyche. In the modern world, the requirements to the child development differ significantly from that which were set as the goals of the educational process in the old Soviet school [3; 4]. The corresponding changes taking place in Ukraine today, cancel out the old concept of *uniform clothes* in school wear, so the need for revision and modernization of the concept of designing of this range of clothes for children determines the modernization of design components, in particular: solutions to the issues of dynamic matching of school uniform, taking into account harmonious artistic and constructive solutions for the sets of school uniforms for children of junior school age with the elements of transformation, and development of recommendations for optimization of the set of clothes of pupils on the basis of the study of ergonomic compliance and the use of new technological solutions. The methods of transformation in the design of children's clothes and school uniforms make it possible to solve these questions and to provide opportunities to search for creative solutions for multifunctional forms.

**Results of the research.** Clothes-transformers are the multifunctional products that make it possible to create many interesting combinations of school uniform with a small number of items of clothes. The idea of uniform clothes-transformers consists in the collection of clothes that have harmonious uniform composite integrity, moving structure and shape, which makes it possible to complement, to replace the units of clothes, or to transform them into the other variants, substantially changing their properties.

It is known that girls and boys of the younger, older and teenaged age groups have their respective growth dimensions and age proportions of the body structure in measurements: the length of legs, the length of arms, the breast circumference and the width of the back, the changes in body proportions, etc. When designing a set of school uniform for children of the younger, older and teenaged age groups, it is necessary to take into account such changes in dimensions and to design the clothes that could transform and change its parameters, and be used as long as possible, complementing the pupil's school clothes. The constituent elements of the composition of school clothes must be adapted to these changes, they should be based on the concept of designing of school uniform, designed to meet the pupil's modern needs (Figure 1).

When designing the design solutions for school uniforms according to the principles of transformation, the tasks of ergonomic compliance of the products to the child's body and the possibility of diversification of the formal ensemble arise [2]. The purpose of the tasks of transformation of school uniform can be determined by the functions of clothes: utilitarian and social and aesthetic ones. Utilitarian tasks solve the issues related to physical comfort: ergonomics, static and dynamic compliance, and so on. Social and aesthetic tasks of transformation of school uniform solve visual communicative and informative issues, and responsible for child's psychological comfort. The possibility to transform the school uniform corresponds to the modern direction in the formation of the child's personality and self-expression.

The development of school clothes-transformers provides the opportunities for the formation of set of modern school clothes. The clothes that can transform have a number of advantages over the ordinary clothes, namely:

- such clothes create the possibility to combine multifunctional clothes within each set (pants – shorts, jacket – vest, skirt – skirtalls, etc.);

- they allow the formation of new set of multifunctional clothes that can transform and are the parts of different sets;

- such clothes provide for the separate use of any cloth from the set;

- such clothes create the possibility for various transformations of the clothes and for the change of the purpose;

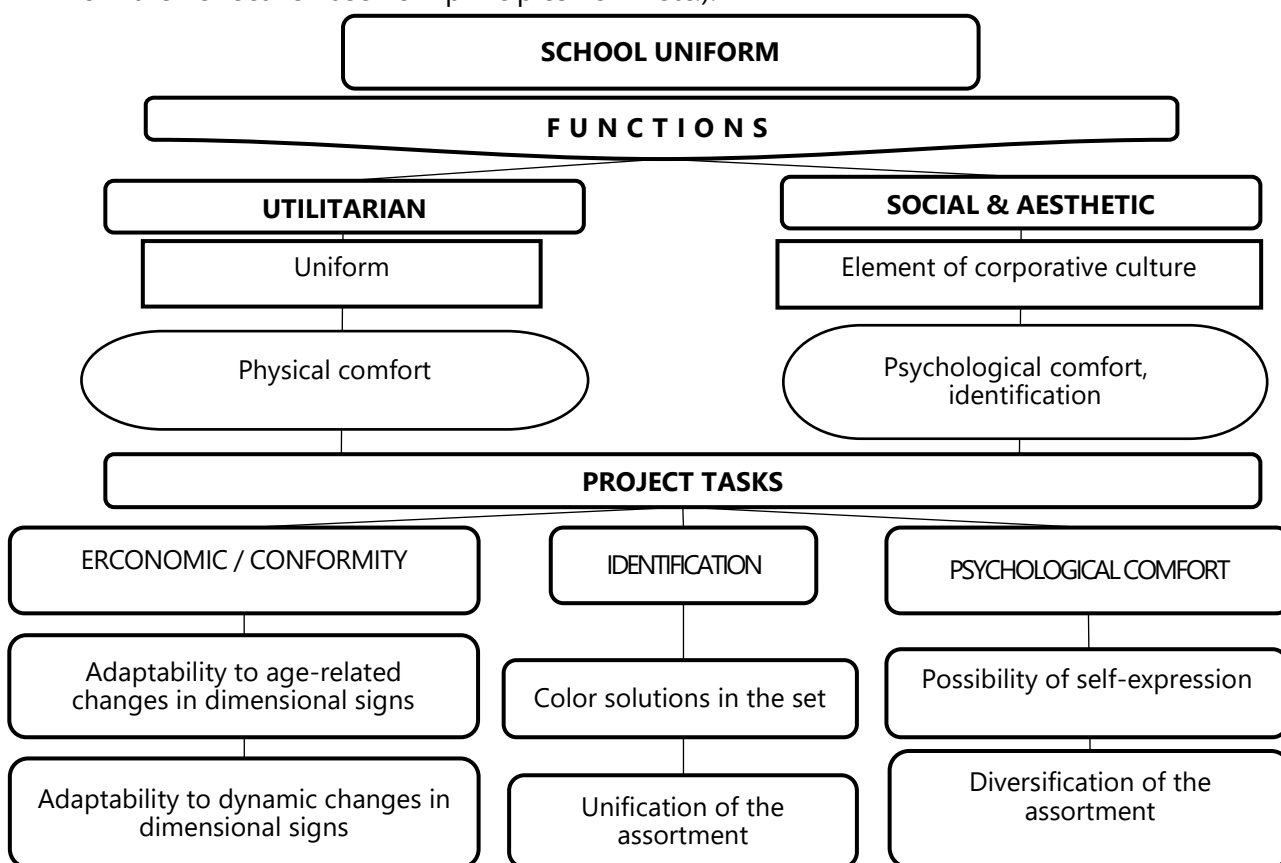
- they allow the users to change the proportions and sizes of the clothes.

For the effective use of principles of

transformation in the design of models and constructions, as well as in the creation of rational set of children's clothes, it is necessary to systematize information on the transformational principles and the possibilities of designing of school uniforms. The transformation is determined by the following means:

- the conversion of one form into another form (it may be flat or volumetric, simple or complex);

- the transformation of details within one form – that is, the change in the size of the form (its assembly, deployment, subtraction, etc.).



**Figure 1.** The concept of designing of school uniforms and its tasks

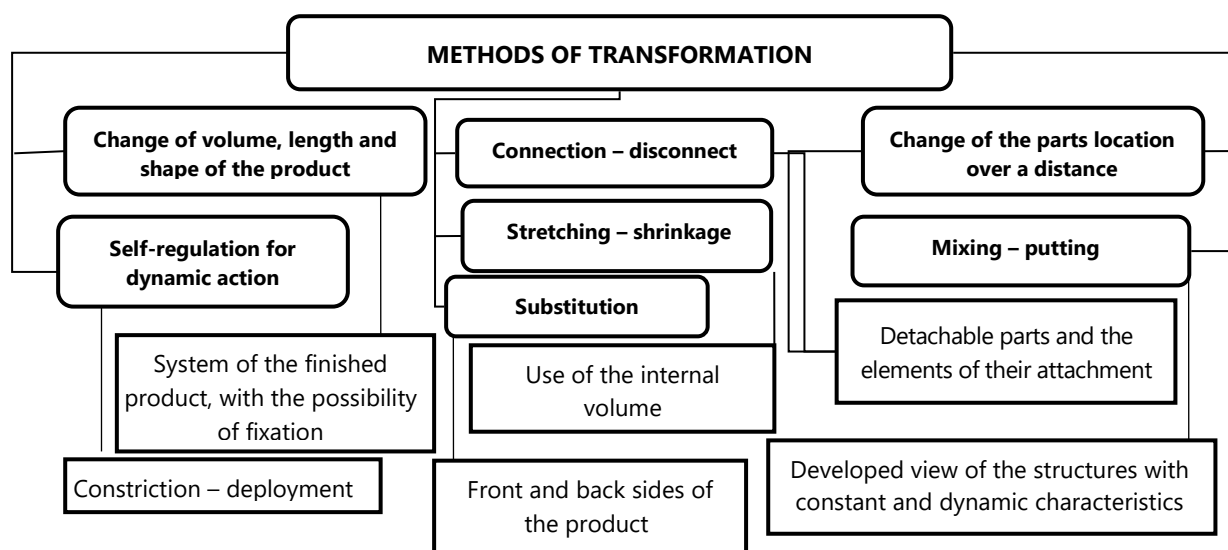
All this can be realized by the provision of the change or the formation of the silhouette form of the product/part; the adjustment of the degree of butt against the body; the provision of the change or the regulation of length/width of the product/part; the adaptation of the

product to the morphological characteristics of the consumers; the provision of the change or the regulation of volume and spatial form of the product/part; the assurance of the change in appearance of the product; the provision of the change of operational properties of the

product; the improvement to product repair; the change of configurations of the product/parts of the product; the fixation/bracing of the product on the desired place or in a certain position; the connection of details/products/parts of the products; the performance of constructive and decorative or simply decorative function. On the basis of the conducted analysis of literary sources and the study of various sets of school uniforms and children's clothes for children of junior school age group, it is determined the methods of transformation and their characteristics, which can be used in designing of school clothes (Figure 2).

In our days, the design of school uniform can be considered in the direction of corporate design and corporate style. The components of the design of "corporate" style in the suit are: completeness, visual symbol (overall suit

geometry and proportions), color range and brand marks [3]. The analysis of the types and compositions of the school uniform in different countries shows that the school clothes can be: a clearly regulated set of a certain color and with a certain proportions; the set consisting of casual clothes and a formal element of clothes (jacket/jumper with embroidered patch and/or emblems); the set of casual clothes with embroidered brand mark (emblem, embroidered patch, distinctive mark); the set of casual clothes of a certain color range. According to the above, we can conclude that considering the today's realities in Ukraine, where the school uniform is not regulated and it can be of different types, the optimal composition of the sets of such clothes for boys and girls and their silhouette forms should be determined.



**Figure 2.** The methods of transformation of uniform clothes and the ways of their realization

A survey was conducted among 100 pupils of elementary schools aged 7 – 10 years old and their parents in order to create the actual and modern assortment and sets of school uniform for children of the junior school group. The results of the survey showed that girls and boys of the younger age group preferred school uniforms, which contained sweaters, jumpers and blouses/shirts. It was

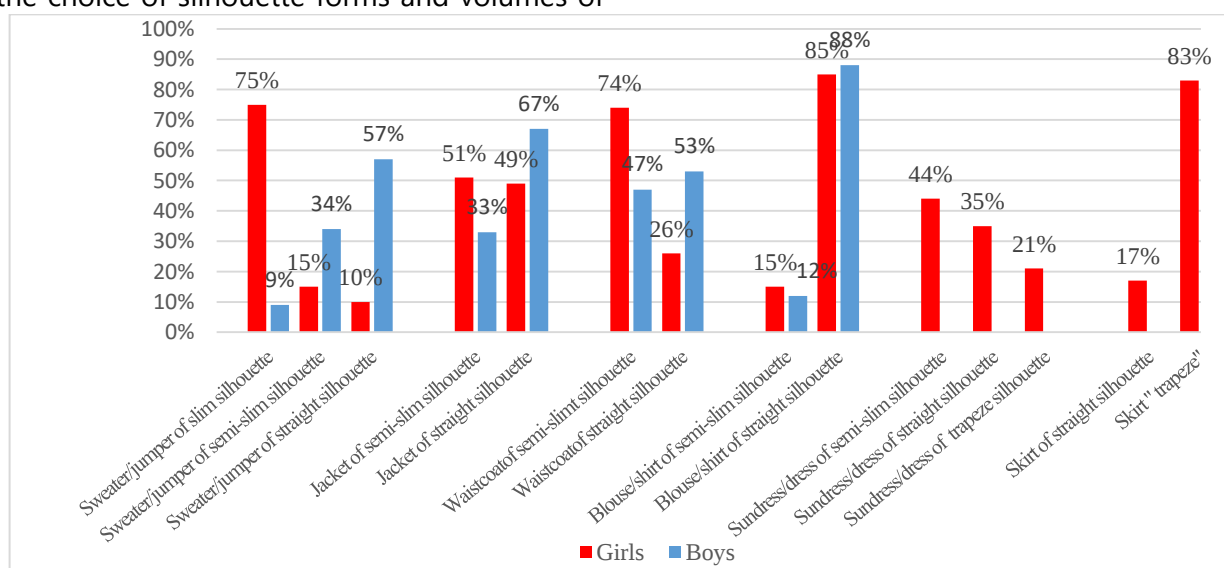
determined that when choosing jumpers and knitted sweaters, both boys and girls preferred classical models with sewed sleeves that had been cut from the cloth or knitted on flat frame knitting machine. When choosing shirts, boys preferred classical forms with a small number of constructive and decorative elements and decorations, and girls preferred blouses with long wide sleeves, various collars,

ruffles and trims. When choosing trousers, 70 % of boys and 58 % of girls preferred jeans. The sets that contained jackets were selected by 60 % of the consumers among girls of the younger school age, considering that 80 % of girls from this sample selected knitted jackets and 20 % of girls selected jackets made from the fabric. The analysis of the results of the survey showed that less than 20 % of boys of the younger school age preferred sets that had jackets and suit jackets both from fabrics and knitwear, although today this assortment is an integral part of up to 90 % of all sets of school clothes for boys, manufactured by domestic enterprises. Among the assortment of clothes for girls, the skirtalls and skirts have the biggest percentage of variations within the sets (47.6 % and 45.3 % respectively), while the dresses have the smallest one (7.1 %).

The analysis of the results of the survey on the choice of silhouette forms and volumes of

the products of the schoolwear assortment for children of the junior school group (Figure 3) showed that about 85 % of respondents (boys, girls and their parents) preferred average degree of product volume. The results of the analysis showed that the preferences of boys and girls about silhouette forms of jumpers or sweaters differed significantly, but practically were the same when choosing the blouses/shirts of straight silhouette.

According to the results of the questionnaire, it is determined that the main types of the clothes for children of the junior school group, which consumers prefer, are: for girls – jacket, sweater, jumper, blouse, trousers/jeans, skirtalls, skirt; for boys – sweater, jumper, shirt, trousers/jeans, with the most acceptable silhouette forms: for girls – slim, straight and trapeze forms; for boys – semi-slim and straight forms.



**Figure 3.** The analysis of actual silhouette forms of the assortment of school uniforms

The results of the analysis of samples and photos of modern corporate clothes show that when designing the sets of corporate suits, there are variants where: the sets of men's and women's clothes differ in composition, in form and in color, but have firm emblems/signs and accessories (kerchiefs, ties, pinafores, hats); the sets of men's and women's clothes differ in

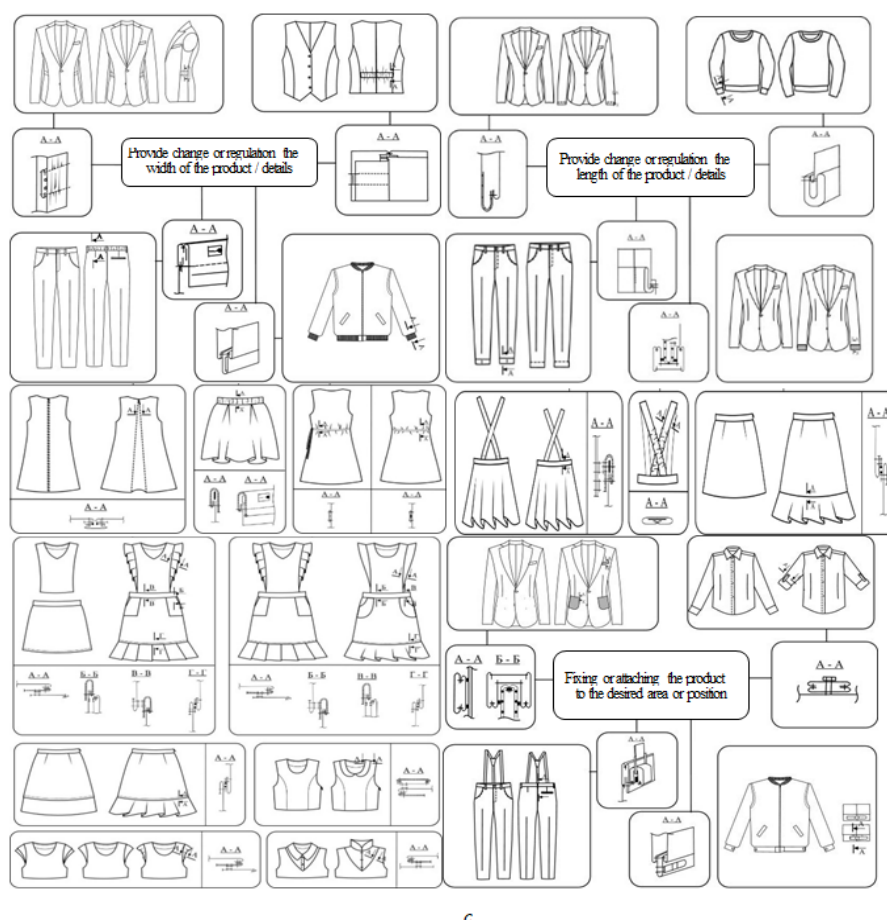
composition and in form but have the same color, emblems and accessories; the sets of men's and women's clothes are exactly the same. Modern school uniform is regarded as the element of corporate style that performs social function: it unites the group of pupils and identifies such group with a particular school. This assortment of clothes can be

considered as the information about the individual and the information about the company (educational institution). Accordingly, when designing school clothes, it is possible to identify the *unifying* elements: completeness, silhouette form, color, accessories and the elements of identification.

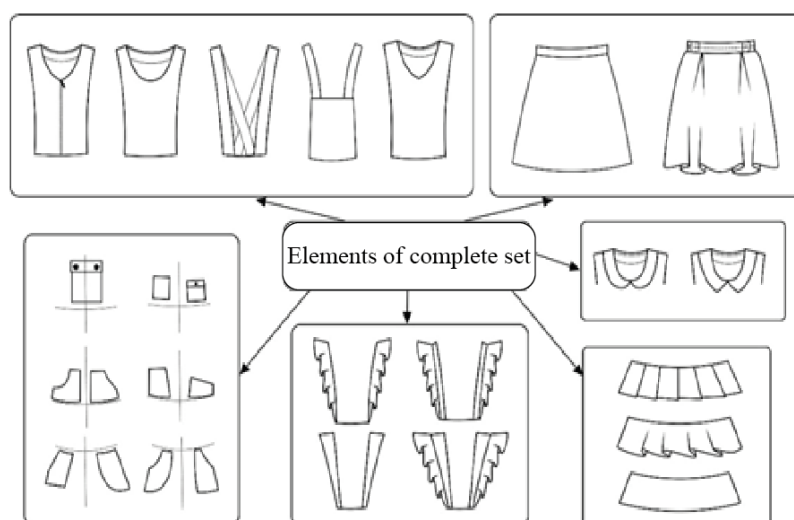
When designing school clothes-transformers for boys and girls of the younger school age, it is important to create basic uniformity of sets of the clothes. In such a case, the clothes from these sets would have the ability to change the length and width and would serve as the base forms for modifications of the appearance of the product. The transformation of the clothes can be accomplished by means of permanent and temporary structural connections between the details. Permanent connections exist in those

parts of the product that do not change during the transformation.

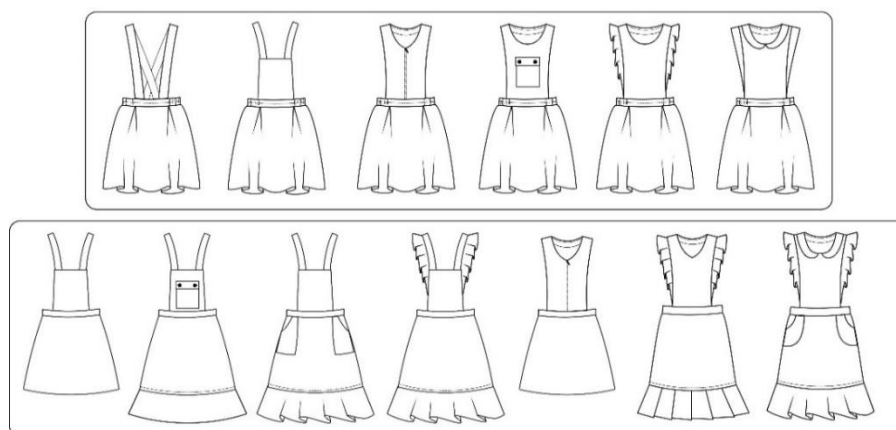
Temporary connections are found in the details of the product, which are subject to regrouping during the transformation. Reposition and transformation are carried out with the help of the garment accessories: buttons, blocks, buckles, zip fasteners, snaps, bands, etc. For the ease of use in the designing of new models of school uniforms for the children of the younger school age, the elements of transformation are united in accordance with the main tasks that they perform: the regulation of the degree of butt against the body, the regulation of length of the product and the provision of the change in appearance of the product. The variants of their transformation and the nodes are shown in Figure 4.



**Figure 4.** The elements of transformation of school uniform for boys and girls that ensure the:  
 a) regulation of the width of the product; b) regulation/change of the length of the product;  
 c) change in the appearance of the product



**Figure 5.** Original elements of the complete set of skirts-skirtalls for girls of the younger school age, used for the creation of new sets



**Figure 6.** Variants of the sets of skirts-skirtalls for girls of the younger school age

The study of the actual assortment of the school uniforms, the definition of its transformational elements and the types of their structural connections provide the opportunity to form uniform and optimal sets of school clothes for girls and boys, which consist of the following items: jacket, jumper, sweater, blouse/shirt, trousers and/or jeans. Skirt and/or skirtalls can be offered separately in the set for girls.

The characterization of the general form of the base product and the way of regulation of its length and width parameters makes it possible to distinguish the components of the set, which consider the modern fashion elements and their harmonic combinations. On the example of a skirt, which can be included

in the school uniform for girls, it is possible to offer the elements based on trapezoidal or straight form that would diversify the appearance of the skirt or would transform the skirt into the skirtalls. The original elements (Figure 5) and their combination is the base product can form many variations (Figure 6), which makes it possible to diversify the set of clothes on the basis of the base unit of the suit.

**Conclusions.** The question of psychophysiological comfort of the child takes a separate place in the design of school uniforms. The transformation of clothes provides an opportunity to solve many design problems in this direction. This paper presents the classification of types and principles of

constructive realization of functions of transformation of children's school clothes and clothes in general, which ensures the creation of qualitative samples of the modern school clothes with the increased aesthetics, functional and ergonomic properties. The provided classification gives an opportunity to analyze the known variants of use of elements on the basis of the principles of transformation. The analysis of the transformative components of the school uniforms makes it possible to distinguish two groups of components: internal and external components. External (decorative) components

allow the users to change the appearance and the purpose of the uniform, while internal components are responsible for regulation and conformity of the clothes to the dimensions of the child's body.

The surveys, conducted among the pupils of the younger school age and their parents, identified the optimal school uniforms for girls and boys, and their silhouette forms; such uniforms consisted of the following items: jumper, sweater, blouse/shirt, trousers and/or jeans. Also, the principle of formation of the units of the assortment of school uniform is proposed.

### Література

1. Акилова З.Т., Петушкова Г.И., Пацявичюте А.А. Моделирование одежды на основе принципа трансформации: учеб. пос. Москва: Легпромбытиздат, 1993. 200 с.
2. Васильєва І.В., Дорошенко О.В., Васильєва О.С. Удосконалення дизайн-проекування шкільної форми для дівчат на основі принципів трансформації. *Технічна естетика і дизайн*. 2018. №14. С. 20-24.
3. Васильєва О.С. Дизайн шкільного форменого одягу: функціональний та естетичний аспекти. *Art and Design*. 2019. №1(5). С. 58-68.
4. Денисова О.И. Анализ зарубежного опыта введения школьного дресс-кода. *Образование и наука*. 2016. № 9 (138). С. 136-152.
5. Колосніченко М. В., Зубкова Л. І., Пашкевич К. Л та ін. Ергономіка і дизайн. Проектування сучасних видів одягу : навч. посіб. Київ: Профі. 2014. 386 с.
6. Колосніченко О.В. Формоутворення одягу спеціального призначення як об'єкта дизайн-діяльності : монографія. Київ : КНУТД. 2018. 420 с.
7. Нагорна З.В. Класифікація методів трансформативного формоутворення в дизайні одягу. *Вісник ХДАДМ*. 2013. № 2. С. 87-89.
8. Ніколаєва Т.І., Процик К.Л., Назарчук Л.В. Розробка моделей дитячого одягу на основі принципів біоніки і трансформації. *Вісник КНУТД*. 2011. №2. С. 178 - 184.
9. Омельченко Г.В., Колосніченко М.В., Донченко С.В. Підвищення

конкурентоспроможності дитячого одягу для ролерів-початківців шляхом застосування методу ергономічного дизайну. *Теорія та практика дизайну. Технічна естетика*. №13(2017). С. 179-192.

10. Остапенко Н.В., Луцкер Т.В., Рубанка А.І., Колосніченко О.В. Узагальнена систематизація виробів спеціального призначення. *Теорія та практика дизайну. Технічна естетика*. № 10 (2016). С. 122-143.

11. Песцова А.А. Использование принципов трансформации при проектировании одежды для беременных женщин. *Фундаментальные исследования*. 2014. № 9 (часть 8). С. 1677-1681.

12. Привала В.О., Буханцова Л.В. Систематизація способів здійснення трансформації сучасного одягу. *Вісник ХНУ*. 2012. № 2. С 65-68.

13. Скрипченко А. Школьная форма – традиции и современный взгляд. Актуальні проблеми сучасного дизайну. Актуальні проблеми сучасного дизайну: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (20 квітня 2018). Київ: КНУТД, 2018. Т. 1. С. 402-405.

14. Craik J. The cultural politics of the uniform. *Fashion Theory. Taylor and Francis*. 2003 №7. P.127-147

15. Omelchenko G.V., Kolosnichenko M.V., Donchenko S.V., Pashkevich K.L. The process of designing the children's clothes for trainings on roller-skates. *Vlakna a Textil*. 2016. №4. Vol. 23. P.21-26.

## References

1. Akilova, Z.T., Petushkova, G.I., Patsyavichyute, A.A. (1993). *Modelirovanie odezhdny na osnove printsipa transformatsii .Uchebnoe posobie dlya vuzov*. [Modeling clothes based on the principle of transformation ] Moskow: Legprombytizdat [in Russian].
2. Vasylieva, I.V., Doroshenko, O.V., Vasylieva, O.S. (2018). Udoshkonalennia dyzain-proektuvannia shkilnoi formy dlia divchat na osnovi pryntsyviv transformatsii [Development of classification of species and principles of construction realization of functions for transformation of childrens school garment]. *Tekhnichna estetyka i dyzain – The industrial art and design*, 14. 20-24 [in Ukrainian].
3. Vasylieva, O.S. (2019). Dyzaïn shkilnoho formenoho odiahu: funktsionalnyi ta estetychni aspekty [Design of school uniforms: functional and esthetic aspects] *Art and Design*, 1(5). 58-68 [in Ukrainian].
4. Denisova, O.I. (2016). Analiz zarubezhnogo opyta vvedeniya shkolnogo dress-koda. [Analysis of experience in the introduction of school dress code] *Obrazovaniye i nauka– The Education and Science Journal*, 9 (138). 136-15. [in Russian].
5. Kolosnichenko, M.V., Zubkova, L.I., Pashkevych, K.L., Polka, T.O., Ostapenko, N.V., Vasylieva, I.V., et al. (2014) *Erhonomika i dyzain. Proektuvannia suchasnykh vydiv odiahu* [Ergonomics and design. Designing modern types of clothing]. Kyiv: Profi, [in Ukrainian].
6. Kolosnichenko, O.V. (2018) *Formoutvorennia odiahu spetsialnoho pryznachennia yak obiekta dyzain-diialnosti: monohrafiia* [Formation of special purpose clothes as an object of design activity]. Kyiv: KNUTD [in Ukrainian].
7. Nahorna, Z.V. (2013) Kласифікація методів трансформативного формувотворення в дизайні одіаху [Classification of methods of transformation in design of clothing]. *Visnyk KhDADM – Bulletin of KhSADA*, 2, 87-89 [in Ukrainian].
8. Nikolaieva, T.I., Protsyk, K.L. & Nazarchuk, L.V. (2011) Rozrobka modelei dytiachoho odiahu na osnovi pryntsyviv bioniky i transformatsii [Designing children's clothing models based on the principles of bionics and transformation] *Visnyk Kyivskogo natsionalnogo universitetu tekhnologij ta dizajnu – Bulletin of the Kyiv National University of Technologies and Design*, 2. 178 – 184 [in Ukrainian].
9. Omelchenko, H.V., Kolosnichenko, M.V., Donchenko, S.V. (2017) Pidvyshchennia konkurentospromozhnosti dytiachoho odiahu dlia roleriv-pochatkovitsiv shliakhom zastosuvannia metodu erhonomichnoho dyzainu [Increasing the competitiveness of children clothes for beginners by using the ergonomic design method] *Teoriia ta praktyka dyzainu. Tekhnichna estetyka – Theory and practice of design*, 13. 179-192. [in Ukrainian].
10. Ostapenko, N.V., Lutsker, T.V., Rubanka, A.I. & Kolosnichenko, O.V. (2016) Uzahalnena systematyzatsiia vyrobiv spetsialnoho pryznachennia [Generalized systematization of wares of the special setting] *Teoriia ta praktyka dyzainu. Tekhnichna estetyka – Theory and practice of design*, 10. 122-143 [in Ukrainian].
11. Pestcova, A.A. (2014) Ispolzovanie printcipov transformatsii pri proektirovanii odezhdny dlia beremennykh zhenshchin [Using the principles of transformation indesign clothes for pregnant women] *Fundamentalnye issledovaniia – Fundamental research*, № 9 (8). 1677-1681 [in Russian].
12. Pryvala, V.O., Bukhantsova, L.V. (2012) Systematyzatsiia sposobiv zdiisnennia transformatsii suchasnoho odiahu [Systematization of methods of realization of transformation of modern clothing] *Visnyk KhNU – Herald of khmelnytskyi national university*, 2. 65-68. [in Ukrainian].
13. Skripchenko, A. (2018) Shkolnaya forma – traditsii i sovremenny vzglyad. [School uniforms - traditions and modern look]. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: I Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsia (20 kvitnia 2018) – Topical issues of modern design: 1 International Scientific and Practical Conference*. (pp. 402-405). Kyiv: KNUTD [in Russian].
14. Craik, J. (2003) The cultural politics of the uniform. *Fashion Theory. Taylor and Francis*, 7. 127-147.
15. Omelchenko, G.V., Kolosnichenko, M.V., Donchenko, S.V., Pashkevich, K.L. (2016) The process of designing the children's clothes for trainings on roller-skates. *Vlakna a Textil*, Vol. 23. 21–26.

**ДИЗАЙН ШКІЛЬНОГО ФОРМЕНОГО ОДЯГУ В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАТИВНОГО ФОРМОУТВОРЕННЯ**

ВАСИЛЬЄВА О. С.

*Київський національний університет технологій та дизайну*

**Мета.** Дослідити та визначити основні проектні складові та принципи дизайну шкільного форменого одягу, визначити методи трансформації, що використовуються при розробці даного асортименту виробів. Дослідити оптимальний склад ансамблю шкільного форменого одягу для хлопчиків та дівчаток молодшої шкільної групи, визначити основні елементи трансформації шкільного форменого одягу та способи їх використання.

**Методика.** Застосовано комплексний підхід, що містить аналіз наукових джерел пов'язаних з питаннями дизайну шкільної форми та форменого одягу для дітей, системно-структурний та морфологічний аналіз об'єкту дослідження.

**Результати.** Теоретично опрацьовано та узагальнено основні базові складові, що використовуються при дизайні форменого, шкільного форменого та дитячого одягу. Виявлено, що ідея шкільного форменого одягу-трансформера відповідає сучасним функціональним потребам до шкільного одягу. Визначено склад оптимального асортименту шкільного форменого одягу. Дослідження основних принципів трансформації, складових елементів та типів з'єднань деталей форменого одягу для дітей визначили загальні принципи дизайну шкільного форменого одягу-трансформера. Запропоновано принцип утворення комплектації асортименту шкільного одягу-трансформера для дівчаток.

**Наукова новизна.** На основі аналітичних досліджень визначено і систематизовано інформацію щодо принципів дизайну шкільного форменого одягу-трансформера. Визначено складові елементи трансформуючого шкільного одягу та структурні зв'язки між ними.

**Практична значущість.** Визначено актуальний асортиментний склад ансамблю шкільного форменого одягу та його силуетні форми. Отримані результати зумовлюють можливість більш глибокого осмислення

**ДИЗАЙН ШКОЛЬНОЙ ФОРМЕННОЙ ОДЕЖДЫ В КОНТЕКСТЕ ТРАНСФОРМАТИВНОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ**

ВАСИЛЬЄВА Е. С.

*Киевский национальный университет технологий и дизайна*

**Цель.** Исследовать и определить основные проектные составляющие и принципы дизайна школьной форменной одежды, определить задачи и методы трансформации, используемые при разработке данного ассортимента изделий. Исследовать оптимальный состав ансамбля школьной форменной одежды для мальчиков и девочек младшей школьной группы, определить основные элементы трансформации школьной форменной одежды и способы их использования.

**Методика.** Применен комплексный подход, содержащий анализ научных источников, связанных с вопросами дизайна школьной формы и форменной одежды для детей, системно-структурный и морфологический анализ объекта исследования.

**Результаты.** Теоретически обработаны и обобщены основные базовые составляющие, используемые при дизайне форменной, школьной форменной и детской одежды. Вывявлено, что идея школьной форменной одежды-трансформера соответствует современным функциональным требованиям к школьной одежде. Определен наиболее оптимальный ассортимент школьной форменной одежды. Результаты исследований основных принципов трансформации, составляющих элементов и типов соединений деталей школьной форменной одежды, определили общие принципы проектирования школьной одежды-трансформера. Предложено принцип организации комплектаций ассортимента школьной одежды-трансформера для девочек.

**Научная новизна.** На основе аналитических исследований определена и систематизирована информация о принципах дизайн-проектирования школьной форменной одежды-трансформера. Определены составляющие элементы трансформируемой школьной одежды и их структурные связи.

**Практическая значимость.** Определен актуальный состав ансамбля школьной форменной одежды и его силуетные формы. Полученные результаты дают возможность более

складових дизайну шкільного форменого одягу, що полягає у використанні отриманих результатів в подальших наукових дослідженнях.

**Ключові слова:** шкільний формений одяг, дизайн, принципи трансформації, психофізіологічні особливості, комфорт одягу.

глибокого осмислення составляющих дизайна школьной форменной одежды, которое заключается в возможности использования полученных результатов в дальнейших научных исследованиях.

**Ключевые слова:** школьная форменная одежда, дизайн, принципы трансформации, психофизиологические особенности, комфорт одежды.

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРА:

**Васильєва Олена Сергіївна**, канд. техн. наук, доцент, доцент кафедри дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-9275-0591, **e-mail:** lenawasilyeva@gmail.com

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.2>

**Цитування за ДСТУ:** Vasylieva O. S. The design of school uniform in the context of transformative shaping. *Art and design*. 2019. №2. С. 22-33.

**Citation APA:** Vasilyeva, O. S. (2019) The design of school uniform in the context of transformative shaping. *Art and design*. 2. 22-33.



Шановні колеги!

Запрошуємо Вас взяти участь в Міжнародній науково-практичній конференції  
**«АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ»** присвяченій 90-річчю Київського  
 національного університету технологій та дизайну

**Дата проведення:** 23 квітня 2020 р.

**Місце проведення:** Київський національний університет технологій та дизайну  
 (м. Київ, вул. Немировича-Данченка, 2, корпус 1, поверх 4, Зала Вченої ради)

**+38 (096) 142 11 35; +38 (044) 256 21 84 Пашкевич Калина Лівіанівна**  
**+38 (097) 338 33 18 Кротова Тетяна Федорівна**

**e-mail:** [design\\_conf@knutd.edu.ua](mailto:design_conf@knutd.edu.ua)  
<https://www.facebook.com/fdknutd/events>

**Детальна інформація на сайті:** <http://designconference.knutd.edu.ua>

УДК

791.65:792.024:379.82

АРТЕМЕНКО М.П.

Херсонський національний технічний університет

DOI:10.30857/2617-

0272.2019.2.3.

**КОСТЮМОВАНА ГРА ЯК РЕКРЕАЦІЙНО-ТУРИСТИЧНИЙ ЗАХІД  
В УКРАЇНІ**

**Мета.** Мета дослідження полягає у виявленні особливостей розвитку костюмованої гри в Україні як рекреаційно-туристичного заходу, концепція якого базується на створенні учасниками образів популярних героїв за допомогою костюма.

**Методика.** Методологія дослідження ґрунтується на критичному аналізі публікацій, кількісній та якісній обробці виявлених автором фактів про проведені заходи з костюмованою грою в Україні, статистично-графічних методах обробки даних.

**Результати.** В статті наводяться результати дослідження розвитку костюмованої гри в Україні, які виявляють тенденцію зростання її популярності, що має хвилеподібний характер з піками активності в парні роки. Даний факт пояснюється проведенням частини заходів в форматі бієнале. В роботі зазначається, що в більшості регіонів України вже зафіксовано факти проведення конкурсів або парадів костюма, які є відтвореними образами популярних героїв мультиплікації, кіно, коміксів, комп'ютерних ігор чи літератури. Відповідно в Україні є достатня кількість прихильників костюмованої гри, щоб розглядати її як засіб рекреації та туристичний ресурс, концепція яких базується на використанні костюму при створенні учасниками образу популярного героя. Організацію таких заходів пропонується вважати фактором стимуляції внутрішніх та зовнішніх туристичних потоків, а також перспективою для формування нового для модної індустрії України напрямку в проектуванні та виготовленні одягу для тематичних культурних заходів.

**Наукова новизна.** В роботі вперше виявлено особливості розвитку костюмованої гри в Україні, визначено тенденцію зростання популярності даного культурного феномену й локалізацію найбільших фестивалів, що стає підґрунтям для подальшої розробки рекомендацій щодо проектування художніх образів та костюмів учасникам тематичних рекреаційно-туристичних заходів.

**Практична значущість.** Отримані результати зумовляють можливості більш глибокого осмислення ролі костюмування в сучасному переліку рекреаційно-туристичних заходів, а також можуть бути використані при підготовці фахівців з дизайну та мистецтвознавства як база для аналізу історії розвитку субкультурних течій, а також в практичній діяльності дизайнерів, художників з костюму, менеджерів з туризму тощо.

**Ключові слова:** дизайн костюма, костюмована гра, рекреація, інновації в туризмі, атракція, субкультура.

**Вступ. Постановка завдання.** На сучасному етапі економічного та політичного розвитку нашої держави туризм, як глобальний світовий феномен, може не тільки стати значною статтею наповнення бюджету, а й сприяти підвищенню авторитету України на міжнародній арені та популяризації її культурної спадщини. Тому на державному рівні встановлено пріоритетність туризму як напрямку економічного й культурного

розвитку країни (Ст.6. Закон України «Про туризм» [2]), що вказує на доцільність проведення комплексних досліджень вченими, які працюють в різних галузях науки. Впровадження результатів наукової діяльності із всебічного вивчення засобів досягнення рекреаційно-туристичної атракції дозволять підвищити якість та привабливість туристичних послуг України в межах країни та в світі.

В даному контексті необхідно досліджувати не тільки традиційні форми рекреаційно-туристичної діяльності, зокрема в соціально-культурній стратегії розвитку країни, а й формування інноваційних і концептуальних туристичних заходів, що будуть мотивувати українців та закордонних гостей до подорожей Україною. Одним з таких заходів, що ґрунтується на штучній атракції [5], тобто є концептуальним туристичним ресурсом, який включає об'єкти показу, спеціально створені для формування туристичного інтересу та не обов'язково прив'язані до існуючих культурних, природних та інших ресурсів, можна вважати костюмовану гру. Костюмована гра (або як прийнято називати це явище в англомовній літературі та в середовищі прихильників – *cosplay*) ґрунтується на відтворенні в реальному житті художніх образів відомих персонажів за допомогою костюма. Виникла вона в середині XX століття із захоплення героями мультиплікації, коміксів, наукової фантастики, комп'ютерних ігор, тощо.

Офіційна світова статистика проведення сучасних фестивалів поп-культури з костюмованою грою в різних країнах та заявлена на їх офіційних сайтах кількість учасників показує, що популярність подібних заходів серед туристів продовжує зростати з кожним роком. Україна також поступово долучається до практики створення таких атракцій. Однак сьогодні особливості розвитку костюмованої гри в Україні потребують вивчення. Зокрема, представляє інтерес виявлення можливих алгоритмів використання костюмованої гри як рекреаційно-туристичних ресурсів в регіонах, небагатих на історичні та культурні артефакти. Зміст костюмованої гри в перспективі може бути використаний для популяризації за допомогою костюма героїв не тільки закордонної, а й вітчизняної літератури, фольклору, кінематографу, мультиплікації тощо. Отже, проблематика

дослідження полягає в необхідності збільшення туристичної привабливості України, пропаганді її культурної спадщини різними засобами, зокрема використовуючи костюм у підвищенні якості існуючих та створенні нових перспективних рекреаційно-туристичних заходів, одним із яких є костюмована гра. Вище зазначені твердження обумовлюють актуальність даного дослідження.

Метою дослідження є визначення особливостей розвитку костюмованої гри на території сучасної України як рекреаційно-туристичного заходу, концепція якого базується на відтворенні учасниками художнього образу популярного героя за допомогою костюма.

**Аналіз попередніх досліджень.** Аналіз попередніх досліджень виявив, що історії становлення та розвитку костюмованої гри приділена значна увага в роботах закордонних дослідників, проте в контексті загальносвітових ретроспектив. Зокрема, можна виділити наукові праці Хелен МакКарті [12], Кріс Кінсайд [11], Інуї Тацумі [6], Міхаеля Бруно [9], Джейсона Байнбриджа та Крейга Норриса [10], Осмуда Рамена [13]. Сьогодні питання розвитку костюмованої гри в Україні залишається малодослідженим. Окремі випадки розгляду даного культурного явища у вітчизняній науковій літературі висвітлюють його з інших аспектів. Наприклад, О. Улітіна та Є. Якуш [7] в своїй роботі розкривають питання авторського права при відтворенні учасниками костюмованої гри відомих образів відповідно до особливостей Українського законодавства.

**Результати дослідження.** У зв'язку із дефіцитом інформації щодо піднятого питання в спеціалізованій науковій літературі весь матеріал, що наведений в даному дослідженні, збирався автором з різних тематичних видань для українського співтовариства прихильників коміксів, мультиплікації, комп'ютерних ігор тощо. В

переважній більшості в Україні в костюмованій грі користуються популярністю герої аніме – японської анімації, яка має характерні стилістичні ознаки та орієнтована здебільшого на підліткову та дорослу аудиторію. Так, на першому етапі вдалося з'ясувати наступне, що в Україні костюмована гра з'явилась в кінці 90-х років минулого століття. Перший масовий захід відбувся в 2003 році – на святкуванні 6-річчя аніме-клубу Crystal Power [8]. Щорічно в Україні проходить кілька десятків великих і малих фестивалів та вечірок, що включають показ або конкурс костюмів для костюмованої гри.

На офіційному сайті фестивалю інтерактивних розваг WEGAME (масштабний конкурс косплею), який проводиться в м. Києві, зауважено, що до цих пір у країнах СНД костюмована гра відбувалася в рамках дрібних регіональних фестивалів. Також на даному ресурсі зазначається, що вона не є поширеним явищем в Україні, Росії та Білорусі, тому найкращі приклади відтворення популярних героїв за допомогою костюма є можливість побачити лише в Інтернеті. Тобто, можна зробити висновок, що реальні масштаби популярності костюмованої гри в Україні потрібно уточнювати.

На думку В. Мельничук [4] костюмована гра часто стає засобом самоствердження, проте оточення учасника-початківця костюмованої гри в більшості випадків налаштоване скептично, і це характерно не лише для України, де таке хобі лише набуває популярності, а й для Європи чи Америки. Проте, автор вважає, що за участю перевдягнених «диваків» відбуваються в Україні досить багато подій, і три з них – у Києві. Це «KyivComicCon», «Wegame», та найстарший в Україні – «ОТОБЕ», якому вже більше 10 років. Великою повагою серед учасників костюмованої гри користується львівський «ANICON». З порівняно нових центрів проведення фестивалів даного

напрямку слід відмітити Одесу, де проходить тематичний конвент для любителів фантастики, коміксів та костюмованої гри «Fan Expo Odessa» та аніме-фестиваль «Natsu Nami». Також для даного дослідження представляють інтерес фестивалі у Дніпрі – «Акіхабара» та в Житомирі – «Akari Fest».

Заклецький О. [1] розглядає костюмовану гру як одну з сучасних субкультур в Україні та зазначає, що вперше хвиля даної субкультури сколихнула Київ в 2008 році, коли в кінотеатрі «Жовтень» пройшов київський фестиваль японської культури та анімації «ОТОБЕ». Також автор пише, що незважаючи на те, що займатися костюмованою грою прихильники японської анімації почали ще в кінці 90-х років, тільки через 10 років це явище набрало критичну масу і перетворилося в досить масовий феномен. На початку жовтня 2008 року на вулицях Подолу у Києві вперше відбулася фестивальна хода з 200 одягнених в костюми мультиплікаційних персонажів учасників. Наступного року їх кількість збільшилась до 250, а через два роки – до понад п'ятсот. Також в Києві крім двох фестивалів з костюмованою грою регулярно проводяться тематичні вечірки і зібрання. О. Заклецький розкриває локалізацію в Києві найпопулярніших серед прихильників костюмованої гри місць: «Ареалом проживання косплеєрів є клуб "Crystal-Power" в КПІ, японський та корейський культурні центри, кінотеатр "Жовтень", кінотеатр "Кінопанорама", дом культури при Києво-Могилянській академії, клуби "Бінго", "Барви", "Київський палац дітей та юнацтва", арка Дружби народів, Володимирська гірка, Маріїнський парк і Контрактова площа».

З метою виявлення тенденцій розвитку костюмованої гри в Україні, автором даної статті було проведено власні дослідження цього соціально-культурного явища, а саме зібрано та сформовано інформаційну базу

фестивалів та заходів, які організовано на території нашої країни за період з 2008 по 2017 роки. База налічує 132 культурні заходи, в рамках яких проведено паради або конкурси костюмів.

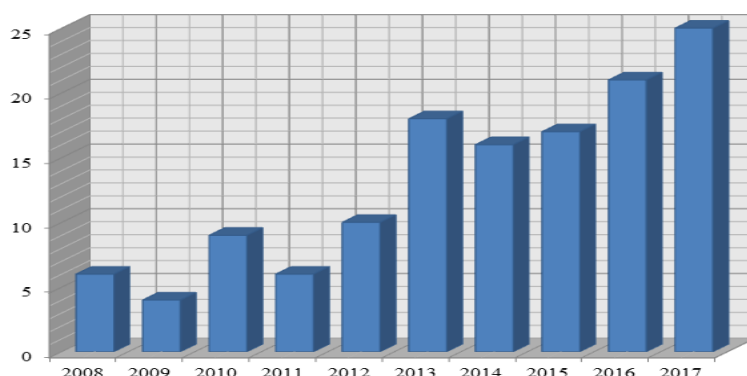
Таку кількість заходів з костюмованою грою вдалося встановити в результаті опрацювання понад ста інтернет-ресурсів з афішами, анонсами, прес-релізами, пост-релізами, блогами прихильників, спеціалізованими тематичними форумами, офіційними сторінками аніме-спільнот за кожною областю України тощо. Результати проведеного аналізу наведено на рис. 1, де зображено стабільну тенденцію зростання популярності костюмованої гри в Україні за роками.

На гістограмі зростання кількості проведених фестивалів в Україні з костюмованою грою можна побачити, що с 2008 до 2012 року спостерігається

хвилюподібна тенденція збільшення популярності подібних заходів з піками активності в парні роки (2008, 2010, 2012). Даний факт пояснюється тим, що частина фестивалів проводилась в форматі бієнале, як, наприклад, харківська «Yorokonde».

В 2013 році відбувся різкий стрибок, коли кількість проведених фестивалів сягнула 18. В період 2014-2015 рр. спостерігається зниження стовпчиків гістограми, а відповідно і кількості заходів з костюмованою грою. Цей факт можна пояснити нестабільною політичною та економічною ситуацією в країні.

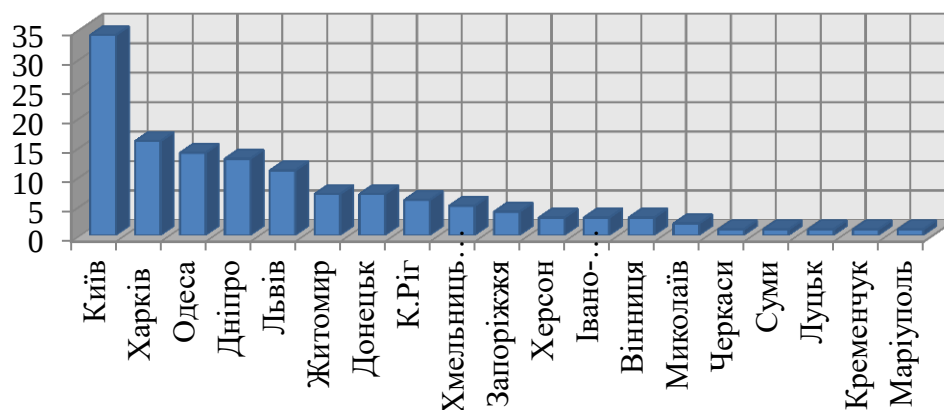
Проте вже с 2016 року тенденція розвитку костюмованої гри стабілізувалась та пішла на зростання. В 2017 році була проведена найбільша кількість заходів даного напрямку за весь досліджуваний період – показник досяг 25 масштабних заходів на рік.



**Рис.1.** Графік зростання кількості зафіксованих автором заходів з костюмованою грою в Україні за роками

Крім фестивалів, що стали за десятиліття розвитку костюмованої гри для нашої країни звичним явищем, в 2017 році, який був об'явлений Президентом роком Японії в Україні, відбулася також перша виставка костюмів для костюмованої гри [8]. Виставку «J-COS-ехро: сучасний японський косплей», представлену в Українсько-Японському центрі, зібрала творча команда Nice Guys. Її відвідувачі мали можливість ознайомитися як з костюмами учасників команди, так і костюмами інших представників спільноти прихильників костюмованої гри в Україні,

зазначає автор. Експозиція налічувала близько 40 костюмів, половина з яких – наряди для дітей від 4 місяців до 8 років. Також на виставці було представлено понад 200 професійних фотографій із зображенням відтворених за допомогою костюма популярних героїв японської анімації. Всі костюми були виготовлені українськими майстрами. На наступному етапі досліджень проаналізовано регіональну локалізацію заходів з костюмованою грою в Україні, результати якого наведено на рис. 2.



**Рис. 2.** Статистика популярності костюмованої гри в містах України за період 2008-2017 рр.

Лідером щодо кількості проведених заходів за досліджуваний період є Київ (34 фестивалі), за ним слідує місто Харків, Одеса, Дніпро та Львів з відповідною кількістю заходів – 16, 14, 13, 11. Дещо відстають Донецьк та Житомир, за ними Кривий Ріг, Хмельницький та Запоріжжя. Інші міста, що зазначені на графіку, можна вважати як такі, в яких захоплення костюмованою грою тільки набирає обертів. Дана інформація може бути корисна в подальших поглиблених мистецтвознавчих дослідженнях розвитку субкультурних течій в Україні, а також відкриває дизайнерам, що практикують розробку та виготовлення видовищних та театральних костюмів, міста концентрації цільової аудиторії.

Таким чином, в підсумку на основі зафіксованих та систематизованих автором фактів проведення заходів з костюмованою грою можна стверджувати наявність тенденції зростання популярності їх в Україні. На сьогодні більш ніж 50% обласних центрів мають досвід проведення заходів, які включають в себе конкурси або паради костюмів, що є відтвореними образами популярних героїв. Відповідно, костюмована гра в Україні має всі перспективи при належній організації та стимуляції з боку представників соціально-культурної сфери стати потужним

рекреаційно-туристичним заходом, й при грамотному підході, зокрема в проектуванні костюма, в подальшому популяризувати художні образи героїв не тільки закордонної, а й вітчизняної літератури, фольклору, кінематографу, мультиплікації тощо. Останнє може надати костюмованій грі України додаткову для туристичного інтересу культурну особливість та привабливість.

**Висновки.** Костюмована гра або cosplay активно поширюється світом з 60-х років ХХ століття та збирає на свої фестивалі тисячі прихильників анімації, коміксів, комп'ютерних ігор та наукової фантастики з усіх країн. Тому її можна вважати перспективним засобом досягнення рекреаційно-туристичної атракції. Концепція таких заходів ґрунтується на використанні учасниками костюму при відтворенні популярних образів. В Україну костюмована гра проникає наприкінці 90-х років минулого століття, проте перші більш-менш масштабні акції фіксуються лише з 2008 року. Проведене дослідження розвитку костюмованої гри на території нашої держави з 2008 по 2017 роки виявило, що її популярність має тенденцію зростання з піками активності у парні роки, що пояснюється проведенням частини заходів в форматі бієнале. Загалом за зазначений період проведено 132 конкурси або паради

з cosplay. Лідером щодо кількості проведених заходів даного спрямування є Київ (34 фестивалі), за ним слідують міста Харків, Одеса, Дніпро та Львів. Загалом, до cosplay-руху долучилось в даний період 19 обласних центрів України, що складає понад 50% адміністративних одиниць. Найбільша кількість заходів з костюмованої грою в рамках часових меж дослідження відбулася в 2017 році (понад 25). Таким чином, можна стверджувати, що в Україні є достатня кількість прихильників костюмованої гри, щоб розглядати її як засіб рекреації та додатковий туристичний ресурс, концепція яких базується на відтворенні популярних

художніх образів за допомогою костюма. Організацію таких заходів можна вважати фактором стимуляції внутрішніх та зовнішніх туристичних потоків, а також відкриває перспективи налагодження нового для модної індустрії України напрямку в проектуванні та виготовленні одягу для тематичних культурних заходів. Перспективи подальших досліджень полягають в поглибленому аналізі художньо-композиційних особливостей та принципів формоутворення костюмів для костюмованої гри, які чинять вплив на атрактивність даного виду рекреаційно-туристичних заходів.

### **Література**

1. Заклецкий А. Обзор новой субкультуры в Киеве – аниме-фэндом. URL: <http://gloss.ua/story/ipeople/article/67337>. (дата звернення: 12.05.2018).
2. Закон України «Про туризм»: прийнятий 9 вер. 1995 року № 324/95-ВР зі змінами. Ст.6.
3. Масштабный конкурс косплея. URL: <https://wegame.com.ua/ru/massive-cosplay-contest>. (дата звернення: 12.05.2018).
4. Мельничук В. Гра, що стає життям: хто такі українські косплеєри. Українська правда. Життя. 2017. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/01/20/222189>. (дата звернення: 12.05.2018).
5. Платонова Н. А., Артемьева О. А., Вapнярская О. И. Зарубежный и Российский опыт создания туристских продуктов, основанных на искусственной аттракции: методические особенности. Современные проблемы сервиса и туризма. 2010. №1. С. 90-96.
6. Тацумі Інуї. Бушующая культура косплея. Современный взгляд на Японию. 2015. URL: <https://www.nippon.com/ru/column/g00255/>. (дата звернення: 12.05.2018).
7. Улітіна О. Косплей і авторське право. Теорія і практика інтелектуальної власності. 2016. № 6 (92). С. 25-30. URL: <http://www.inprojournal.org/uk/6-92-2016>. (дата звернення: 12.05.2018).
8. Японский косплей в выставочном зале УЯЦ. 2017. URL: <http://kpi.ua/ru/node/14175>. (дата звернення: 12.05.2018).
9. Bruno Michael. Cosplay: The Illegitimate Child of SF Masquerades. Glitz and Glitter Newsletter,

Millenium Costume Guild. 2002. URL: <http://millenniumcg.tripod.com/glitzglitter/1002articles.html>. [Last accessed 12.05.2018].

10. Bainbridge J. Norris C. Posthuman Drag: Understanding Cosplay as Social Networking in a Material Culture. Intersections: Gender & Sexuality In Asia & The Pacific. 2013. Issue (32). URL: [http://intersections.anu.edu.au/issue32/bainbridge\\_norris.htm](http://intersections.anu.edu.au/issue32/bainbridge_norris.htm). [Last accessed 12.05.2018].

11. Kincaid Chris. The History of Cosplay. Japan Powered. Otaku Culture. 2016. URL: <https://www.japanpowered.com/otaku-culture/the-history-of-cosplay>. [Last accessed 12.05.2018].

12. McCarthy Helen. A Brief History of Cosplay. The Phoenix Papers. 2017. Vol. 3. №1. P. 130-139. URL: <http://fansconf.a-kon.com/dRuZ33A/wp-content/uploads/2017/08/15-A-Brief-History-of-Cosplay.pdf>. [Last accessed 12.05.2018].

13. Rahman Osmud, Wing-sun Liu and Brittany Hei-man Cheung. "Cosplay": Imaginative Self and Performing Identity. Fashion Theory. The Journal of Dress Body & Culture. 2015. Vol. 16. Issue 3. P. 317-342. DOI: 10.2752/175174112X13340749707204

### **References**

1. Zakletskiy, A. (2012). Obzor novoy subkulturyi v Kieve – anime-fendom [Review of the new subculture in Kiev – anime-fandom] URL: <https://gloss.ua/story/ipeople/article/67337> (Last accessed:12.05.2018) [in Russian].
2. Zakon Ukrainy «Pro tourism»: pryiniaty 9 veresnia 1995 roku № 324/95-BP zi zminamy [Law of Ukraine on tourism from September 9 1995, № 324/95-BP with changes] [in Ukrainian].

3. Masshtabnyi konkurs kospleya [Large-scale cosplay competition] URL: <https://wegame.com.ua/ru/massive-cosplay-contest> (Last accessed:12.05.2018) [in Russian].
4. Melnichuk, V. (2017) Gra, shho staye zhy'ttyam: xto taki ukrayins'ki kospleyery` [The game that becomes life: who is the Ukrainian playwright]. Ukrainian Pravda – Ukrainian truth. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/01/20/222189/> (Last accessed:12.05.2018) [in Ukraine].
5. Platonova, N., Artemeva, O., Vapniarskaia, O. (2010) Zarubezhnyi i Rossiyskiy opyt sozdaniya turistskih produktov, osnovannyih na iskusstvennoy attraktsii: metodicheskie osobennosti [Foreign and Russian experience in creating tourist products based on artificial attraction: methodical features]. Sovremennye problemy servisa i turizma – Modern problems of service and tourism, 1, 90-96. [in Russian].
6. Tatsumi, I. (2015). The raging culture of cosplay. Modern view of Japan URL: <https://www.nippon.com/ru/column/g00255/> (Last accessed:12.05.2018).
7. Ulitina, O. and Yakush, E. (2016). Kosplej i avtors'ke parvo [Cosplay and copyright law]. *Teoriia i praktyka intelektualnoi vlasnosti – Theory and practice of intellectual property*, 92, 25-30. [in Ukrainian].
8. Yaponskiy kospley v vystavochnom zale UYaTs [Japanese cosplay in the exhibition hall UJC] URL: <http://kpi.ua/ru/node/14175> (Last accessed:12.05.2018) [in Russian].
9. Bruno, M. (2002). Cosplay: The Illegitimate Child of SF Masquerades. *Glitz and Glitter Newsletter, Millenium Costume Guild* URL: <http://millenniumcg.tripod.com/glitzglitter/1002article.s.html> (Last accessed:12.05.2018) [in English].
10. Bainbridge, J. and Norris, C. (2013). Drag: Understanding Cosplay as Social Networking in a Material Culture. *Intersections: Gender & Sexuality In Asia & The Pacific*, 32. URL:[http://intersections.anu.edu.au/issue32/bainbridge\\_norris.htm](http://intersections.anu.edu.au/issue32/bainbridge_norris.htm) (Last accessed:12.05.2018) [in English].
11. Kincaid, C. (2016). The History of Cosplay. *Japan Powered. Otaku Culture* URL: <https://www.japanpowered.com/otaku-culture/the-history-of-cosplay> (Last accessed:12.05.2018) [in English].
12. McCarthy, H. (2017). A Brief History of Cosplay. *The Phoenix Papers*, issue 1, vol. 3, 130-139. URL: <http://fansconf.a-kon.com/dRuZ33A/wp-content/uploads/2017/08/15-A-Brief-History-of-Cosplay.pdf> (Last accessed:12.05.2018) [in English].
13. Rahman, O., Wing-sun, L. and Hei-man Cheung, B. (2015). Cosplay: Imaginative Self and Performing Identity. *Fashion Theory. The Journal of Dress Body & Culture*, 16, 3, 317 – 342. DOI: 10.2752/175174112X13340749707204 [in English].

## COSPLAY AS RECREATIONAL AND TOURIST EVENT IN UKRAINE

ARTEMENKO M. P.

Kherson National Technical University

**Purpose.** The purpose of the study is to identify the characteristics of the development of the cosplay in Ukraine as a recreational and tourist event, the concept of which is based on the creation by participants of images of popular heroes using a costume.

**Methodology.** The research methodology is based on a critical analysis of publications, quantitative and qualitative processing of the facts of conducting events with a cosplay in Ukraine revealed by the author, statistical and graphic methods of data processing.

**Results.** The article presents the results of a study of the development of cosplay in Ukraine, which reveal the trend of growth of its popularity, which has a wave-like nature with peaks of activity in even years. This fact is explained by the holding of some events in the biennial format. It is noted that in most

## КОСТЮМИРОВАННАЯ ИГРА КАК РЕКРЕАЦИОННО-ТУРИСТИЧЕСКОЕ МЕРОПРИЯТИЕ В УКРАИНЕ

АРТЕМЕНКО М.П.

Херсонский национальный технический университет

**Цель.** Цель исследования заключается в выявлении особенностей развития костюмированной игры в Украине как рекреационно-туристического мероприятия, концепция которого основана на создании участниками образов популярных героев с помощью костюма.

**Методика.** Методология исследования основана на критическом анализе публикаций, количественной и качественной обработке выявленных автором фактов проведения мероприятий с костюмированной игрой в Украине, статистическо-графических методах обработки данных.

**Результаты.** В статье приводятся результаты исследования развития костюмированной игры в Украине, которые раскрывают тенденцию роста ее популярности, имеющую волнообразный характер с пиками активности в четные годы. Данный факт объясняется проведением части мероприятий в

regions of Ukraine the facts of conducting competitions or parades of costumes, which are reproduced images of popular cartoon characters, cinema, comic books, computer games or literature, have already been recorded. Accordingly, Ukraine has a sufficient number of supporters of the cosplay to consider it as a means of recreation and a tourist resource, the concept of which is based on the use of the costume when participants create an image of a popular hero.

The organization of such events is proposed to be considered a factor in stimulating internal and external tourist flows, as well as a prospect for the formation of a new direction for the fashion industry in Ukraine in designing and manufacturing clothing for thematic cultural events.

**Scientific novelty.** For the first time, the features of the development of a cosplay in Ukraine were identified, trends in the popularity of this cultural phenomenon and the localization of major festivals were identified, which is the basis for the further development of recommendations for designing artistic images and costumes for participants in thematic recreational and tourist activities.

**Practical significance.** The results reveal opportunities for a deeper understanding of the role of costume in the modern list of recreational and tourist activities, and can also be used in the training of design and art historians as a basis for analyzing the history of the development of subcultures, as well as in the practice of designers, costume artists, managers on tourism and others.

**Keywords:** *costume design, cosplay, recreation, tourism innovation, attraction, subculture.*

формате биеннале. В работе отмечается, что в большинстве регионов Украины уже зафиксированы факты проведения конкурсов или парадов костюмов, которые являются воспроизведенными образами популярных героев мультипликации, кино, комиксов, компьютерных игр или литературы. Соответственно в Украине есть достаточное количество сторонников костюмированной игры, чтобы рассматривать ее как средство рекреации и туристический ресурс, концепция которого базируется на использовании костюма при создании участниками образа популярного героя. Организацию таких мероприятий предлагается считать фактором стимуляции внутренних и внешних туристических потоков, а также перспективой для формирования нового для модной индустрии Украины направления в проектировании и изготовлении одежды для тематических культурных мероприятий.

**Научная новизна.** В работе впервые выявлены особенности развития костюмированной игры в Украине, определены тенденции роста популярности данного культурного феномена и локализацию крупнейших фестивалей, что является основой для дальнейшей разработки рекомендаций по проектированию художественных образов и костюмов участникам тематических рекреационно-туристических мероприятий.

**Практическая значимость.** Полученные результаты выявляют возможности более глубокого осмысления роли костюмирования в современном перечне рекреационно-туристических мероприятий, а также могут быть использованы при подготовке специалистов по дизайну и искусствоведению как база для анализа истории развития субкультурных течений, а также в практической деятельности дизайнеров, художников по костюму, менеджеров по туризму и других.

**Ключевые слова:** *дизайн костюма, костюмированная игра, рекреация, инновации в туризме, аттракция, субкультура.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРА:

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

**Цитування за ДСТУ:** Артеменко М.П. Костюмова гра як рекреаційно-туристичний захід в Україні. *Art and design*. 2019. №2. С. 34-41.

**Citation APA:** Artemenko, M.P. (2019) Cosplay as recreational and tourist event in Ukraine. *Art and design*. 2. 34-41.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.3>



УДК 7.072.2:7.03

БЕЗУГЛА Р. І.

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

DOI:10.30857/2617-

0272.2019.2.4.

**ГЛАМУР В КОНТЕКСТІ КЛАСИЧНИХ ЕСТЕТИЧНИХ КАТЕГОРІЙ  
ТА ПАРАКАТЕГОРІЙ НЕКЛАСИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ**

**Мета.** Мета статті – виявити сутнісну специфіку гламуру як амбівалентного художньо-мистецького явища у співвідношенні із класичними естетичними категоріями й паракатегоріями (як тимчасовими робочими симулякрами категорій) некласичної естетики.

**Методика.** Теоретико-методологічною базою дослідження стали такі загальнонаукові підходи, як системний, що дав можливість дослідити гламур як амбівалентний багатоаспектний художньо-мистецький феномен; аксіологічний підхід дав змогу з'ясувати роль і значення цінностей гламуру в культурних і мистецьких трансформаційних процесах; структурно-функціональний підхід дозволив проаналізувати стилістичні закономірності й принципи формування гламурного ідеалу, що поєднує різні види мистецтва та розглянути мистецтво сучасної епохи в його цілісності й гармонії.

**Результати.** Результати дослідження мають теоретичну значимість, що полягає у розширенні предметного поля мистецтвознавства, зокрема гламур розглянуто як одну з паракатегорій некласичної естетики, як певний тимчасовий симулякр категорії, який з часом можливо включити в категоріальний апарат нової гуманітарної науки XXI століття.

**Наукова новизна.** В статті гламур розглядається як амбівалентний художньо-мистецький феномен, що спрямований на уніфікацію естетичного ідеалу та трансформацій цінностей. Визначено місце гламуру серед класичних естетичних категорій та цінностей постмодернізму, виявлено співвідношення гламуру з художньою й естетичною сутністю мистецтва.

**Практична значущість.** Отримані результати зумовлюють більш глибоке осмислення гламуру як художньо-мистецького явища, в тому числі й подальше дослідження сутнісної специфіки гламуру з різноаспектних позицій та співвідношення категорій «краса» та «гламурність».

**Ключові слова:** гламур, категорії, кітч, кемп, постмодернізм, симулякр.

**Вступ.** Глобалізаційно-глокалізаційні процеси стали одним із чинників серйозних трансформацій в сучасному мистецтві для якого характерними є наявність численних і навіть суперечливих напрямів, стилів, форм, концепцій, підходів тощо. Серед новітніх тенденцій, які визначають його розвиток, є діджиталізація (перехід на цифровий спосіб зв'язку, запису та передачі інформації (текстової, графічної, звукової тощо) за допомогою цифрових пристроїв), віртуалізація, комерціалізація, стирання кордонів між елітарним і масовим мистецтвом, втрата цілісності, полістилізм, звільнення від будь-яких норм регламентації, що призводить до відходу від класичного розуміння художності.

«Гламурність» постає як нова характеристика й новий атрибут естетичного в галузі візуального мистецтва та візуальних образів. Наявність гламурних практик у різних соціокультурних і мистецьких сферах стала однією з особливостей сучасного соціуму. Гламур безпосередньо пов'язаний із візуальним мистецтвом, зі створенням і споживанням видовищ та ілюзії (обов'язковою вимогою стає матеріальна складова), а також із сучасною індустрією культури та розваг. Цей феномен наявний у медійному, віртуальному й індивідуальному просторі людини, а спектр використання поняття «гламур» досить широкий: від повсякденності до наукового дискурсу.

Водночас, незважаючи на надзвичайне поширення гламуру (як поняття «гламур», так і самого явища) у суспільстві, залишається досить велика кількість відкритих питань і, передусім, теоретико-методологічного характеру.

Мистецтвознавче вивчення гламуру, його художніх цінностей дозволить вирішити проблему визначення сутнісної специфіки гламуру як однієї із сучасних форм естетизації буття.

В останні десятиліття в науковій літературі помітно зростає інтерес до дослідження гламуру як явища. Науковці наголошують на складності, ефемерності та багатогранності цього феномена. Гламур як явище сучасної художньої культури є досить динамічним, мінливим, нестійким і дещо агресивним, тому кожен дослідник цього феномена розуміє й тлумачить його відповідно до певних методологічних установок і принципів, обумовлених поставленими завданнями чи розв'язуваними теоретичними проблемами. Крім того, виявляються недостатніми, оскільки втрачають когнітивний потенціал, методи опису й аналізу різних візуально-комунікаційних ситуацій, сучасного візуального континууму і, зокрема, гламуру.

**Аналіз попередніх досліджень.** Аналіз різних підходів до розуміння й тлумачення гламуру в різних дискурсах (повсякденному, публіцистичному та науковому) дозволяє виділити, хоч і досить узагальнено, п'ять основних напрямів досліджень: гламур як феномен культури (С. Гандл, Д. Руднева) [16;18]; гламур як естетичний або квазіестетичний феномен (Є. Нікольський, К. Точилов, О. Школьна, Ю. Юхимик та ін.) [8;11;15;16]; гламур як феномен мистецтва (Дж. Браун) [17]; гламур як чинник розвитку нової економіки (Д. Іванов, Л. Ростовцева, Ю. Цимерман) [5;9;12]; гламур як феномен (категорія) повсякденності (Ю. Вєтошкіна, Т. Дашкова) [2;3]. Здійснивши всі належні дослідження закордонних і вітчизняних

публікацій, ми можемо остаточно висновувати, що питання визначення місця гламуру серед класичних естетичних категорій та цінностей постмодернізму залишається відкритим, та вимагає додаткових мистецтвознавчих досліджень.

**Постановка завдання.** Мета статті – проаналізувати гламур, як художньо-мистецьке явище у співвідношенні з класичними естетичними категоріями (прекрасне, потворне, піднесене, низьке тощо) та паракатегоріями некласичної естетики та з'ясувати наявність (або відсутність) системи понять та естетичних категорій, до яких можливо віднести гламур.

Оцінка художньо-естетичних якостей гламуру в контексті естетичних категорій є досить складною. Насамперед тому, що в сучасній естетиці та мистецтвознавстві виникла досить серйозна методологічна проблема певної невідповідності системи основних естетичних категорій («прекрасне-потворне», «піднесене-низьке», «трагічне-комічне», «витончене-грубе») та сутності сучасного мистецтва. Особливу складність являє оцінка мистецтва XX – XXI ст.ст. внаслідок різкого прискорення його розвитку та збільшення плюралістичності (одночасного існування значної кількості художніх течій, напрямів, стилів тощо). В нашому дослідженні ми обмежимо проблематику тим, що основним в ньому буде осмислення й формулювання критеріїв оцінки, в межах яких і буде здійснена ескізна (тобто попередня) оцінка гламуру як художньо-мистецького явища.

**Результати дослідження.** В останні десятиліття XX століття в системі аксіологічних домінант сучасного мистецтва посилився вплив такого художньо-мистецького феномена як гламур, який, увібравши в себе певні «трансцендентальні передумови смислотворення, спирається на певний естетичний канон і містить певні сценарії соціальної поведінки» [13, с. 131]. Гламур – це втілення «нереальності», яка

зачаровує своєю красою, блиском, молодістю, здоров'ям тощо, своєрідна естетична деформація традиційних художніх цінностей, яка з особливою очевидністю виявляє себе в сучасній масовій культурі та мистецтві. Ми тлумачимо гламур як амбівалентний художньо-мистецький феномен, що спрямований на уніфікацію естетичного ідеалу та трансформацію цінностей й містить певні сценарії поведінки.

Під вплив гламуру найбільше підпала сфера візуального мистецтва: кінематограф, фотомистецтво, живопис, архітектура, мода, а «глянцевість» постає як нова характеристика й новий атрибут естетичного в галузі візуального мистецтва та візуальних образів. Це дало можливість порушити питання щодо співвідношення гламуру з класичними естетичними категоріями – «прекрасне-потворне», «піднесене-нище», «трагічне-комічне» в яких закріплений досвід чуттєвого освоєння світу, історичний досвід естетичної діяльності, в тому числі й закономірність існування естетичного й, відповідно художньо-мистецького явища.

Однією з найбільш важливих категорій вважається категорія «прекрасне», за допомогою якої характеризують явища дійсності, традиційні естетичні цінності, твори мистецтва, повноту творчих, пізнавальних здібностей людини. Прекрасне – найвища естетична цінність, основна позитивна форма освоєння буття, що завжди пов'язана з естетичним ідеалом. Ця категорія є полісемантичною оскільки активно розроблялася протягом всієї історії естетики. В імпліцитній естетиці терміни «прекрасне» й «краса» використовували майже як синоніми, що мають незначні відмінності: «прекрасне» – як більш широка оціночна категорія, «краса» – для позначення «досконалості Універсуму й його окремих складових, тобто (термін – прим. авт.) носив праонтологічний характер» [1, с.

140]. В імпліцитній естетиці «прекрасне / краса» виступає в якості предмета і основної категорії цієї науки. На межі XIX-XX ст. починається процес девальвації категорії «прекрасне» як в теорії, так і в художній практиці. Романтики в своїй творчості прагнули показати зворотній бік прекрасного, приділяючи увагу казково-фантастичному, дивному, хаотичному, потворному. Зрозуміло, що в сприйнятті кожного, краса набуває індивідуальний смисл, те що є красивим для однієї людини, для іншої – потворне.

Потворне – категорія яка є протилежною прекрасному, має складний характер і визначається тільки у співвідношенні з іншими категоріями. В імпліцитній естетиці категорію потворного розглядали в двох аспектах: потворне в дійсності та потворне в мистецтві, а в еспліцитній естетиці тривалий період не приділяли уваги цій категорії. Фундаментальними роботами присвяченими категорії «потворне» стали дослідження І. Розенкранца «Естетика потворного» (1853) [14] та У. Еко «Історія потворності» (2007) [6]. У. Еко наголошує, що досліджувати історію потворного значно складніше, ніж історію прекрасного, адже «про нього (потворне – прим. авт.) ніколи не розмірковували детально, про нього згадували побіжно, в дужках» [6, с.8] і, відповідно, тільки твори мистецтва дають можливість з'ясувати, критерії потворності, які були характерними для певної епохи, що обмежує географічні ареали межами західної цивілізації. На думку Еко, відсутність теоретичних текстів, де б трактували естетичну складову творів мистецтва (в різних культурах, в тому числі й архаїчних) та їх сприйняття, не дозволяє зрозуміти які відчуття викликали ці твори – естетичну насолоду, сакральний жах чи веселий сміх. Філософ вважає, що «краса й потворність визначаються відносно "специфічної" моделі, а специфіку її можна розповсюдити

не тільки на людей, але й на все сутнє» [6, с.15] та відмічає, що «опозиція потворне/прекрасне» більше не є релевантною в естетичному відношенні: відтепер потворне і прекрасне – два рівноправних варіанти зображувальності, сприймаються вони нейтрально» [6, с.426].

Враховуючи вищезазначене, віднести гламур до категорії «прекрасне-потворне» неможливо, оскільки основна ознака гламуру – візуальна демонстративність, а мета – створення відповідного образу, маски, «оболонки», відповідної тілесності тощо, в гламурній красі відсутній внутрішній зміст та духовність. Незважаючи на те, що гламур пропонує еталони краси, які не дуже сильно відрізняються від історичних, але мова йде тільки про зовнішні стандарти, про відповідність правильній формі та проголошеним канонам, внутрішній зміст або відсутній, або глибоко прихований. Під впливом сучасних соціокультурних трансформацій в художній культурі відбулася позірна втрата красою своєї духовної позитивно-фундаментальної статусності.

Гламур як приваблива зовнішня форма, що здатна привернути увагу акцентованою яскравістю й перебільшеною бездоганністю окремих елементів і навіть, забезпечити глядачеві бажану й легко засвоювану чуттєву насолоду в той же час, за рахунок звільнення від духовного змісту (який є притаманний справжній красі), перетворюється на гіпертрофовану, позбавлену почуття міри матеріально-тілесну «красивість». Можна стверджувати, що візуальна демонстративність гламуру спрямована проти власне краси як засобу духовного розвитку особистості та активно використовує у цьому протистоянні не тільки різноманітні засоби масової комунікації але й найбільш ефективні види та засоби мистецтва (моду, модні «глянцеві журнали», фото та відеомистецтво, дизайн, рекламу, естраду та поп-мистецтво,

телебачення, інтернет тощо). Гламурний ідеал краси повністю штучний, він – візуальне «творіння» мистців, дизайнерів, стилістів, fashion-фотографів, кіномитців, імеджмейкерів тощо, яке нав'язливо рекламується та тиражується засобами масових комунікацій як естетичний еталон, на який потрібно рівнятися та наслідувати.

Гламур можна охарактеризувати не як красу, а як красивість. В цьому контексті ми погоджуємося з В. Бичковим, який стверджує, що «краса відрізняється від красивості своєю глибиною, що орієнтована на вираження онтологічних основ буття сутністю; красивість же спирається тільки на систему відносно поверхових формальних характеристик об'єкта, які детерміновані віяннями моди, що швидко змінюються. Тут фактично не може йти мова про будь-яке сутнісне вираження. Сьогодні красивість – це гламур в усіх його упаковках та модифікаціях» [1, с. 155]. Отже гламур – це симулякр краси, штучна краса, красива зовнішня форма. Гламур можна охарактеризувати як певний естетичний феномен, що претендує на статус прекрасного, інколи вдаючись до засобів потворного і провокації, має гедоністичні мотиви та пов'язаний з консюмеризмом. Можна стверджувати, що гламур виступає як певна серединна естетична категорія, яка знаходиться між потворним та прекрасним, чим і пояснюється відповідне амбівалентне сприйняття цього явища.

Феномени, явища, події, все те що орієнтує людину на високі почуття, вчинки, підносить її над повсякденністю в художній культурі отримали назву «піднесеного». Естетична категорія «піднесене» входить в «число головних й найменш піддається дискурсивному опису категорій естетики, характеризує комплекс неутилітарних співвідношень суб'єкта і об'єкта, як правило умоглядного характеру, в результаті яких суб'єкт відчуває складне почуття захоплення, радості, благоговіння й

одночасно страху, жаху, священного трепету перед об'єктом, що перевершує всі можливості його сприйняття і розуміння» [1, с. 158]. Гламур та його цінності досить складно співвідносити з дефініцією «піднесене». Адже гламур – це спроба приховати власну сутність, створити штучний образ, який дозволить презентувати себе оточенню як успішну, цілісну людину. Явище гламуру безпосередньо пов'язане з володінням матеріальними «об'єктами», певними повсякденними практиками, консюмеризмом, модою, стилями життя тощо. В той же час, ми не можемо охарактеризувати гламур й виходячи з категорії «низьке», оскільки в гламурі існують не тільки «пусті» привабливі візуальні форми, але й певні позитивні установки, такі як прагнення реалізувати себе в соціумі, піднятися по соціальному щабелю, досягти успіху тощо. Отже, гламур не співвідноситься із категорією «піднесене-низьке», оскільки в гламурі не міститься прагнення до вищих цінностей, духовне і моральне в ньому приховане. Одночасно світовідчуття гламуру – позитивне, в ньому відсутні хвороби, праця, трагедії, старість, смерть тощо. Можна стверджувати, що гламур також не співвідноситься із класичною категорією «трагічне-комічне», оскільки він онтологічно знаходиться поза межами трагічного й комічного у зв'язку із його аксіологічними установками.

Одним з прикладів переосмислення змістового наповнення класичних категорій (не в бік доповнення, а внутрішньої зміни) може слугувати нове інтерпретаційне значення категорії піднесеного, яке тлумачиться як таке, що не «піднімає людину до вищого, а виникає внаслідок невдалої спроби розуму збагнути нескінченне, певної апорії чи розколини» [4, с. 306-307].

В контексті нашого дослідження значний інтерес становлять наукові

розробки української дослідниці О. Мухи, яка розглядає класичні естетичні категорії з позицій постмодерністського світовідчуття. Муха наголошує, що новітнє розуміння піднесеного «фактично витісняє категорію нічого, позбавляючи її реального предметного наповнення» [7], адже чітка вертикальна ієрархія, що була притаманна категорії «піднесене-низьке» стає умовною, оскільки замінюється (в змістовому наповненні) на «піднесене-людське». На її думку, в контексті «високих» та «низьких» мистецтв, а також гарного чи поганого смаку, з'являється новоутворений аналог категорії – «кітч-кемп». «Кемп від суто технічного прийому еволюціонує до естетичної категорії, яка передбачає цілий комплекс значень» [7, с. 59], це насамперед засіб сприйняття, життєвого стилю або роботи над об'єктом, а кітч – квазімистецька «відповідь» на потреби простої людини без «високих» вимог [7, с. 59], він відноситься до самого естетичного об'єкту або його виконання.

Поняття «кемп» є новим в українському мистецтвознавчому дискурсі, хоча для французької, британської та американської традиції це вже усталений термін і використовується як мистецтвознавча, естетична та культурологічна категорія. С. Зонтаг відмічає, що кемп є максимально постмодерністським «продуктом», це «естетизація», «вивищення поганого смаку», своєрідний «кітч» у лапках [21], своєрідний симулякр чуттєвості, що має усвідомлений ігровий характер. «Кемп – це сприйняття кітчу людиною, яка знає: те, що вона бачить, – кітч. В цьому сенсі кемп – прояв аристократичного і взагалі снобістського смаку: "наскільки денді XIX століття був сурогатом аристократа в галузі культури, настільки кемп є сучасним дендизмом. Кемп – це вирішення проблеми: як бути денді в століття масової культури"» [6, с.411].

Гламурна краса досить легко, гіпертрофуючи значення зовнішніх

складових та максимально акцентуючи на них увагу, виходить за межі естетичної якості, потрапляючи в протилежну категорію ерзац-гламуру (кітч). Результатом цієї перебільшеної уваги до зовнішньої форми стає, наприклад, гламуризація зла й потворності (кінофільми, відеокліпи, комікси), популяризація і, навіть демонізація гламурних персонажів (кітчеві потворні образи на естрадній сцені, у різноманітних телешоу та повсякденному житті). Прагнення максимально відповідати модним еталонам, збільшена увага до власної тілесної форми, використання значної кількості гламурних засобів та прийомів (яскравість та блиск аксесуарів, перебільшений макіяж, використання пластичної хірургії, екстравагантні зачіски та одяг, надмірна кількість модних елементів тощо) призводять до протилежного ефекту – «краса» перетворюється на потворність, вона стає кумедною, смішною, ляльково-карикатурною.

На нашу думку, нова категорія «кітч-кемп» найбільш підходить для аналізу сучасного гламуру. Розглядаючи гламур з позицій категорії «кітч-кемп», можливо виявити певні подібності: штучність (кемп як і гламур повністю штучні, в тому числі це і «любов до ексцентрики, до речей-які-суть-то-чим-вони-не-є» [6, с.411]); наявність антитез (кітч-кемп, високий гламур - ерзац-гламур); орієнтування на провокативну (демонстративну) тематику; обидва знімають розрив між мистецтвом та життям та лавірують на межі естетичного, частково етичного, економічного та загальнокультурного, та обидва являють собою певний симулякр краси. Одночасно, незважаючи на значну кількість подібностей існують і відмінності між категоріями кітч-кемп та гламур, це і період виникнення і різні країни походження цих явищ, направленість тощо. Проте основною відмінністю є основна ознака гламуру –

візуальна демонстративність, яка не є обов'язковою для категорії кітч-кемп.

На думку сучасних дослідників гламуру Є. Нікольського та Д. Рудневої, найбільш вдалим «інструментом» для з'ясування сутнісної специфіки гламуру, стала теорія яку запропонував американський філософ І. Хассан (*Hassan*) для аналізу мистецтва постмодерну. В своїй роботі «The Question of Postmodernism: Romanticism, Modernism, Postmodernism» Хассан виділив низку ознак притаманних мистецтву постмодернізму такі, як: невизначеність, що включає в себе всі види неясностей, двозначностей, перестановок; фрагментарність та деканонізація, безособовість та поверховість, неуявне, іронія, гібридизація, карнавалізація, перфоманс, конструктивізм та іманентність [19].

Наразі постмодернізм, в теоретичному плані, сприяв розмиванню класичного поняття мистецтва. На «зміну» мистецтву прийшли арт-практики та арт-проекти, нівелювався естетичний критерій, художник втратив свою автономію як унікальний особистісний творець власного твору, традиційні для мистецтва образність й символізм замінилися на симуляцію й симулякри, змішалися «елементи» високої й масової культури, відбулися трансформації ціннісних критеріїв, панівними стали кітч та кемп.

Підкреслимо, що естетика гламуру досить симулятивна, оскільки в її основу покладена циркуляція «пустих» знаків, за допомогою яких і формується потрібне враження і які наділяють гламурний об'єкт (людину, твір мистецтва тощо) символічними цінностями престижу, успіху, розкоші тощо. У гламурі будь-які знаки піддаються десубстанціалізації, встановлюється імператив зовнішньої привабливості, яскравості та спокусливості, а сутність і специфіка сучасного гламуру виявляється крізь призму теорії симулякрів (Ж. Бодрійяр).

Епоха постмодернізму закладає певний напрям розвитку мистецтва, в тому числі й створення нових форм арт-вираження на основі вже існуючих і дає можливість працювати з будь-якими явищами поза будь-якими межами. При оцінці рівня художності важливу роль почали відігравати такі позахудожні критерії, як модність, актуальність, популярність автора, інвестиційна привабливість, комерційний успіх, які надають художній оцінці ще більш суб'єктивний характер та означають відхід від розуміння мистецтва як вираження певних загальнозначущих і ціннісних смислів.

**Висновки.** Здійснивши всі належні дослідження, можемо остаточно стверджувати, що амбівалентність гламуру пов'язана не тільки з його багатовекторністю, але й тим, що він виступає як певний тимчасовий симулякр категорії, яка знаходиться між потворним та прекрасним, чим і пояснюється відповідне неоднозначне сприйняття цього явища. Гламурна красивість досить легко, гіпертрофуючи значення зовнішніх складових та максимально акцентуючи на

них увагу, виходить за межі естетичної якості, потрапляючи в протилежну категорію ерзац-гламуру (кітча). З'ясовано, що у межах естетики та мистецтвознавства сформувалась потреба системних методологічних змін, оскільки дослідження сучасного мистецтва взагалі, та гламуру як амбівалентного художньо-мистецького феномена зокрема, складно проводити з класичним «інструментарієм» естетичних категорій, які частково втратили свою актуальність в контексті нового мистецтва. Наголошено, що незважаючи на тотальне поширення гламуру в усіх соціальних та мистецьких сферах, до сьогодні не існує загальноприйнятих критеріїв, за допомогою яких можна було б класифікувати гламур. Зазначено, що проведене дослідження не вичерпує проблему дослідження гламуру як амбівалентного художньо-мистецького явища. Принципова новизна нашого підходу полягає в розширенні поля дослідження гламуру, в приверненні нових аспектів, в формуванні доказової бази яка дозволить довести гіпотезу про вплив гламуру на культурну і художню сферу життя.

## Література

1. Бычков В.В. Эстетика. Москва: КНОРУС, 2012. 528 с.
2. Ветошкина Ю. В. Гламур в контексте повседневности (по материалам современной дамской прозы): автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Шуя, 2011. 21 с.
3. Дашкова Т. Телесность – Идеология – Кинематограф: визуальный канон и советская повседневность. Москва : Новое литературное обозрение, 2013. 256 с. (Кинотексты).
4. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
5. Иванов Д. В. Глэм-капитализм: общество потребления в XXI в. *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2011. Т. XIV. № 5 (58). С. 9–28.
6. История уродства / под ред. У. Эко. Москва: СЛОВО/ SLOVO, 2013. 456 с.
7. Муха О.Я. Формування неklasичних категорій естетики для оцінювання сучасного мистецтва. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/21056/1/Mukha.pdf> (дата звернення 20.05.2019).
8. Никольский Е. В., Миронов К. Г. Феномен гламура: минувшее, настоящее, грядущее. Москва : Ленанд, 2018. 400 с.
9. Ростовцева Л. И. «Homo glamouricus», или «Человек гламурный» в России. *Философия хозяйства* : альманах Центра общественных наук и экономического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. 2009. № 6. С. 264–281.
10. Руднева Д. А. Гламур как феномен культуры постиндустриального общества: методология исследования. *Известия Уральского государственного университета*.

Серия 2: Гуманитарные науки. 2010. № 2 (76). С. 31–40.

11. Точилов К. Ю. Гламур как эстетический феномен: генезис и исторические модификации : автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. Москва, 2011. 23 с.

12. Цимерман Ю. А. Демонстративное потребление в современном обществе (институциональный анализ): автореф. дис. ... канд. эконом. наук: 08.00.01. Москва, 2007. 24 с.

13. Шевченко О. К. «Гламуризація» політичної влади як симптом суспільної ціннісної корозії. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса*, 2011. Вип. 4. С. 127–137.

14. Шкепу М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца. Ин-т проблем соврем. искусства Нац. акад. искусств Украины. Киев: Феникс, 2010. 448 с.

15. Школьна О. Гламур як новітня квазіестетична категорія в системі критеріїв художності сучасного твору з порцеляни. *Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України; Ін-т пробл. сучас. мистец.* Київ: Муз. Україна, 2010. Вип. 11. С. 186–195.

16. Юхимик Ю. В. Гламур: симулятивний феномен сучасності. *Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету : збірник наукових праць звітної наукової конференції викладачів університету за 2012 рік, 9–10 лютого 2013 року* / укл. Г. І. Волинка, О. В. Уваркіна, О. П. Ємельянова. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2013. С. 325–327.

17. Brown J. Glamour in six dimensions: modernism and the radiance of form. N.Y. : Cornell University Press, 2009. 216 p.

18. Gundle S. Glamour: A History. Oxford: Oxford University Press. 2011. 384 p.

19. Hassan I. The Question of Postmodernism: Romanticism, Modernism, Postmodernism. Lewisburg, 1980. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0263276485002003010> (дата звернення: 28.05.2019).

20. Kosuth J. Art after Philosophy. Theories and Documents of Contemporary Art. Berkeley, Los Angeles, London, 1996. P. 841–847.

21. Sontag S. Notes on "Camp". London: Penguin Random House. 2018. 64 p.

## References

1. Bychkov, V.V. (2012). *Estetika* [Aesthetics]. Moskva: KNORUS [in Russian].

2. Vetoshkina, Yu. V. (2011). Glamur v kontekste povsednevnosti (po materialam sovremennoy damskoy prozy) [Glamor in the context of everyday life (according to the materials of modern lady prose)]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Shuia [in Russian].

3. Dashkova, T. (2013). *Telesnost' – Ideologiya – Kinematograf: vizual'nyy kanon i sovetskaya povsednevnost* [Teleosnost – Ideology – Cinema: visual canon and Soviet everyday life]. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].

4. Vinkvista, Ch. (Eds.). (2003). *Entsyklopediia postmodernizmu* [Encyclopedia of postmodernism]. Kyiv: Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy» [in Ukrainian].

5. Ivanov, D. V. (2011). Glem-kapitalizm: obshchestvo potrebleniya v XXI v. [Glam capitalism: a consumer society in the XXI century]. *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii*. XIV. 5 (58) [in Russian].

6. Eko, U. (Eds.). (2013). *Istoriya urodstva* [The history of ugliness. Moskva]: SLOVO/ SLOVO [in Russian].

7. Mukha, O. Ya. (2015). Formuvannia neklasychnykh katehori estetyky dlia otsiniuvannia suchasnoho mystetstva [Fumigation of non-classical categories of aesthetics for the evaluation of contemporary art]. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/21056/1/Mukha.pdf> (Last accessed: 03.05.2019) [in Ukrainian].

8. Nikol'skiy, E. V., Mironov, K. G. (2018). *Fenomen glamura: minuvshee, nastoyashchee, gryadushchee* [Glamor phenomenon: past, present, future]. Moskva: Lenand [in Russian].

9. Rostovtceva, L. I. (2009). «Homo glamouricus», ili «Chelovek glamurnyy» v Rossii [«Homo glamouricus», or «Glamorous Man» in Russia]. *Filosofia khoziaistva: almanakh Tsentra obshchestvennykh nauk i ekonomicheskogo fakulteta MGU im. M. V. Lomonosova*. № 6 [in Russian].

10. Rudneva, D. A. (2010). Glamur kak fenomen kul'tury postindustrial'nogo obshchestva: metodologiya issledovaniya [Glamor as a phenomenon of culture of post-industrial society: research methodology]. *Izvestiya Ural'skogo*

gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki. 2 (76) [in Russian].

11. Tochilov, K. Yu. (2011). Glamur kak esteticheskiy fenomen: genezis i istoricheskie modifikatsii [Glamor as an aesthetic phenomenon: the genesis and historical modifications]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Moscow [in Russian].

12. Tsimerman, Yu. A. (2007). Demonstrativnoe potreblenie v sovremennom obshchestve (institutsional'nyy analiz) [Demonstrative consumption in modern society (institutional analysis)]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Moscow [in Russian].

13. Shevchenko, O. K. (2011). «Hlamuryzatsiia» politychnoi vlady yak symptom suspilnoi tsinnisnoi korozii [Glamurization" of political power as a symptom of social value corrosion]. *Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonatsionalnykh doslidzhen im. I. F. Kurasa*. Vyp. 4 [in Ukrainian].

14. Shkepu, M. A. (2010). Estetika bezobraznogo Karla Rozenkrantsa [The aesthetics of the ugly Karl Rosencrantz]. In-t problem sovrem. iskusstva Natc. akad. iskusstv Ukrainy. Kiev: Feniks [in Russian].

15. Shkolna, O. (2010). Hlamur yak novitnia kvaziestetychna katehoriia v systemi kryteriiv khudozhnosti suchasnoho tvorcu z portseliany [Glamor as the latest quasiaesthetic category in the framework of criteria for the artistry of a modern

porcelain work]. *Mystetstvoznnavstvo Ukrainy*: zb. nauk. pr. / Nats. akad. mystetstv Ukrainy; In-t probl. suchas. mystets. Kyiv: Muz. Ukraina. Vyp. 11 [in Ukrainian].

16. Yukhymyk, Yu.V. (2013). Hlamur: symuliatyvnyi fenomen suchasnosti [Glamor: the simulative phenomenon of our time]. *Yednist navchannia i naukovykh doslidzhen – holovnyi pryntsyp universytetu* : zbirnyk naukovykh prats zvitno-naukovoï konferentsii vykladachiv universytetu za 2012 rik, 9-10 liutoho 2013 roku / ukl. Gh. I. Volynka, O. V. Uvarkina, O. P. Jemeljanova. Kyjiv: Vyd-vo NPU imeni M. P. Draghomanova [in Ukrainian].

17. Brown, J. (2009). Glamour in six dimensions: modernism and the radiance of form. N.Y. : Cornell University Press.

18. Gundle, S. (2011). Glamour: A History. Oxford: Oxford University Press.

19. Hassan, I. (1980). The Question of Postmodernism: Romanticism, Modernism, Postmodernism. Lewisburg. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0263276485002003010> [in English].

20. Kosuth, J. (1996). Art after Philosophy. Theories and Documents of Contemporary Art. Berkeley, Los Angeles, London.

21. Sontag, S. (2018). Notes on "Camp". London: Penguin Random House.

## GLAMOR IN THE CONTEXT OF CLASSICAL AESTHETIC CATEGORIES AND PARACATEGORIES OF NONCLASSICAL AESTHETICS

BEZUGLA R.

National Academy of Culture and Arts Leadership

**Purpose.** The purpose of the article is to reveal the essential specificity of glamor as an ambivalent artistic phenomenon in relation to classical aesthetic categories and paracategories of non-classical aesthetics.

**Methodology.** Theoretical and methodological basis for the study were such general scientific approaches as: systemic, the use of which allowed to explore glamor as an ambivalent, multidimensional artistic phenomenon; axiological - contributed to the definition of the role and importance of glamor values in cultural and artistic

## ГЛАМУР В КОНТЕКСТЕ КЛАССИЧЕСКИХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ И ПАРАКАТЕГОРИЙ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

БЕЗУГЛАЯ Р. И.

Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств

**Цель.** Цель статьи – раскрыть сущностную специфику гламура как амбивалентного художественного феномена в соотношении с классическими эстетическими категориями и паракатегориями неклассической эстетики.

**Методика.** Теоретико-методологической базой исследования стали такие общенаучные подходы, как: системный, использование которого позволило исследовать гламур как амбивалентный многоаспектный художественный феномен; аксиологический – способствовал определению роли и значения ценностей гламура в культурных и художественных трансформационных процессах;

transformation processes; structural-functional approach allowed to analyze the stylistic laws and principles of the formation of a glamorous ideal in the context of modern art.

**Results.** The results of the study have a theoretical significance, which consists in expanding the subject field of art history, in particular, glamor is considered as a category of non-classical aesthetics, as a kind of temporary simulacrum of a category that may eventually be included in the categorical apparatus of the 21st century.

**Scientific novelty.** The analysis of glamor, as an ambivalent artistic and creative phenomenon, which aims to unify the aesthetic ideal and symbolic values. The place of glamor in the "ruler" of classical aesthetic categories and values of postmodernism has been determined, the correlation of glamor with the artistic and aesthetic essence of art has been revealed.

**Practical significance.** The results contribute to a deeper understanding of glamor as an artistic phenomenon, including further study of the essential specifics of glamor from different aspects and in the context of the relationship between the categories «beauty» and «glamor».

**Keywords:** *glamor, categories, kitsch, camp, postmodernism, simulacrum.*

структурно-функциональный подход позволил проанализировать стилистические закономерности и принципы формирования гламурного идеала в контексте современного искусства.

**Результаты.** Результаты исследования имеют теоретическую значимость, которая заключается в расширении предметного поля искусствоведения, в частности гламур рассмотрен как паракатегория неклассической эстетики, как некий временной симулякр категории, которая со временем может быть включена в категориальный аппарат новой гуманитарной науки XXI века.

**Научная новизна.** Проведен анализ гламура, как амбивалентного художественно-творческого феномена направленного на унификацию эстетического идеала и трансформацию ценностей. Определено место гламура в «инструментарии» классических эстетических категорий и ценностей постмодернизма, выявлено соотношение гламура с художественной и эстетической сущностью искусства.

**Практическая значимость.** Полученные результаты способствуют более глубокому осмыслению гламура как художественного явления, в том числе и дальнейшее исследование сущностной специфики гламура с разноаспектных позиций и в контексте соотношения категорий «красота» и «гламурность».

**Ключевые слова:** *гламур, категории, китч, кемп, постмодернизм, симулякр.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРА:

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.4>

**Безугла Руслана Іванівна**, канд. мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри графічного дизайну, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, ORCID 0000-0003-1190-3646, **e-mail:** r.bezuhla@gmail.com

**Цитування за ДСТУ:** Безугла Р. І. Гламур в контексті класичних естетичних категорій та паракатегорій некласичної естетики. *Art and design*. 2019. №2. С. 42-51.

**Citation APA:** Bezugla, R. (2019) Glamor in the context of classical aesthetic categories and paracategories of nonclassical aesthetics. *Art and design*. 2. 42-51.

УДК  
7.012:687.124.016  
„1950/1960”

DOI:10.30857/2617-  
0272.2019.2.5.

ГОЛОВЧАНСЬКА Є.О.

Київський національний університет технологій та дизайну

## СТИЛІСТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ І ХУДОЖНЬО- КОМПОЗИЦІЙНІ ОЗНАКИ БЛУЗОК 1950-1960-х РОКІВ

**Мета.** Дослідити характерні художньо-композиційні ознаки блузок жіночих 1950-1960-х років, визначити і систематизувати основні тенденції розвитку форм, силуетів і кроїв блузок жіночих, розробити базу даних конструктивних і декоративних елементів блузок цього періоду.

**Методика.** Використано аналітично-типологічний, порівняльно-типологічний, а також метод структурування ілюстративних матеріалів – фотографій, рисунків з модних журналів, рекламних плакатів тощо.

**Результати.** Проведено історичний аналіз моделей блузок жіночих 50-60-х років ХХ ст. з урахуванням впливу соціальних та культурних подій того часу. Проаналізовано понад 200 зображень моделей жіночих блузок, які були модними та актуальними у зазначений період на території Франції, Англії, Канади та Сполучених Штатів Америки. Визначено основні художньо-композиційні характеристики блузок та загальні тенденції розвитку їх форми, силуету, крою, конструктивних та декоративних елементів, колірної гами. Також розроблено базу даних конструктивних і декоративних елементів для проектування колекцій жіночого одягу в стилістиці костюму тих років.

**Наукова новизна** полягає у систематизації художньо-композиційних ознак блузок жіночих 1950-1960-х років та розробці бази даних конструктивних і декоративних елементів для їх подальшого використання у процесі проектування промислових колекцій сучасного жіночого одягу.

**Практична значущість.** Визначено основні художньо-композиційні та конструктивно-декоративні особливості устрою блузок жіночих 1950-1960-х років, розроблено базу даних основних конструктивно-декоративних елементів для проектування колекцій моделей одягу.

**Ключові слова:** дизайн одягу, художньо-композиційні ознаки жіночого одягу, блузка жіноча, формоутворення промислових колекцій одягу.

**Вступ.** Протягом кількох десятиліть, після завершення Другої світової війни відбувалася переоцінка культурної спадщини, суспільних та соціальних явищ післявоєнним поколінням, що спричинило появу нових філософських течій, напрямів мистецтва, музики та стилю життя. Повернення солдатів та медичних працівників з фронту принесло зацікавленість надбаннями культури інших народів. В той же час, завдяки розвитку транспортного сполучення, розпочався активний обмін товарами на міжконтинентальному рівні, а отже і розквіт моди, як індустрії. З появою синтетичних матеріалів одяг став доступнішим для споживачів, що збільшило як споживчий попит, так і виробництво. Перший політ

людини у космос, вбивство американського президента Дж. Кеннеді, гонки озброєнь між США і Радянським союзом, удосконалення фармацевтичних препаратів та покращення рівня життя пересічних громадян - усе це вплинуло на формування нових стильових напрямів в одязі, які є актуальними і зараз.

**Аналіз попередніх досліджень.** Дослідження окремих історичних періодів становлення костюму та моди, розвитку певних стильових напрямів є необхідним елементом переосмислення існуючої культурної спадщини і розвитку нових тенденцій. Історичний аналіз жіночого, чоловічого, дитячого костюму, а також матеріалів для одягу, взуття, аксесуарів у період 1200 - 2000 роки представлений у роботі [4]. Колекція одягу Інституту костюму

Киото присвячена історичному одягу, взуттю і аксесуарам XVIII-XX ст. Особливістю цієї колекції є костюми створені визначними дизайнерами Європи і Азії XX ст. [3]. Звернення до моди попередніх років, як творчого джерела, часто використовується дизайнерами при розробці нових колекцій моделей одягу. Прикладами таких досліджень є аналіз художньо-композиційних засобів формоутворення дизайнера Мадлен Віоне [2]; дослідження художньо-композиційних ознак жіночого костюму 1940-х рр. як творчого джерела для розробки сучасної колекції одягу [8]; дослідження особливостей використання елементів стилю вінтаж [5]; концептуалізації класичного стилю в жіночому одязі XX ст. [19] тощо.

Дослідженню особливостей формоутворення гламурного костюму у 1930-1950-х роках присвячена робота В.В. Будяк [1]. Дослідження присвячуються як історії моди загалом, так і історії розвитку американської моди у період Другої Світової війни [18], або окремим «знаковим» речам для кожного окремого періоду [20] тощо.

Розвиток моди у XX ст. нерозривно був пов'язаний із розвитком мистецтва, архітектури, науки і техніки. Аналізу впливу архітектури, як творчого джерела, на революційний дизайн одягу у XX ст. присвячена робота [21].

Авторитетний модний журнал *Haspers Bazar* друкує фото автентичних моделей 1960-х років, які є актуальними і сьогодні [17]. Журнал *Marie Claire* надає перелік з 25 модних образів 1960-х років, які досі виглядають сучасними [14]. Такі сайти як *The trend spotter*, *Retrowaste*, *Vintage Dancer* пропонують не лише модні фото та ілюстрації моделей різних періодів моди XX ст., а й сучасні моделі у стилі тих років.

Тому, дослідження стилістичних характеристик і художньо-композиційних ознак блузок 1950-1960-х років є

актуальним і необхідним як творче джерело для створення сучасних колекцій моделей.

**Постановка завдання.** Метою є дослідження характерних художньо-композиційних ознак блузок жіночих 1950-1960-х років, визначення і систематизація основних тенденцій розвитку форм, силуетів модних жіночих блузок, розробка бази даних конструктивних і декоративних елементів блузок цього періоду.

**Результати дослідження.** Відомо, що період 1950-1960-х років є часом становлення сучасної моди і модної індустрії загалом. Мода стає масовим явищем, доступним для всіх шарів населення. В ці роки продовжується спрощення конструкції одягу, змінюються художньо-декоративні засоби досягнення композиційної цілісності та образності костюму. Основним **модним** нововведенням у післявоєнні роки стала можливість поєднання різних предметів гардеробу, тобто поєднувати в ансамблі куплені окремо плечові і поясні вироби стало модним. Цьому сприяли і поява нових стилів в одязі, і все більше поширення купівлі готового одягу, виготовленого на швейних фабриках, і виникнення нових синтетичних матеріалів, що разом зробило одяг значно доступнішим для широкого кола споживачів. Окрім цього, різка зміна демографічної та соціальної ситуації у країнах, залучених у Другій світовій війні, наукові відкриття, політичні кризи та виклики наступних десятиліть - усе це вплинуло на формування нових стильових напрямів в одязі, які є актуальними і зараз.

Мода 1950-х років була започаткована Крістіаном Діором і його колекцією Нью Лук ще 1947 року. Проте лише на початку 50-х років вона набула масового поширення як в Європі, так і в Америці. Поширенню цього ультра-жіночого стилю сприяли американські домогосподарки 1950-х років [2, 7]. Завдяки доступним цінам на одяг жінки купували одразу по кілька речей «верху» і «низу», які потім

комбінували між собою, створюючи щоразу новий образ. Іншим фактором впливу на моду були прості робітники і вулиця. Якщо у 1940-х роках жінки запозичували елементи з чоловічої військової форми для жіночих костюмів і суконь, то у 1950-ті роки вони запозичили чоловічі сорочки для власного гардеробу. Спочатку підлітки буквально запозичили старі сорочки батьків, і використовували їх як робочі халати для миття автомобілів або копання в саду. Вони робили їх більш модними, зав'язуючи на талії кінці сорочки і розстібаючи зверху кілька ґудзиків. Ще одною тенденцією 50-х років XX століття було створення чоловічих сорочок і жіночих блузок, виконаних з одної тканини та в одному стилі. Такі сорочки і блузки носили переважно пари на вуличні танці, в кіно [12].

Блузки і сорочки 1950-х років повинні були бути ідеально чистими та ідеально випрасуваними. На відміну від моди довоєнного часу, актуальними стають кольорові блузки, хоча до цього перевагу віддавали білим або кольору слонової кістки. Кольорові блузки були в тон іншим предметам одягу або ж, навпаки – яскравим акцентом до спідниці або штанів, які могли бути в нейтральній кольоровій гамі. Також популярними були блузки з дрібновізерунчатих тканин та в дрібний горошок [7]. Щоденні блузки виготовлялися як з традиційних матеріалів – крепдешин, фуляр, лляне полотно, ніон, поплін, вуаль, так і з більш нових – бавовняний тік, жоржет, чесуча [5]. Поява синтетичних матеріалів яскравих кольорів, які легко пралися, швидко сохнули, легко прасувалися і практично не зминалися при носінні, робило створення модного образу доступнішим масам. «На деякий час блузки, виготовлені з бавовни, стали ознакою бідності і старомодності» [10].

Сорочки і блузки носили разом зі спідницями, штанами і шортами, пояс яких розміщувався на лінії талії. Блузки з

гладеньких синтетичних матеріалів легко вислизали під час рухів з-під поясу спідниць або брюк, тому цікавою особливістю цих років була поява по низу блузок маленьких ґудзиків або еластичних стрічок, які кріпили до поясів спідниць і брюк з внутрішньої сторони, щоб тримали блузку «на місці» [9].

Лінія плеча блузки була м'якою і округлою, форма блузок була круглою, іноді прямокутною, силует – напівприлеглий та вільний. Прилягання в області грудей у моделях блузок забезпечували нагрудними виточками, які виходили з лінії боку, рідше – з лінії плеча і пройми. Талієві виточки були присутні лише в блузках напівприлеглого силуету та у блузках з баскою по лінії талії. Пілочки блузок часто декорували заціпами, складками, які розміщували вертикально і симетрично від лінії застібки. Іншим популярним оздобленням пілочок були зборки по лінії плеча, вишивка (рис. 1). Іноді пілочки, комірці, манжети оздоблювали мереживом, вишивкою. Спинка зазвичай була без середнього шва і плечових, талієвих виточок. Проте, в деяких моделях лінія плеча була переведена на пілочку. В блузках для урочистих подій, спинку часом декорували складками в області лопаток, кількість яких могла сягати восьми штук.

Рукава були як довгі, так і короткі, іноді в моделях зустрічається рукав «ліхтарик». Покрій рукава – вшивний, суцільнокроєний (довгий, короткий), рідше рукав-реглан. Широкий рукав, зі зборкою по окату, зустрічається у моделях святкових блузок, однак у більшості моделей він не мав надлишкового об'єму або ширини. Популярною довжиною рукава була довжина трохи вище ліктя. Такий рукав оздоблювали по лінії низу манжетою, ширина якої складала 1/4-1/3 довжини рукава. Низ довгих рукавів оздоблювали вузькою манжетою.

Коміри, які використовувалися на блузках 1950-х років, є дуже різноманітними

як за формою, так і розмірами. Найбільш популярними були стояче-відкладний сорочкового типу, комір-стійка, апаш, плосколежачий комір, комір-бант і навіть пелерина. На іл. 1 представлено найбільш поширені варіанти комірів. Ширина коміру апаш варіювалася від звичних 3,5-4 см до половини довжини плеча, а уступ коміру – до 2/3 довжини плеча. Стояче-відкладний комір окрім гострих кутів, міг бути заокругленим або складної форми. Комір-стійка був популярний у двох варіантах – маленький акуратний коміречко-стійка із заокругленими краями або високий комір стійка, для якого горловину поглиблювали і розширювали. Іноді такий комір-стійку по переду прикрашали двома патами. Комір-бант зав'язували переважно спереду, однак у деяких моделях святкових блузок із глибоким вирізом по спинці, бант зав'язували ззаду (Іл. 2).

У порівнянні до кількості декору на жіночих блузках початку ХХ ст., у 1950-х роках декорування блузок значно спрощується, що робить їх все більше схожими на чоловічі сорочки. Повсякденні моделі блузок урізноманітнювали бантами, мереживом і вузькими заціпами. Особливої уваги заслуговує застібка блузок. Її робили спереду, рідше ззаду, переважно наскрізною, рідше застібку «поло». Планки для застібок були суцільнокроєні з пілочками, гудзики розташовувалися в один або два ряди. Гудзики могли доходити впритул до лінії горловини, або дещо нижче. Що ж до самих гудзиків і ґнопок, то вони були «маленькі, білого кольору або перламутрові» [10].

Тенденції жіночої моди протягом 1960-х років суттєво змінилися під впливом суспільних подій. Загалом, «моделі 1962 року є дуже схожими на моделі 1959 року. Небагато чого змінилося, але було зрозуміло, що для збільшення обсягів продажу дизайнери моди повинні були швидко придумати щось нове» [13]. Це було

пов'язано з тим, що в цей період «європейські стилі домінували у світі, перша леді США Джекі Кеннеді була іконою цього стилю. Після вбивства президента, вона зникла з очей громадськості, як і її вплив на світ моди» [11]. Незабаром після цього світову популярність отримали одразу кілька британських музичних гуртів Бітлз, Ролінг Стоунз та інші рок-гурти. Їх сценічні костюми стали прототипом нових модних луків для молоді. Це, в свою чергу, підвищило авторитет і популярність британських дизайнерів, а центром моди на найближче десятиліття став Лондон, на чолі з дизайнером Мері Куант і відомими моделями Твіггі і Джин Шрімптон [12]. Розпочалася нова ера британського домінування в моді, музиці та культурі в цілому. На Іл. 3 надано фотографії ікон стилю 1960-х років.

В цей період модні примхи були недовговічними, одяг став ще дешевшим і доступнішим, що було особливо привабливим для молоді. В цей же час «хіппі принесли з собою не лише бунтарські настрої та бойкот тогочасній «пристойній» моді, але й ідеї життя в гармонії з природою, що одразу було підхоплено молодими дизайнерами» [4]. Дизайнери для створення потрібного зовнішнього вигляду створюють не лише одяг, але капелюшки, взуття і навіть макіяж для своїх моделей.

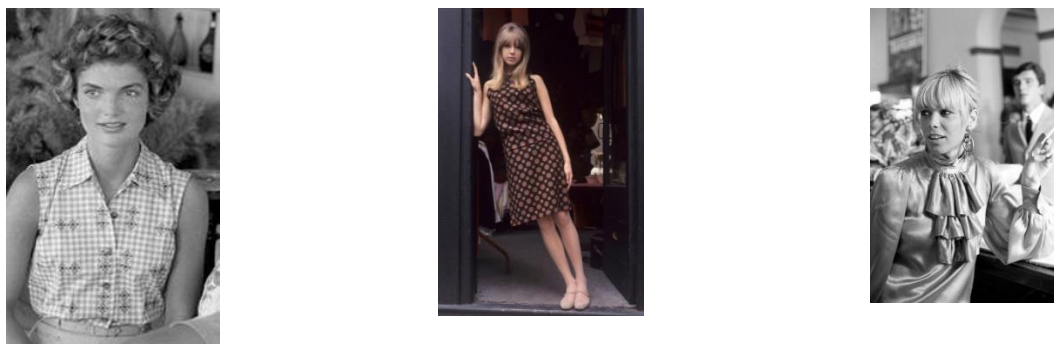
Силует жіночого одягу змінився на прямокутний, а форма – на більш вільну. Плечі овальної форми замінили на більш прямі, ширші, проте серед ліній в середині форми моделей блузок ще переважають м'які і вигнуті. «Жінок все частіше помічали у одязі, що дуже нагадував чоловічий. Це не означає, що жіночність була повністю відкинута, проте жіночий одяг став більш чоловічим, а чоловічий одяг став більш жіночним» [15]. Загалом, до 1966 року модний образ став набагато більш лаконічним і сучасним, а внутрішні лінії форми – прямими.



**Іл. 1.** Варіанти художньо-конструктивного рішення пілочок блузок жіночих 1950-х років, ілюстрації з каталогів Montgomery Wards [10]



**Іл.2.** Варіанти комірв жіночих блузок, які були поширеними у 1950-ті роки, ілюстрації з каталогів Montgomery Wards, журналів BUTTERICK, Simplicity Printed Pattern, MAUDELLA [6, 9, 10]



а

б

в

**Іл. 3.** Ікони стилю 1960-х років: а – Жаклін Кеннеді [4]; б – Патті Бойд, англійська актриса і улюблена модель дизайнера Мері Куант; в – Аніта Палленберг (дружина гітариста Rolling Stones Кита Річардса) [14]

Наприкінці 1960-х років почали входити у моду довгі широкі штани, короткі спідниці, блузки-туніки у фольклорному стилі; пояс, який підкреслював лінію талії зник. Кольорова гама блузок також зазнала змін - «хоча яскраві, часом «дикі», кольори з'явилися ще 50-х роках ХХст., в кінці 1960-х років моделі блузок стали ще яскравішими» [16]. Загальною тенденцією цього періоду було створення костюмів – верх і низ виготовляли з однакової тканини або тканин-компаньйонів. Також продовжилася тенденція до спрощення силуету, форми і оздоблення виробів. Тепер «не лише повсякденні, але й сукні і блузки для урочистих подій мають прямий силует і лаконічну форму, часто, без оздоблення» [12].

Для блузок першої половини 1960-х років характерним є конструкція пілочки з нагрудною і талієвою виточками, які іноді замінені рельєфним швом з пройми. До кінця 1960-х років напрям нагрудної виточки дещо змінився – вона опустилася нижче вздовж лінії боку і стала більш гостро направленою до грудей. Також в моделях блузок другої половини 1960-х років спостерігається повне сплюснення конструкції пілочки і спинки, подовження лінії плеча. На зміну вшивному рукаву приходять сорочковий рукав і суцільнокроєний; популярними стають блузки без рукавів.

Найбільш розповсюдженими комірками були стояче-відкладний, комір-стійка, плосколежачий, в моду ввійшов «морський комір». Однак все ж різноманіття комірів порівняно з моделями 1950-х років зменшилося. Натомість актуальними стали блузки без комірів. В цьому разі горловину блузки залишали округлою, або робили у вигляді «човника». Планки для застібки все частіше виконували наскрізними, відрізними від пілочки. Також популярними були блузки без застібки,

лише з коротким розрізом по середині пілочки або переду.

Незважаючи на тотальне спрощення силуету, форми, оздоблення моделей, забезпечення композиційної виразності моделей досягали використанням декоративних кантів, розташуванням деталей крою під кутом (45° і 90°) до нитки основи (найчастіше під кутом розташовували деталі кишень, планки для застібки, манжети, рідше деталі пілочки і спинки). Все більшого значення для художньої виразності виробів набуває колір та рисунок тканини. Ще одним засобом композиційної виразності стала поява асиметричного членування основних деталей переду блузки, що створювало чітку графічну композицію (іл. 4).

Ідеї гармонійного життя з природою відобразилися у колористиці комплектів одягу, матеріалах, силуетах. Фольклорні мотиви, які так любили хіппі, проглядалися і в більш офіційних офісних блузках, у вигляді оздоблення вишивкою на рослинну тематику. На іл. 5 представлено моделі блузок другої половини 1960-х років.

У 1960-х окрім модних журналів, додатковим джерелом модних тенденцій та можливістю ще більше заощадити на покупці одягу, стали готові викрійки, які могла придбати кожна жінка. Найбільш популярними були готові викрійки від журналів VOGUE Pattern, McCall's, BUTTERICK, Simplicity Printed Pattern, Style, ADVANCE, MAUDELLA. Вони пропонували читачам по три моделі певного розміру, які, зазвичай, відрізнялися між собою довжиною рукава, тканиною, комірками і декоративними елементами.

Сьогодні копії готових лекал вінтажних моделей зазначених фірм та сам одяг тих років можна придбати через інтернет на таких торговельних он-лайн майданчиках як Etsy, eBay [6, 22] та багатьох інших, присвячених моді певних періодів.



Іл. 4. Художньо-композиційні засоби виразності моделей блузок жіночих 1960-х років, ілюстрації з журналів VOGUE, McCall's, BUTTERICK, Simplicity Printed Pattern, Style, ADVANCE, MAUDELLA



Іл. 5. Блузки жіночі другої половини 1960-х років: а – комплект блузка і брюки, нав'язані ідеєю єднання з природою, ілюстрація з журналу VOGUE; б і в – рослинні мотиви в моделях святкових блузок і для офісу, ілюстрації з журналів VOGUE Patterns і Ship & Shore.

Однак запит на сучасні блузки з елементами тих років є значно більшим, а отже і потреба у їх детальному аналізі художніх і композиційно-конструктивних елементів. Тому, на основі проведеного аналізу розроблено базу даних конструктивних і декоративних елементів блузок 1950-х і 1960-х років, яка може бути творчим джерелом для проектування колекцій нових моделей одягу.

**Висновки.** В результаті аналізу моди і блузок жіночих 1950-1960-х років визначено їхні основні художньо-композиційні та конструктивно-декоративні особливості. Встановлено основні силуетні

форми та засоби композиційної виразності у різні періоди. На основі отриманих даних розроблено базу даних конструктивно-декоративних елементів блузок жіночих зазначеного періоду, яка може використовуватися при проектуванні нових колекцій моделей одягу у стилі 1950-1960-х років.

Підсумовуючи аналіз розвитку модних тенденцій жіночого одягу 1950-1960-х років, можна стверджувати, що створений К. Діором «New Look» існував протягом всіх 1950-х років і врешті поступився місцем бунтарській культурі у середині 1960-х років.

## Література

1. Будяк В. В. Особливості формоутворення гламурного костюма 1930 – 1950-х років. *Art and design*. 2018. №3. С. 65–74.

2. Давиденко І.В., Пашкевич К.Л. Аналіз художньо-композиційних засобів формоутворення моделей дизайнера Мадлен Віоне. *Art and design*. 2018. №1. С. 55-66.

3. История моды с XVIII по XX век. Коллекция Института костюма Киото. / А. Фукай и др.; пер. Л.А. Борис. ; науч. ред. Г.Г. Галаджева. TASCHEN. 2003. 735 с.

4. Нанн Джоан. История костюма, 1200-2000 ; пер. с англ. Т. Супруновой. М.: Астрель: АСТ, 2005. 343 с.

5. Ніколаєва Т. В., Гайова І. Л., Давиденко І. В. Художньо-композиційні особливості використання елементів стилю вінтаж в дизайні сучасного одягу. *Art and design*. 2019. №1. С. 127-139.

6. Сайт Etsy. URL: [https://www.etsy.com/market/1960s\\_top\\_pattern?page=2](https://www.etsy.com/market/1960s_top_pattern?page=2) (дата звернення 15.06.2019).

7. Сайт журналу «VOGUE» URL: <https://www.vogue.ru/fashion> (дата звернення: 10.06.2019).

8. Струмінська Т.В., Прасол С.І., Гальчинська О.С., Ровенець О.І. Художньо-композиційні ознаки жіночого костюму 1940-х рр. як творче джерело розробки сучасної колекції одягу. *Art and design*. 2018. №4. С. 129-138.

9. 1950s Style Clothing & Fashion. *Vintage Dancer*: веб-сайт. URL: <https://vintagedancer.com/1950s/> (дата звернення 15.06.2019).

10. 1950s Tops and Blouse Styles. *Vintage Dancer*: веб-сайт. URL: <https://vintagedancer.com/1950s/1950s-tops-blouses/> (дата звернення 15.06.2019).

11. 1960s Bow Neck Blouses. *Tuesday Stitches*: веб-сайт. URL: <https://tuesdaystitches.com/1960s-bow-neck-blouses/> (дата звернення 15.06.2019).

12. 1960s Fashion: Styles, Trends, Pictures & History. *Retrowaste*: веб-сайт. URL: <https://www.retrowaste.com/1960s/fashion-in-the-1960s/> (дата звернення 15.06.2019).

13. 1960s Fashion: Women & Girls. *Retrowaste*: веб-сайт. URL: <https://www.retrowaste.com/1960s/fashion-in-the-1960s/1960s-fashion-women-girls/> (дата звернення 15.06.2019).

14. 25 game-changing looks from the 1960s that we're still into today. *MARIE-CLAIRE*: веб-сайт. <https://www.marieclaire.co.uk/fashion/1960s-fashion->

[icons-designers-trends-34260](#) (дата звернення 15.06.2019).

15. 60s fashion for women (how to get the 1960s style). *The Trends Potter*: веб-сайт. URL: <https://www.thetrendspotter.net/60s-fashion-for-women/> (дата звернення 15.06.2019).

16. 60s Shirts, T-shirt, Blouses, 70s Shirts, Tops, Vests. *Vintage Dancer*: веб-сайт. URL: <https://vintagedancer.com/1960s/1960s-blouses-shirts-tops/> (дата звернення 15.06.2019).

17. Algo Jennifer. The Best 1960s Fashion Moments That Continue to Inspire Today. *HARPERS BAZAAR*: веб-сайт. URL: <https://www.harpersbazaar.com/fashion/trends/g10201919/60s-fashion-trends/?slide=1> (дата звернення 15.06.2019).

18. Buckland Sandra Stansbery. Promoting american fashion 1940 through 1945: from understudy to star. Dissertation for the degree doctor of philosophy. The Ohio State University. 1996.

19. Krotova T. Conceptualizing of women's classic fashion style of the XX – century: Method of studying of French couturiers heritage in the World museum collections. *International journal of Science Commerce and Humanities*. 2014. Vol. No 2-3.. P. 237-249.

20. Moore Jennifer Grayer. Fashion Fads Through American History: Fitting Clothes into Context: Fitting into context. ABC-CLIO, LLC. 2016. 326 p.

21. Ruse Stefania Victoria. Architecture, an inspiration for the revolutionary fashion design of the 20th century. The first decades of the 20th Century – Exercise of creativity for architecture students. En: Sánchez Merina, Javier (Ed.). EURAU18 Alicante: Retroactive Research: Congress Proceedings. Alicante: Escuela Politécnica Superior Alicante University, 2018. P. 524-533.

22. Vintage Blouses. Willowhilson: веб-сайт. URL: <https://willowhilson.com/collections/vintage-blouses> (дата звернення 15.06.2019).

## References

1. Budyak, V.V. (2018). Osoblyvosti formoutvorenniya glamurnogo kostyuma 1930-1950-kh rokiv. [Features of the forming of a glamor costume of 1930 – 1950's years]. *Art and design*. 3. 65–74 [in Ukrainian].

2. Davydenko, I.V., Pashkevych, K.L. (2018) Analiz khudozhno-kompozyciinykh zasobiv formoutvorenniya modelei dyzainera Madlen Vione [Analysis of artistic and composite means for formation of models of designer madeleine vionnet] *Art and design*. 1. 55-66 [in Ukrainian].

3. Fukai, A., Suo, T., Ivagami, M., Coga, R., Niy, R., Nishijama, D. (2003). *Istoriya mody z XVII po XX stolit'ya. Kolekciya kostiuma instytutu Kioto* [Fashion history from XVIII to XX centuries. The collection of Kyoto Costume Institute]. TASCHEN [in Russian].
4. Nahn, J. (2005) *Istoriya mody, 1200-2000*. [Fashion history, 1200-2000]. Moskow.: Astrel: ACT [in Russian].
5. Nikolaeva, T.V., Haiova, I.L., Davydenko, I.V. (2019). Khudozhno-kompozyciini osoblyvosti vykorystannya elementiv stilu vintazh v dyzaini suchasnogo odizgu [Artistic and compositional features of the use of vintage style elements in modern clothes design]. *Art and design*. 1. 127-139. [in Ukrainian].
6. Sait «Etsy». [Site of journal «Etsy»]. URL: [https://www.etsy.com/market/1960s\\_top\\_pattern?page=2](https://www.etsy.com/market/1960s_top_pattern?page=2) (дата звернення 15.06.2019).
7. Sait zhurnalu «VOGUE». [Site of journal «VOGUE»]. URL: <https://www.vogue.ru/fashion> (дата звернення: 10.10.2018) [in Russian].
8. Struminska, T.V., Prasol, S.I., Galchinska, O.S., Rovenets, O.I. (2018) Khudozhno-kompozyciini oznaky zhinochogo kostiumu 1940-kh rr. yak tvorche dzerelo rozrobky suchasnoii kolekcii odyagu [Art and compositional signs of a women's suit of the 1940's as a creative source for the development of a modern clothing collection]. *Art and design*. 4. 129-138.
9. 1950s Style Clothing & Fashion. Vintage Dancer: web-site. URL: <https://vintagedancer.com/1950s/> (дата звернення 15.06.2019)
10. 1950s Tops and Blouse Styles. Vintage Dancer: web-site. URL: <https://vintagedancer.com/1950s/1950s-tops-blouses/> (дата звернення 15.06.2019)
11. 1960s Bow Neck Blouses. Tuesday Stitches: web-site. URL: <https://tuesdaystitches.com/1960s-bow-neck-blouses/> (дата звернення 15.06.2019).
12. 1960s Fashion: Styles, Trends, Pictures & History. Retrowaste: web-site. URL: <https://www.retrowaste.com/1960s/fashion-in-the-1960s/> (дата звернення 15.06.2019).
13. 1960s Fashion: Women & Girls. Retrowaste: web-site. URL: <https://www.retrowaste.com/1960s/fashion-in-the-1960s/fashion-women-girls/> (дата звернення 15.06.2019).
14. 25 game-changing looks from the 1960s that we're still into today. MARIE-CLAIRE: web-site. <https://www.marieclaire.co.uk/fashion/1960s-fashion-icons-designers-trends-34260> (дата звернення 15.06.2019)
15. 60s fashion for women (how to get the 1960s style). The Trends Potter: web-site. URL: <https://www.thetrendspotter.net/60s-fashion-for-women/> (дата звернення 15.06.2019)
16. 60s Shirts, T-shirt, Blouses, 70s Shirts, Tops, Vests. Vintage Dancer: web-site. URL: <https://vintagedancer.com/1960s/1960s-blouses-shirts-tops/> (дата звернення 15.06.2019)
17. Algoon, J. The Best 1960s Fashion Moments That Continue to Inspire Today. HARPERS BAZAAR: web-site. URL: <https://www.harpersbazaar.com/fashion/trends/g10201919/60s-fashion-trends/?slide=1> (дата звернення 15.06.2019)
18. Buckland, S. S. (1996). Promoting american fashion 1940 through 1945: from understudy to star. *Dissertation for the degree doctor of philosophy*. The Ohio State University.
19. Krotova, T. (2014). Conceptualizing of women's classic fashion style of the XX – century: Method of studying of French couturiers heritage in the World museum collections. *International journal of Science Commerce and Humanities*. 2-3. 237-249.
20. Moore, J. G. (2016). Fashion Fads Through American History: Fitting Clothes into Context: Fitting into context. ABC-CLIO, LLC.
21. Ruse, S. V. (2018). Architecture, an inspiration for the revolutionary fashion design of the 20th century. The first decades of the 20th Century. *Exercise of creativity for architecture students*. En: Sánchez Merina, Javier (Ed.). EURAU18 Alicante: Retroactive Research: Congress Proceedings. Alicante: Escuela Politécnica Superior Alicante University.
22. Vintage Blouses. Willow Wilson: web-site. URL: <https://willowwilson.com/collections/vintage-blouses> (дата звернення 15.06.2019).

#### STYLISTIC CHARACTERISTICS AND DESCRIPTION OF ARTISTIC COMPOSITION BLOUSES 1950-1960-S

Holovchanska Ye.O.

Kyiv National University of Technologies and Design

**Purpose.** Explore the characteristic artistic and

#### СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ И ХУДОЖЕСТВЕННО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЗНАКИ БЛУЗОК 1950-1960-Х ГОДОВ

ГОЛОВЧАНСКАЯ Е.А.

Киевский национальный университет технологий и дизайна

**Цель.** Исследовать характерные художественные и

compositional features of women's blouses from the 1950s and 1960s, to identify and systematize the main tendencies in the development of forms, silhouettes and women's blouses, to develop a database of constructive and decorative elements of blouses of this period.

**Methodology.** The analytical-typological, comparative-typological method, as well as the method of structuring illustrative materials - photographs, drawings from fashion magazines, advertising posters has been used.

**Results.** A historical analysis of models of women's blouses 50-60-ies of the twentieth century was conducted. taking into account the influence of social and cultural events of that time. More than 200 images of women's blouses that were fashionable and relevant during the period in France, England, Canada and the United States were analyzed. The basic artistic-compositional characteristics of blouses and general tendencies of their shape, silhouette, cut, constructive and decorative elements, color scale are determined. Also, a database of constructive and decorative elements for the design of women's clothing collections in costume stylistics of those years has been developed.

**The scientific novelty** consists in systematization of artistic compositional signs of women's blouses of the 1950s-1960s and the development of a database of constructive and decorative elements for their further use in the design process of an industrial collection of modern women's clothing.

**Practical significance.** The basic artistic-compositional and constructive-decorative features of the device of women's blouses of the 1950s-1960s were determined, a database of basic structural and decorative elements for the design of collections of clothing models was developed.

**Keywords:** *clothes design, description of artistic composition of woman's clothes, a blouse, design of industrial clothing collections.*

композиционные особенности женских блузок 1950-х и 1960-х годов, выявить и систематизировать основные тенденции в развитии форм, силуэтов и женских блузок, разработать базу данных конструктивных и декоративных элементов блузок этого периода.

**Методика.** Использовано аналитическо-типологический, сравнительно-типологический, а также метод структурирования иллюстративных материалов - фотографий, рисунков из модных журналов, рекламных плакатов.

**Результаты.** Проведен исторический анализ моделей женских блузок 50-60-х годов XX века. с учетом влияния социальных и культурных событий того времени. Проанализировано более 200 изображений женских блузок, которые были модными и актуальными в период во Франции, Англии, Канаде и США. Определены основные художественно-композиционные характеристики блузок и общие тенденции их формы, силуэта, вырезания, конструктивные и декоративные элементы, цветная шкала. Также разработаны базу данных конструктивных и декоративных элементов для дизайна коллекций женской одежды в стилистике костюмов тех лет.

**Научная новизна** заключается в систематизации художественно-композиционных признаков блузок женских 1950-1960-х годов и разработки базы данных конструктивных и декоративных элементов для их дальнейшего использования в процессе проектирования промышленных коллекции современной женской одежды.

**Практическая значимость.** Определены основные художественно-композиционные и конструктивно-декоративные особенности устройства женских блузок 1950-х-1960-х годов, разработаны базу данных основных конструктивных и декоративных элементов для проектирования коллекций моделей одежды.

**Ключевые слова:** *дизайн одежды, художественно-композиционные признаки женской одежды, блузка женская, формообразование промышленных коллекций одежды.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРА:

**Головчанська Євгенія Олександрівна**, асистент кафедри ергономіки і проектування одягу, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-6700-8037, **e-mail:** golovchanska.yo@knuatd.com.ua

**Цитування за ДСТУ:** Головчанська Є. О. Стилiстичнi характеристики i художньо-композицiйнi ознаки блузок 1950-1960-х рокiв. Art and design. 2019. №2. С.52-61.

**Citation APA:** Holovchanska Ye. O. (2019) Stylistic characteristics and description of artistic composition blouses 1950-1960s. Art and design. 2. 52-61

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.5>

УДК 7.05.021.33

КОЛІСНИК О. В., ПОНОМАРЬОВА Н. С.

Київський національний університет технологій та дизайну

DOI:10.30857/2617-0272.2019.2.6.

**МУРАЛИ ЯК ЗАСІБ СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ.  
ПОРІВНЯННЯ СВІТОВОГО ДОСВІДУ**

**Мета.** Дослідження явища муралу як сучасного виду мистецтва й засобу соціальних комунікацій, аналіз світового досвіду у цій сфері комунікативних інтеракцій.

**Методика.** Методика дослідження включає в себе мистецтвознавчий історико-культурологічний, компаративістський методи, а також метод соціального аналізу, які спрямовані на виявлення особливостей контекстів муралізму, що зумовлені соціальними, культурними, національними, економічними й політичними особливостями різних країн світу.

**Результати.** У статті визначено поняття, специфіку муралу як виду сучасного комунікативного мистецтва. Розглянуто історію його виникнення та походження. Проведено компаративістський аналіз муралу й мистецтва графіті, окреслено їх відмінні та спільні риси, функції у суспільній взаємодії. Визначено головне призначення муралів у містах, зокрема, візуалізація нагальних суспільних проблем, завдань, аспектів повсякдення, що спрямовано на актуалізацію соціальної активності, підвищення потенціалу громадянського усвідомлення, відповідальності серед представників соціальної більшості, проте, внаслідок можливих масштабів масового впливу агітаційного характеру потребує затверджень дизайнерів, архітекторів, соціологів тощо. Досліджено мистецтво муралу різних культур світу, тематик їх соціокультурних наративів.

**Наукова новизна.** Проведено аналіз існуючого світового досвіду муралізму, його соціокультурного значення, визначено, що мурали є не тільки видом мистецтва, а й вагомими наративами інформаційного суспільства, засобом комунікації між митцем, чи замовником проекту, та цільовою аудиторією, ефективним інструментом створення соціального діалогу, смаків та уподобань.

**Практична значущість.** Отримані результати зумовлюють можливості більш глибокого розуміння феномену муралів як з мистецької позиції технік, образів, колористики сучасного стріт-арту, так й як яскравий інтерактивний наратив постмодерного соціуму, в якому інформація та комунікація посідають провідні позиції.

**Ключові слова:** мурал, муралізм, стріт-арт, наратив, соціокультурні реалії, комунікація, місто.

**Вступ.** Мурали у постмодерному суспільстві. Наразі світове мистецтво муралізму в своїй тематиці апелює до болючих й досі невирішених соціальних проблем (конфліктів, зокрема, військових, проблем екології, самоідентифікації особи й т.ін.), що пояснює значимість цього візуального виду мистецтва, яке, внаслідок своєї відкритості для широкого загалу, має всі підстави стимулювати до суб'єктивних інтеракцій представників соціуму.

Реалії повсякдення характеризуються постійними змінами й сфера мистецтва не є винятком. Так, сьогодні мурал, наприклад, є

не єдиним видом стріт-арту, проте підкреслимо, що, не зважаючи на зазначені процеси, власне мурал, протягом усього свого розвитку в різних соціокультурних осередках, зберігає свою наративність, інтеракційну комунікативність, що зумовлено прагненням творчої меншості розкрити більшості істини, які власне й надають справжні сенси існуванню (людській екзистенції): самозбереження людства через здоровий спосіб життя, толерантне ставлення до іншого, самоідентифікація й пошук гармонії та Абсолюту в собі, свого призначення, щоб

врешті, через себе (частину цілого), змінити світове співтовариство (ціле) на краще.

Муралізм сучасних міст безперечно наповнений й контентами, які позбавлені естетизму, глибинних філософських сенсів та гармонійного поєднання із оточуючим середовищем, внаслідок чого утворюється агресивне для людини візуальне середовище, яке спонукає до подальшої соціальної деструкції: агресивного поширення несмаку та безкультур'я, що лише актуалізує проблему розвитку соціального контролю цього самостійного виду вуличного мистецтва.

є актуальним публічним мистецтвом, певним наративом (з фр. *narrative* – оповідь, поняття, яке фіксує, за Роланом Бартом, процесуальність самоздійснювання як спосіб буття «повідомлюваного» тексту [1]), що є способом інтерактивних комунікацій соціуму, яке його породжує та веде з ним діалог. Розглядаючи зазначений вид стріт-арту з часів наскельних абстрактних розписів прадавніх часів, античних фресок, перших муралів ХХ ст. до сьогодення, можна помітити, як трансформується графіка образів-наративів, як змінюється тематика візуальних інтерпретацій відповідно до рівня сприйняття ціннісних пріоритетів реальностей у різні часові періоди (рис. 1). [4, 6, 7].

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

Проведений аналіз публікацій на тему муралів у різних країнах світу, їх основних характеристик дає підстави зазначити, що у дослідженнях переважає аналіз зазначеної проблематики з соціологічних позицій, наприклад: О. Грицюк, З. Кайс, І. Гаврилаш та ін. Дослідження мистецтвознавчого характеру теж присутні, так у статтях А. Кордик, Д. Меіл, Ю. Боднар, О. Соснова, С. Гаврилюка та інших, проаналізовано мурали як вид мистецтва в урбаністичному просторі України, називаються імена провідних українських муралістів [2, 4, 8, 10, 12, 14]. Натомість праць, у яких розглядаються та

аналізуються різноманітні культурні підґрунтя муралів народів світу, зокрема, недостатньо.

**Постановка завдання.** Роботу присвячено дослідженню основних характеристик муралу як самостійного виду вуличного мистецтва та засобу соціальних комунікацій у різних країнах світу, відштовхуючись від його тематики, функцій та стилістики. Завдання полягає в описі особливостей взаємозв'язку сучасного муралу із актуальною соціальною проблематикою тих чи інших народів (менталітетом, рівнем колективної свідомості, технологічним розвитком).

**Результати дослідження.** Визначено, що мурал (*mural*) – це вид вуличного мистецтва великого масштабу, що являє собою велику картину, нанесену на поверхню стіни як правило житлових висотних будинків. Створення муралів спрямоване на прикрашання будівель, а також часто виконує роль соціальної реклами у дуже креативному та художньому вигляді. Явище муралу більш характерне для міст-мегаполісів із великим скупченням людей, широких вулиць та будівель. Зазвичай такі зображення створюються на бокових стінах будівель без вікон, на високих парканах або будь-яких великих плоских поверхнях будинків. Вони можуть покривати стіни зсередини, зовні, існують навіть мурали, що розташовані на стінах підземних переходів та на дахах будинків.

Існує дві версії походження сучасного муралу, одна з них, за думкою фахівців, сягає світоглядних складових, релігійних, зокрема, інша – соціальних. За другою версією справжнє походження муралів бере початок від мексиканської революції 1910-1917 років, коли не вистачало паперу на агітаційні листівки, й такі художники, як Дієго Рівера, Давид Альфаро Сікейрос, Хосе Ороско перетворювали стіни будівель на грандіозні витвори мистецтва (рис. 2). Саме під час мексиканського муралізму фрески

отримали новий вимір як потужний інструмент візуальної комунікації, призначений для пропагування думки людей і передачі соціополітичних наративів єдності [4].

Наразі ці митці вважаються класиками муралізму, й навіть сам термін «мурал» походить від іспанського поняття, що означає «стіна». Якщо на початку XX ст. мурал набував переважно політичного характеру, то зараз він все більше тяжіє до соціальної проблематики загалом, яка є об'ємнішою. Змінилось також і ставлення до муралів, коли ще кілька десятиліть тому

художники цього жанру усіляко переслідувалися владою, то сьогодні архітектори та політичні діячі їх навпаки запрошують та роблять спеціальні замовлення [1].

Розглядаючи тенденції розвитку масової культури XX-XXI ст., можна побачити й інші види стріт-арту крім муралізму, наприклад, графіті. Слід зазначити, що попри їх схожість, на перший погляд, ці види вуличного мистецтва є різними, як за масштабністю, так і за призначенням.



а

б

в

Рис. 1. а – печера в Іспанії з поліхромним кам'яним живописом епохи верхнього палеоліту; б – антична фреска з острова Крит; в – мистецтво муралу, Великобританія, XX ст.



а



а



б



б

Рис. 2. а – мурал часів мексиканської Революції Дієго Рівера, Південна Америка; б – портрет буржуазії, 1939р., Давид Альфаро Сікейрос

Рис. 3. а – графіті в Україні, м. Київ; б – графіті, Євромайдан, м. Київ

Мурали, на відміну від графіті, мають культурну цінність, як професійні витвори мистецтва, що намагаються втілити й донести до широкого кола глибокі задуми, як правило соціального характеру. Графічні зображення муралів можуть бути як реалістичного або фотографічного характеру, так і стилізованого або ж зовсім абстрактно-геометричного, тому не можна сказати, що мистецтво муралу має якісь стилістичні обмеження.

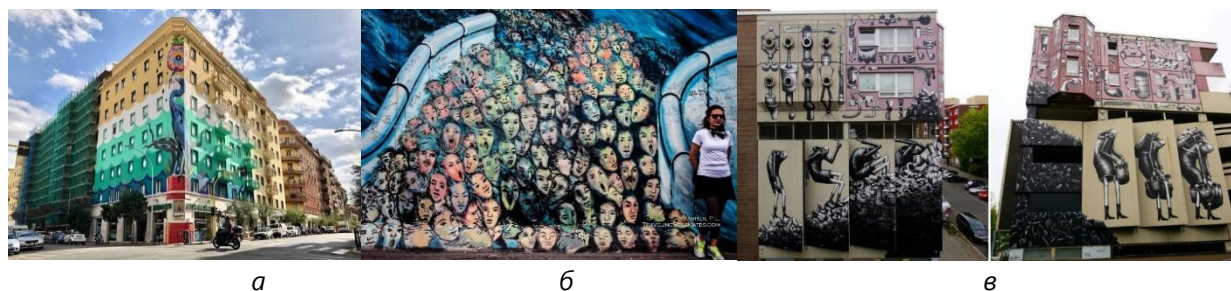
Графіті є іншим видом стріт-арту, утім часто недозволеного. Головним чином через те, що теми і форма розписів графіті (літерні теги, фігуративні символічні зображення та ін.) зазвичай створюються без дозволу дизайнерів будівель і являють собою візуальне втручання (часто на рівні вандалізму) в архітектурний простір міста [5]. Характерним елементом графіті є анонімність автора внаслідок переважно несанкціонованого створення зображень (рис. 3).

Як вид мистецтва, мурал виконує не тільки комунікативну, а й естетичну функцію, доповнюючи архітектурний пейзаж сучасного міста та надаючи певну яскраву на колір та емоції розрядку серед одноманітних будівель мегаполісу. До цього можна додати його функцію створення орієнтирів у місцевості, що створюють асоціації із тією чи іншою місцевістю, пропонуючи можливість громадянам краще орієнтуватися у просторі, прокладають візуальні нові маршрути, перетворюючи місто та окремі його вулички на «медіа-простір». При цьому мурали вносять у місцевість символічні знаки, котрі роблять навколишній простір наповненим сенсами [4]. Мурал також відіграє інформаційну функцію, тобто є частиною великого потоку інформації, в який ми поринаємо щодня й одночасно графічним індикатором вагомих наративів суспільства.

Під час дослідження муралів європейських країн, встановлено, що крім

питань екології, расизму, свободи, єдності й т. ін., які притаманні світовому муралізму загалом, вони характеризуються високим ступенем естетизму, креативності, свободою фантазії, високоякісною технікою та стилістикою [5]. Яскравим прикладом європейського муралізму є італійський мурал художника Федеріко Масса (він же Йєн Круз) із зображенням триколірової чаплі, яка перебуває під загрозою зникнення в прибережних районах Америки. Мурал виконаний спеціальними екологічними фарбами, які очищують повітря біля будинку від вихлопних газів (рис. 4). Історично важливим місцем муралізму Європи є Берлінська стіна, що вкрита із західної сторони емоційними соціально-політичними роботами, які були створені з 1961 р. по 1989 р. [9]. Тут акцент спрямований не на техніку, а на влучне графічне вираження гострих суспільних переживань тих часів, що відображає історичну боротьбу за мир та єдність (рис. 4, б). Поширені мурали у стилі реалізму, геометричної стилізації, сюрреалізму, також присутні елементи казковості та міфологізму (рис. 4, в). Такі характерні риси муралів говорять про високий рівень європейської мистецької та публічної культури, свободу думки, можливість бути вільним у своєму творчому пошуку візуальних колаборацій, а також про те, що суспільство готове сприймати таке мистецтво й зацікавлене в його розвитку.

Американське мистецтво муралу перегукується із європейським у плані якісного дизайну та технічного виконання. Схожа й суспільна тематика зображень, яка так само гостро постає на стінах американських міст. Проте присутня помітна різниця американської та європейської культурної спадщини. У стилі зображень американських муралів простежується коміксний стиль, що має місцеве походження, часто зустрічаються мотиви американського поп-арту (рис. 5).



**Рис. 4.** а – екологічний мурал «Чапля» художника Федеріко Маса, Італія; б – мурал Берлінської стіни, що виражає ідею об'єднання Німеччини; в – мурал британського художника Phlegm, Берлін.



**Рис. 5.** Мурали в стилі американської поп-культури на вулицях США

У Південній та Латинській Америці у зв'язку із політичними умовами початку ХХ ст. мурал став своєрідним революційним рупором та формою протесту. З того часу пройшло ціле століття, й багато чого із мотивів минулого стало заборонено зображати у багатьох регіонах. Але людські настрої та поривання, які шукають свого вираження, та здатність художників відгукуватись на ці соціальні запити, які перетворюють їх на мистецтво, спроможні змінити багато правил, тому у багатьох містах тут шанується муралізм як явище, та навіть заохочується. Універсальний за своїм характером та унікальним за змістом, він поширюється по всьому континенту, створюючи єдину і глибоко особливу мистецьку сцену, тісно пов'язану з її культурою, традиціями, історією та людьми. У таких країнах, як Чилі, Бразилія, Аргентина, Нікарагуа, Венесуела, Болівія, Еквадор, Колумбія і Перу, цілі міста – це міські твори мистецтва (рис. 6) [3, 14]. На рисунку 6 (в, г, д, ж) представлено мурал Е. Кобри, на якому

автор зобразив портрети людей, які презентують собою різні культури та частини світу. Проект, що символізує собою єдність у різноманітті, був здійснений митцем до дня відкриття Олімпійських ігор у Ріо-де-Жанейро (загалом портретів п'ять – як олімпійських кілець на емблемі ігор).

Що стосується мистецтва муралу країн Сходу, то тут він набув популярності не так давно, як у попередніх країнах. Це зумовлено деякою консервативністю Азії та історичною відокремленістю від інших культур. Як приклад, Японія, країна з міцними культурними традиціями, в якій вуличне мистецтво часто розглядається негативно. Упереджене ставлення до муралів зумовлене, тим що воно асоціюється з вуличною культурою хіп-хопу, де вираження думок у такій формі було притаманне маргінальному сектору. Дана культура була пов'язана з графіті, яке вважалося злочином вандалізму. Ті, хто потрапив під дію закону про порушення державної власності, отримують такі санкції,

як ув'язнення на п'ять років. Проте, деякі художники знайшли спосіб запобігти порушення проти них правових санкцій, малюючи перед аудиторією те, що її не дратує, а справляє естетичне враження, не порушуючи гармонії архітектурного ансамблю [15]. Тут простежується традиціоналізм у стилі, яскравий відбиток культурної спадщини мистецтва Японії (рис. 7).

У порівнянні з Японією, в Китаї багато художників, які працюють в даному жанрі, що пояснюється високим рівнем графічної культури китайців й давніми культурними традиціями загалом. Так, зокрема близько 1000 років тому тут був розвинутий національний стиль стінопису, що використовувався на стінах гробниць [14] (рис. 8, а).



Рис. 6. а, б – революційні мурали, м. Сантьяго, Кокабамба; в, з, д, ж – мурал Е. Кобри



Рис. 7. Мурали Японії



Рис. 8. а – мурал на західній стіні гробниці близько 1000 років тому, Китай; б, в, з – сучасні мурали Китаю

Сьогодні національні мотиви змішуються із західними тенденціями та технологіями в муралах Китаю. Це показує відкритість Китаю до економічної та культурної взаємодії із країнами Заходу та США (рис. 8, в, г). Таким чином можна дійти висновку, що навіть на одному і тому ж континенті між, на перший погляд, схожими культурами існує досить велика різниця у відношенні до стріт-арту. Від консервативного обережного ставлення до сміливого та відкритого запозичення стилістики інших країн. Вивчаючи мурали Африки, можна зазначити, що у результаті її історичної колонізації, низького економічного розвитку та хиткого політичного становища мурали тут мають свою специфіку.

Багато сюжетів із політичним підтекстом, що закликають до миру, боротьби з расизмом та несправедливістю. У мові вуличного мистецтва часто присутній гумор, пошук стилів, кольорів, успадкованих від різних місцевих традицій. Для того, щоб доносити графічні соціальні наративи-повідомлення широкій громадськості, часто використовують графічні образи, ніж гасла, адже велика частина населення Африки є неписьменною. Схожим прикладом є мистецтво в соборах середньовічної Європи, що здійснювало релігійну агітацію на неосвічене населення тогочасної Європи. Хоча зустрічаються й зображення із загалом прямими гаслами, що не залишають людей байдужими (рис. 9, а, б).

Художники настінних розписів південної частини континенту часто зображують карту Африки, що говорить про намагання Південної Африки підтвердити африканську ідентичність. Також часто такі карти, в залежності від кольорів та графічних особливостей використовуються для пропагування незліченних повідомлень і декларацій: логотипи політичних партій, компанії з прав людини, кампанії зі СНІДу, боротьби за охорону навколишнього

середовища тощо [11, 14]. Крім цього є й африканські художники, що створюють мурали, не прив'язуючись до соціально-політичної тематики. Тут яскраво розкривається синтез африканської культури та західних тенденцій (рис. 9, в, г) [12].

В сучасній Україні основні стилістичні тенденції муралу були запозичені з Європи та Америки після розпаду СРСР. Для створення муралів окрім вітчизняних високопрофесійних митців запрошувались іноземні художників із закордону. Всесвітній досвід муралізму наклав відбиток на вітчизняне мистецтво муралу, але при цьому він не втратив національні мотиви та автентичність (рис. 10).

У 2017 р. три з українських творів стріт-арту увійшли до найкращих світових муралів року. Це дві київські роботи та одна харківська. Серед муралів Києва твір італійського живописця із зображенням ведмедя з людськими руками, а також малюнок художника з Аргентини, на якому зображені два голубі леви (рис. 11, а, б). На третьому муралі, що знаходиться у м. Харкові, намальована велика голова (рис. 11, в).

Як і в усіх країнах світу, українські мурали відіграють роль обличчя міста, підлаштовуючись під його характерний архітектурний ансамбль. Оскільки в українських містах переважна більшість архітектури радянського типу з монотонними сірими конструкціями, мурал у цьому випадку надає їм естетичної різнобарвності та контрасту між буденною одноманітністю й яскравим креативним зображенням. З позиції змістового наповнення в українському муралі, особливо в Києві, яскраво простежуються національні мотиви, а також сюжети на тему Революції гідності та незалежності України (рис. 12) [7].

Це надзвичайно важлива риса, адже таким чином український мурал набуває

власної самобутності й вирізняє наше вуличне мистецтво з-поміж інших. Даний аспект має не аби яке культурне значення як для мешканців міст, так і для туристів не

тільки завдяки своїй високій естетичності, а й тому, що сприяє соціо-культурній самоідентифікації громадян.



а

б

в

г

**Рис. 9.** а, б – соціально-політичні мурали Африки; в, г – мурали Африки як синтез африканської культури та західних тенденцій



а

б

**Рис. 10.** а – мурал «Український козак», бразильський художник Ф. Родріго да Сільва, м. Київ, Поділ; б – мурал «Святий Георгій», О. Бордусов та В. Манжос, м. Київ, вул. Велика Житомирська



а

б

в

**Рис. 11.** Український стріт-арт, що увійшов до найкращих світових муралів 2017 р.



а

б

**Рис. 12.** а – мурал «Берегиня», художник Мата Руда (Коста-Рика), м. Київ; б – мурал «Переправа», художник Фінтан Маггі (Великобританія)

**Висновки.** Мурал, як і будь-який мистецький об'єкт, має внутрішні смислові навантаження, претендує на встановлення спільної мови з цільовою аудиторією, й є важливим інструментом у процесі встановлення взаємозв'язку «місто-людина», виступаючи впливовою домінантою у цих відносинах, оскільки входить в безпосередній контакт з людиною, так би мовити, заходить на її територію. Процес цієї інтерактивної комунікації, зокрема, символів-образів муралу й соціального осередку, для кого він і є репрезентованим, відбувається внаслідок, як творчості автора, так й глядацьких інтенцій до інтерпретації внутрішніх якостей побаченого, що постає фактично актом творіння у сприйнятті людини суб'єктивної складової оточуючого з подальшим проявом цього досвіду у зовнішньому світі повсякденності. Порівнюючи мурали різних народів світу, слід підкреслити певні тенденції. Так, в країнах із нестійкою

економічною та соціально-політичною ситуацією характер вуличного мистецтва найбільш політизований та емоційно забарвлений. Це видно по таким країнам, як Мексика початку XX ст., Німеччина у другій пол. XX ст., країни Африки, сучасна Україна, зокрема. В той час як більш розвинені країни Європи й Північна Америка зосереджують увагу на соціальній тематиці, естетиці, вільній творчості та високій технологічності зображень. На світовому тлі виділяється Японія, яка за своїм менталітетом та історичною схильністю до закритості та консервативності, не дуже шанує малювання на стінах. А в таких закритих тоталітарних країнах, як Північна Корея, взагалі закритий доступ до подібної інформації. Отже можна зробити висновок, що чим більше свободи дозволено в суспільстві, тим яскравіше виявляє себе мистецтво вулиць, що є віддзеркаленням здатності суспільства до діалогу зі своїми громадянами.

### Література

1. Барт Р. Критика и истина. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 319-374.
2. Боднар Ю. Двір мистецтва: де з'явився, як розвивався і куди прийшов. Platforma. 2016. URL: <https://streetheroes.platfor.ma/street-arthistory> (дата звернення 1.06.2019 р.)
3. Бразильський художник створив самий великий в світі вуличний мурал для Олімпіади (2016). URL: <https://glavcom.ua/photo/brazilskiy-hudozhnik-stvoriv-samiy-velikiy-v-sviti-vulichniy-mural-dlya-olimpiadi/> (дата звернення 1.06.2019 р.)
4. Гаврилюк Б. Український мурал-арт у контексті світового мистецтва. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 37. 2018. С. 241-254.
5. Дубинский В.П., Белоуско А.Ю. Архитектура как коммуникация. интеракционализм и символическое окружение. Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Наук.-техн. збірник. Відпов. ред.

М.М. Дьомін. К., КНУБА, 2016. Вип. 44. С. 30-35.

6. Kozub W. Mural – a contemporary architectural detail. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*: матеріали Міжнародної науково практичної конференції (20 квітня 2018 р.). Київ: КНУТД, 2018. С 33-36.
7. Муралі новий підхід до старого мистецтва. 2018. URL: <http://uk.theoutlook.com.ua/article/5056/murali-novij-pidxid-do-starogo-mistetstva.html>. (дата звернення 2.06.2019 р.)
8. Муралі – втілення символічної влади для зміни образу міста. 2016. URL: <https://mistosite.org.ua/ru/articles/muraly-vtilennya-symvolichnoyi-vlady-dlya-zminy-obrazu-mista>. (дата звернення 4.06.2019 р.)
9. Перепелиця О. Берлинский стрит-арт: 10 творений уличных художников, которые стоит увидеть. 2018. URL: <https://www.onetwotrip.com/ru/blog/germany/berlin-street-art/> (дата звернення 4.06.2019 р.)
10. Соснов О. Муралы – это монументальное искусство, а не средство

массовой агитации. 2016. URL: <https://bzh.life/lyudi/oleg-sosnov-murali-tse-monumentalne-mistetstvo-a-ne-zasib-masovoyi-agitatsiyi>. (дата звернення 4.06.2019 р.).

11. Africanah, Street Art in Africa. 2014. URL: <https://africanah.org/street-art-africa/> (Last accessed: 8.06.2019).

12. Daily Mail, Stunning murals dating 1000 years uncovered China. 2017. URL: <https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-4309358/Stunning-murals-dating-1-000-years-uncovered-China.html>. (Last accessed: 8.06.2019).

13. Kordic A. Widewalls. Mural. History and Meaning. 2015. URL: <https://www.widewalls.ch/what-is-a-mural-the-history-and-meaning/> (Last accessed: 8.06.2019)

14. Kordic A. Widewalls. Street art. Destinations in South America 2015. URL: <https://www.widewalls.ch/10-street-art-destinations-in-south-america/> (Last accessed: 8.06.2019).

15. Japan Info. Drawing on City Walls: Is Japanese Street Art Thriving. 2016. URL: <https://jpninfo.com/55748> (Last accessed: 8.06.2019).

## Referenses

1. Bart, R. Krytyka y ystyna (1989). Yzbrannye raboty: Semyotyka. Poetyka. [in Russian].

2. Bodnar, Ju. (2016). Dvir mystectva: de z'javyvsja, jak rozvyavsja i kudy pryjshov. Platforma. URL: <https://streetheroes.platfor.ma/street-arthistory>. (Last accessed: 8.06.2019) [in Ukrainian].

3. Brazyl'skij khudozhnyk stvoryv samyj velykij v sviti vulychnyj mural dlja Olimpiady (2016). URL: <https://glavcom.ua/photo/brazilskiy-hudozhnik-stvoriv-samij-velikij-v-sviti-vulichniy-mural-dlya-olimpiadi/> (Last accessed: 8.06.2019) [in Ukrainian].

4. Ghavryljuk, B. (2018). Ukrajins'kij mural-art u konteksti svitovogho mystectva. *Visnyk L'vivs'koji nacional'noji akademiji mystectv*. 37. 241-254. [in Ukrainian].

5. Dubynskyj, V.P., Belousjko, A.Ju. (2016) Arkhytektura kak kommunykacija. ynterakcyonalizm y symvolicheskoe okruzhennye. *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannja: Nauk.-tekhn. zbirnyk. Vidpov.* 44. 30-35. [in

Russian].

6. Kozub, W. Mural – a contemporary architectural detail. Proceedings from *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu* [Actual problems of modern design]: materialy Mizhnarodnoi naukovo praktychnoi konferentsii (20 kvitnia 2018 r.). Kyiv: KNUITD, 2018. p. 33-36.

7. Muraly novyj pidkhid do starogho mystectva (2018). URL: <http://uk.theoutlook.com.ua/article/5056/murali-novij-pidxid-do-starogo-mistetstva.html> (Last accessed: 8.06.2019) [in Ukrainian].

8. Muraly – vtillennja symvolichnoji vlady dlja zminy obrazu mista (2016). URL: <https://mistosite.org.ua/ru/articles/muraly-vtillennja-symvolichnoji-vlady-dlya-zminy-obrazu-mista>. (Last accessed: 8.06.2019) [in Ukrainian].

9. Perepelycja, O. Berlyns'kij stryt-art (2018). URL: <https://www.onetwotrip.com/ru/blog/germany/berlin-in-street-art/> (Last accessed: 8.06.2019) [in Russian].

10. Sosnov, O. Muraly – eto monumentalnoe yskusstvo, a ne sredstvo massovoj aghytacyy (2016). URL: <https://bzh.life/lyudi/oleg-sosnov-murali-tse-monumentalne-mistetstvo-a-ne-zasib-masovoyi-agitatsiyi> (Last accessed: 8.06.2019) [in Russian].

11. Africanah, Street Art in Africa (2014). URL: <https://africanah.org/street-art-africa/> [in English].

12. Daily Mail. Stunning murals dating 1000 years uncovered China. (2017). URL: <https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-4309358/Stunning-murals-dating-1-000-years-uncovered-China.html> (Last accessed: 8.06.2019) [in English].

13. Kordic, A. Widewalls, Mural. History and Meaning (2015). URL: <https://www.widewalls.ch/what-is-a-mural-the-history-and-meaning/> (Last accessed: 8.06.2019) [in English].

14. Kordic, A. Widewalls, Street art. Destinations in South America (2015). URL: <https://www.widewalls.ch/10-street-art-destinations-in-south-america/> (Last accessed: 8.06.2019) [in English].

15. Japan Info. Drawing on City Walls: Is Japanese Street Art Thriving (2016). URL: <https://jpninfo.com/55748> [in English].

**MURALS AS A WAY OF SOCIAL COMMUNICATION. COMPARISON OF THE WORLD EXPERIENCE**

KOLISNYK A. V., PONOMAROVA N.S.

*Kyiv National University of Technologies and Design*

**Purpose.** Investigation of the phenomenon of murals as a modern form of art and means of social communication, analysis of world experience in this area of communicative interactions.

**Methodology.** The research methodology includes historical and cultural studies of art, comparative methods, as well as a method of social analysis aimed at identifying the cultural contexts of muralism, which are determined by the socio-political, national and economic peculiarities of different countries of the world.

**Findings.** The article defines the concept, specificity of the mural as a form of modern communicative art. The history of its origin is considered. A comparative analysis of murals and art of graffiti has been carried out, their distinctive and common features, functions in social interaction are outlined. The main purpose of the murals in the cities is determined, in particular, visualization of urgent social problems, tasks, aspects of everyday life aimed at social activity actualization, increase of the potential of civic awareness, responsibility among representatives of social majority, however, due to the possible scale of mass influence of agitation nature, requires the approval of designers, architects, sociologists, etc. The art of the mural of different cultures of the world, the themes of their socio-cultural narratives is explored.

**Scientific novelty.** The analysis of the existing international experience of muralism, its sociocultural significance has been carried out; it has been determined that murals are not only an art form, but also powerful narratives of the information society, a means of communication between an artist or project customer, and a target audience, an effective tool for creating social dialogue, tastes and preferences.

**Practical significance.** The results of the study reveal the possibility of a deeper understanding of the phenomenon of murals from the artistic standpoint of techniques, images, colors of

**МУРАЛЫ КАК СРЕДСТВО СОЦИАЛЬНЫХ КОММУНИКАЦИЙ. СРАВНЕНИЕ МИРОВОГО ОПЫТА**

КОЛЕСНИК А.В., ПОНОМАРЬОВА Н.С.

*Киевский национальный университет технологий и дизайна*

**Цель.** Исследование муралов как вида современного искусства и средства социальных коммуникаций, анализ мирового опыта в этой сфере коммуникативных интеракций.

**Методика.** Методика исследования включает в себя искусствоведческий, историко-культурологический, компаративистский методы а также метод социального анализа, направленных на выявление особенностей контекстов мурализма, которые обусловлены социо-политическими, национальными, экономическими своеобразиями разных стран мира.

**Результаты.** В статье определено понятие, специфику муралов как вида современного коммуникативного искусства. Рассмотрена история его возникновения и происхождения. Проведен компаративистский анализ муралов и искусства граффити, определены их отличные и общие черты, функции в общественном взаимодействии. Выделены главные направления муралов в городах, в частности, визуализация насущных аспектов повседневности, что направлено на актуализацию социальной активности, повышение потенциала гражданского сознания, ответственности среди представителей социальной большинства, однако, вследствие возможных масштабов массового влияния агитационного характера требует утверждений дизайнеров, архитекторов, социологов и тому подобное. Исследовано искусство муралов различных культур мира, тематик их социо-культурных нарративов.

**Научная новизна.** Проведен анализ существующего мирового опыта мурализма, его социокультурной роли, определено, что муралы являются не только видом искусства, но и весомыми нарративами информационного общества, средством коммуникации между художником, или заказчиком проекта, и целевой аудиторией, эффективным инструментом создания социального диалога, вкусов и предпочтений.

**Практическая значимость.** Полученные результаты дают возможности более глубокого понимания феномена мурала как с художественной позиции техник, образов,

modern street art, as well as a bright interactive narrative of postmodern society, in which information and communication occupy leading positions.

**Keywords:** *mural, muralism, street art, socio-cultural realities, narrative, communication, city.*

колористики современного стрит-арта, так и как яркий интерактивный нарратив постмодернистского социума, в котором информация и коммуникация занимают ведущие позиции.

**Ключевые слова:** *мурал, мурализм, стрит-арт, нарратив, социокультурные реалии, коммуникация, город.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО  
АВТОРІВ:

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

**Пономарьова Наталя Сергіївна**, магістр, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-8391-2579, **e-mail:** theveryperson@ukr.net

**Цитування за ДСТУ:** Колісник О. В., Пономарьова Н. С. Муралі як засіб соціальних комунікацій. Порівняння світового досвіду. *Art and design*. 2019. №2. С. 62-73.

**Citation APA:** Kolisnyk, A. V., Ponomarova, N.S. (2019) Murals as a way of social communication. Comparison of the world experience. *Art and design*. 2. 62-73.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.6>

УДК 745.52: 687.01:  
687.4.022

КОЛОСНІЧЕНКО М.В., ПШІНКА Н. М., ПАШКЕВИЧ К.Л.,  
ОСТАПЕНКО Н.В.

Київський національний університет технологій та дизайну

DOI:10.30857/2617-  
0272.2019.2.7.

## АВТОРСЬКІ ПРИНТИ В ДИЗАЙНІ ХУСТКОВО-ШАРФОВИХ ВИРОБІВ

**Мета** – удосконалення дизайну хустково-шарфових виробів із використанням авторських принтів.

**Методика.** Використано системний підхід до обраного об'єкту дослідження, сучасні методи історіографічного, літературно-аналітичного, системно-структурного аналізу, а також методи класифікацій засобів дизайн-проектування хустково-шарфових виробів.

**Результати.** Здійснено аналіз досліджень з проблематики дизайну хустково-шарфових виробів в історико-культурологічному, мистецтвознавчому, етнографічному та технологічному аспектах. Охарактеризовано асортимент хустково-шарфових виробів, зазначено особливості їх носіння. Розглянуто етапи виконання дизайн-проекту хустково-шарфового виробу від творчого задуму художника до його втілення в готовий виріб. Представлено основні аспекти творчої концепції дизайн-проектування ексклюзивних хустково-шарфових виробів на основі використання робіт художників. Зазначено різновиди ручного друку, виокремлено техніку лінориту та особливості декорування виробів із його використанням. Виявлено актуальні тенденції в оздобленні хустково-шарфових виробів, особливості декорування виробів із використанням лінориту. Запропоновано поєднання традиційних художніх технік ручного друку на текстилі із сучасними комп'ютерними технологіями. Представлено модельні серії хустково-шарфових виробів жіночого і дитячого асортименту з авторськими принтами, створеними з використанням комбінування ручного і цифрового друку.

**Наукова новизна** полягає у тому, що розкрито стилістичні та художньо-композиційні особливості декору хустково-шарфових виробів авторськими принтами, виконаними у різних художніх техніках. Систематизовано авторські принти для хустково-шарфових виробів за різними ознаками.

**Практична значущість.** Надано методику створення елементів одягу та аксесуарів як творів прикладного мистецтва, ексклюзивних виробів арт-дизайну шляхом поєднання техніки ручного друку авторських принтів із сучасними комп'ютерними технологіями друку на тканині, що відкриває нові можливості для дизайнерів.

**Ключові слова:** друк на тканині, хустка, косинка, лінорит, комп'ютерні технології, арт-дизайн.

**Вступ.** Актуальність досліджуваної проблематики зумовлена зростанням попиту на креативні мистецькі авторські розробки в дизайні одягу, цінністю ексклюзивного декору виробів, що підкреслює індивідуальність людини. Актуальною проблемою є також пошук джерела натхнення та нових творчих ідей дизайнера як першопочатку для практичної реалізації креативного проекту через конкретні технологічні засоби. Одним із засобів досягнення високої якості

декорування хустково-шарфових виробів є використання авторських принтів, які дають можливість створити унікальну, неповторну дизайнерську річ. Окремого вивчення потребує проблематика застосування принтів для оздоблення саме хустково-шарфових виробів з урахуванням їх форми, використаних матеріалів, технологічних особливостей виготовлення та призначення цих складових костюма, які доповнюють одяг і повинні складати з ним гармонійний довершений образ.

**Аналіз попередніх досліджень.**

Вітчизняні і зарубіжні вчені досліджували різні аспекти зазначеної проблематики: історичні, культурологічні, етнографічні, мистецтвознавчі, технологічні тощо. Хустково-шарфові вироби як елементи національного вбрання та регіональні особливості їх декорування стали предметом науково-дослідного пошуку Г.Г. Стельмашук [18], яка розглянула процес розвитку головних уборів різних соціальних груп населення на території України з найдавніших часів до початку ХХ ст., описала роль атрибутів, символіки орнаменту хусток. Ґрунтовно досліджено ґенезу, еволюцію форм і стилістики в орнаментуванні текстилю (зокрема і хусток), трактовано традиційну орнаментику як особливу систему художньої інформації М. Р. Селівачовим [17]. Класифіковано головні убори як дівочі та жіночі, описано матеріали, конструкції, форми і техніки їх виготовлення Т. О. Ніколаєвою [11] та іншими.

Розвиток упродовж десяти століть в Україні традиційної техніки ручного друку на тканині й виготовлення хусток висвітлено Р. М. Дуткою [6], Т. О. Романовою [16] та ін. У загальнослов'янському контексті українські національні вибієчаті хустки і технології їх кустарного та мануфактурного виготовлення у XVIII ст. представлено І. А. Алпатовою [2, с. 593–614]. Поетапно описано сучасний процес вибієчки хусток на підприємстві «Павловопосадская платочная мануфактура» (Росія), де, попри технічні інновації і залучення комп'ютерних технологій, у створенні ексклюзивних виробів переважає частка ручної праці художника, різьбяра і друкаря візерунка [7].

У художньому текстилі і декоруванні одягу сьогодні актуальним є використання авторських принтів, що зокрема висвітлено у праці [13] тощо. Із розвитком новітніх цифрових технологій дизайнер отримує нові засоби для втілення своїх ідей. Цю

проблематику активно розробляють сучасні дослідники, висвітлена вона, зокрема, у праці [20] та ін. Проте слід зазначити, що попри широке висвітлення науковцями загальних положень і рекомендацій з дизайну одягу, проблематика дизайн-проектування хустково-шарфових виробів із врахуванням специфіки їх виготовлення потребує додаткового дослідження.

**Постановка завдання.** Метою є дослідження стилістичних та художньо-композиційних особливостей декору хустково-шарфових виробів авторськими принтами, виконаними у різних художніх техніках (зокрема лінориту) та технологій ручного авторського друку на тканині; аналіз сучасних засобів підготовки декоративних композицій, впровадження комп'ютерних технологій у процес дизайн-проектування; виявлення шляхів удосконалення технологічних процесів друку авторських принтів із врахуванням конструктивних особливостей виробів.

**Результати дослідження.** Асортимент хустково-шарфових виробів містить багато різновидів, які розрізняються, головним чином, призначенням, розміром, формою, матеріалами, способом виготовлення тощо. Хустка – хустково-шарфовий виріб, призначений для покриття голови і плечей, який має форму квадрата, а косинка – має форму трикутника. Жінки пов'язують хусткою або косинкою голову, накидають на плечі або носять на шиї. Ці вироби виготовляють з різних тканин або в'язуть. Зазвичай хустки оздоблюють тканим орнаментом, вишивкою, мереживом, бахромою тощо.

В Україні традиційно жінки носили хустку окремо або разом з очіпком, складаючи трикутником, і зав'язували одним з трьох варіантів: спереду під підборіддям, ззаду або обвивали голову. Її ткали з льону, вовни, бавовни або в'язали. Зимову хустку робили більшою за літню і одягали поверх звичайних головних уборів,

у тому числі і тонкої хустки. Хустка була важливою деталлю традиційного одягу багатьох народів, вона відповідала різним подіям життя, родинним обрядам і ритуалам. Існували святкові, весільні, траурні, поховальні, повсякденні хустки.

Традиційне оздоблення хусток сьогодні не втрачає популярності у споживачів і уваги дослідників. Наприклад, яскравим самобутнім мистецьким виробом є азербайджанський національний жіночий головний убір кялагаї (азерб. *kəlağayı*), внесений у Список нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО. Кялагаї – шовкова хустка з некручених волокон, ручного виготовлення, з набивним візерунком, виконаним традиційним способом резервування воском з використанням тільки натуральних барвників, вироблених з рослин, кори дерев, квітів [10].

У другій половині XX ст. хустки і косинки почали широко використовуватись у побуті та на подіумах високої моди. Різновидами хустки є шаль, парео, бандана тощо. Шаль – велика прямокутна хустка з тонкої вовняної тканини з квірковою облямівкою чи орнаментом, якою прикривають плечі. Парео – велика хустка з яскравим рисунком, яку зав'язують навколо стегон чи під пахвами і використовують як елемент пляжного комплекту. У сучасній моді парео використовують з 60-х рр. XX ст. як літній і пляжний одяг. Бандана – велика строката, зазвичай, бавовняна хустка чи косинка, яку зав'язують на потилиці.

Чоловіки частіше носять шарфи та їх різновиди. Звичай носити шарф з верхнім одягом сформувався наприкінці XIX ст. В'язаний або тканий шарф з шовку, бавовни, вовни, акрилу та з інших волокон у вигляді довгої смуги одягають на шию, голову чи плечі. Шарфи можуть бути з різних матеріалів, різних кольорів, оздоблені бахромою, вишивкою, аплікацією тощо. Зимові шарфи з вовни захищають від

холоду, а шарфами з шовку або шифону прикрашають одяг. Різновидами шарфа є кашне, палантин, боа тощо. Шовкові кашне з малюнком чоловіки носять з демісезонними плащами і пальтами, вовняні – із зимовим одягом.

Хустково-шарфові вироби проектують в різних стилях: класичному, етно, авангардному, романтичному тощо, часто використовуючи поєднання і змішування стилів. З-поміж дизайнерських стилів одягу найяскравіше модні тенденції сьогодні проявляються в арт-дизайні. Вперше термін арт-дизайн з'явився в Італії у 80-ті роки XX ст. і мав такі характерні риси: оригінальні поєднання кольорів і світла; змішування стилів у розробці одного продукту; використання в роботі екзотичних напрямків, які раніше взагалі не застосовувалися в дизайні; робота з незвичайними образами і матеріалами; особлива увага до художньої композиції; застосування переважно ручної роботи [3].

Художники цього напрямку ставлять на чільне місце ідеї, закладені у творі мистецтва. Особливо акцентуємо увагу на таких особливостях арт-дизайну: переважання принципу «ручна робота», тобто рукотвору; використання у якості принтів мистецьких творів художників (сюжетних композицій чи їх фрагментів); поєднання рис різних стилів у одному об'єкті, переважання емоційно-образної складової над раціональністю і технічною доцільністю, у зв'язку з чим різновид цього стилю одержав назву «емоційний дизайн» [1]. Він покликаний стимулювати позитивні емоції: радість, несподіваність, унікальність, ексклюзивність, привабливість тощо.

Арт-дизайн як один із провідних напрямів сучасного дизайну одягу має давні традиції і витоки в народному декоративно-ужитковому мистецтві. Відомо, що орнаментика художньої тканини збагачувалася, коли до справи бралися не тільки народні майстри-аматори, а й

професійні художники, які, зберігаючи національні традиції, прагнули розширити діапазон творчих пошуків. Справжній прорив в українському декоративно-прикладному мистецтві, зокрема і в стилістиці декорування тканин та оздобленні одягу, здійснили в перші десятиліття ХХ ст. професійні художники Василь Кричевський та Євмен Повстаний, майстри орнаменталістики і ручного друку на тканині. Вони поєднали народну образність з естетичними настановами модерну [8]. І саме синтез стилів і прийомів народного традиційного і нового професійного мистецтва дав вражаючий результат. В. Кричевський дослідив, систематизував і оригінально трансформував українську орнаментику від часів трипільської культури до народної вибійки першої третини ХХ ст. Створював він також тематичні сюжетні композиції для вибіжок. Є. Повстаний у 1918 р. на Полтавщині (м. Опішне) організував майстерню з виробництва вибійки, зокрема й вибіячених хусток. Згодом він відмовився від традиційних дерев'яних вибіячених дощок і звернувся до вибійки через трафарет, виготовлений зі щільного, спеціально обробленого паперу, що дало можливість створювати орнаментальні композиції на тканинах з надзвичайною декоративністю малюнка та кольорового рішення [15]. Видатних успіхів у створенні орнаментальних композицій і друці їх на текстилі досягнув Олександр Саєнко [12] – учень і послідовник В. Кричевського і Є. Повстаного.

Із праць дослідників українського декоративного мистецтва, зокрема Т. В. Кара-Васильєвої, відомо, що в перші десятиліття ХХ ст. інтерес до народного мистецтва привів професійних художників (серед них – Казимира Малевича, Олександру Екстер та інших, які працювали не тільки в руслі ідей модерну, а й вважаються засновниками українського та

світового авангарду), до співпраці з народними майстрами, що значною мірою посприяло активному розвитку різних видів текстилю: вишивки, килимарства, вибійки тощо. Відбувався і зворотний процес: мотиви народного мистецтва активно впроваджувались у професійне, збагачуючи його. Трансформували і переосмислювали народну орнаментику і конструкцію костюма, професійні митці Є. Прибильська, Н. Ламанова і В. Мухіна співпрацювали з народними майстринями у створенні колекції одягу, яка була з успіхом презентована на Всесвітній виставці в Парижі 1925 року і нагороджена «Diplome d'honneur», а одяг за малюнками В. Болсунової і вишиті роботи майстринь Полтавщини отримали золоту медаль [8, с. 231]. Досвід спільної діяльності українських професійних митців В. Кричевського, К. Малевича, О. Екстер, Є. Прибильської, Н. Генке-Меллер і народних майстрів артільних виробництв на початку ХХ ст. узагальнено в статті Н. Т. Більдер [4].

Художньо-стильові тенденції в декоруванні одягу, які виникли в результаті синтезу народного і професійного мистецтва доби модерну та авангарду, розвиваються сучасними дизайнерами, для яких українська народна традиція залишається невичерпним джерелом творчих ідей і образів у художньому синтезі різних мистецьких напрямів. Сучасна мода, зокрема арт-дизайн, для декорування одягу запозичує композиційні прийоми, образну систему, технологічні засоби також із творчості видатних художників-графіків, які працювали в техніках ксилографії і ліногравюри – видах професійного мистецтва, які розвинулись з народного мистецтва різьбярів по дереву і металу, вибіячників на тканині. Саме синтез народного декоративно-прикладного і професійного станкового мистецтва сприяв створенню шедеврів світового масштабу і дав потужний поштовх розвитку дизайну

хустково-шарфових виробів, де важливими аспектами художньо-композиційної гармонізації є текстильний декор, фактура тканини; колір і колірні співвідношення; орнамент; використання сюжетних, предметних композицій, фрагментів творів художників.

Окрім художньо-стилістичних особливостей декору, ще одним важливим для дослідження напрямом є способи, технологічні особливості художнього авторського друку на тканині – процесу, якому «притаманні такі основні якості: по-перше, друкарська форма створюється художником, тобто є авторською і відображає всі особливості творчого процесу – ідеї графічні та сюжетні, особливості техніки та примхи творчої особистості, по-друге, процес друкування не є лише суто механічною дією, а також є творчим процесом з усіма його особливостями» [19, с. 14].

Особистість художника, його власний стиль, володіння малюнком і композицією, олівцем і різцем, а також суто технічними навичками та технологічними секретами відіграють вирішальну роль у створенні ексклюзивного мистецького виробу. Усі складові цього процесу важливі та взаємопов'язані, виконуються автором власноруч і вимагають віртуозної майстерності. Отже, автор принта – це художник, різьбяр і друкар в одній особі. З розвитком мануфактурного виробництва та технологій промислового друку на тканині ці три етапи були розділені. Хоча особливо цінні, унікальні вироби – рукотвори – і сьогодні створюються художниками і дизайнерами власноруч.

За останніми тенденціями моди зараз актуальними є шовкові хустки з натуральних або синтетичних волокон, на яких друкують різноманітні принти. Поруч із фольк-дизайном і розвитком народних традицій орнаментування хусток, дедалі актуальнішим стає арт-дизайн як стиль

ексклюзивного одягу. Яскравими зразками є хустки, презентовані всесвітньовідомими брендами Hermes, Gucci, Etro, Louis Vuitton, Prada, Dolce&Gabbana, Vivienne Westwood, Bvlgari, Versace, Roberto Cavalli, Moschino тощо.

Проведений аналіз показав, що є такі різновиди ручного друку: вибійка, лінорит, шовкографія, трафарет тощо та механізованого друку: сублімаційний, трафаретний, трансферний, флексоdruk, прямий цифровий тощо. Серед традиційних технік ручного друку на текстилі починає відроджуватися і набирати популярності техніка лінориту. Для художників-модельєрів одягу джерелом нових ідей в арт-дизайні може стати творча спадщина всесвітньовідомих митців, які плідно працювали в техніці ліногравюри (Пабло Пікассо, Франс Мазарель, Анрі Матісс та інші), й української школи ліногравюри, представленої такими іменами, як С. Т. Адамович, О. І. Губарєв, В. Д. Замирайло, О. І. Івахненко, В. І. Касіян, С. П. Караффа-Корбут, О. Л. Кульчицька, В. Г. Литвиненко, М. С. Пшінка [14], І. Селіванов, О. Ф. Фіщенко, Г. В. Якутович, С. Г. Якутович та інші, а також праці дослідників цієї графічної техніки В. А. Боканя [5], В. І. Касіяна [9], В. Є. Христенка [19] та ін.

Відомо, що в сучасній науці й мистецтві більшість наукових чи творчих відкриттів і проривів здійснюється на межі двох або кількох напрямів, технологій, жанрів, стилів, шкіл тощо. В дизайні одягу сьогодні відбувається на перший погляд парадоксальне, але перспективне поєднання двох протилежних тенденцій – повернення до старовинних технологій і засобів образотворення та використання інновацій, що ґрунтуються на найпередовіших досягненнях науки і техніки, прийомах «високої моди», які ще недавно ігнорували усталені канони і традиції минулого.

Саме синтез мистецьких стилів, жанрів і технологічних рішень концептуально є найближчим для художниці Наталі Пшінки, яка запропонувала оригінальний варіант дизайну хустково-шарфових виробів із використанням авторських принтів, виконаних у різних графічних техніках (ліногравюра, акварель, гуаш, фотографіка) і жанрах (станкова графіка, панорамний пейзаж, фотографіка, книжкова ілюстрація), надрукованих на тканині різними

способами та їх комбінуванням в одному виробі. Систематизовано авторські принти Н. М. Пшінки для хустково-шарфових виробів за різними ознаками (табл. 1). Запропоновані Н. М. Пшінкою для декорування хустково-шарфових виробів авторські принти відрізняються незвичними засобами художньої виразності, колоритом, оригінальною композицією, технологією, способами нанесення малюнка на тканину.

Таблиця 1

| <b>Назва серії хустково-шарфових виробів</b> | <b>Жанр композиції</b> | <b>Спосіб виконання, матеріали</b> | <b>Спосіб нанесення принтів на тканину</b> |
|----------------------------------------------|------------------------|------------------------------------|--------------------------------------------|
| Відлуння                                     | станкова графіка       | ліногравюра                        | ручний друк                                |
| Птахи                                        | станкова графіка       | ліногравюра                        | ручний друк                                |
| Неповторність                                | пейзажний етюд         | акварель, папір                    | цифровий друк на принтері                  |
| Веселі малюки                                | книжкова ілюстрація    | гуаш, туш, папір                   | цифровий друк на принтері                  |
| Тридцять три зорі                            | книжкова ілюстрація    | гуаш, туш, папір                   | цифровий друк на принтері                  |

Відомо, що основним виражальним засобом у ліногравюрі є лінія, штрих, пляма, фактура. Завдання лінії – у визначенні межі форми, поєднанні образотворчих елементів; завдання штриха – у формуванні плями і фактури. Взаємодіючи з лінією, штрих виконує функцію передачі простору і форми відповідно до законів побудови лінійної і повітряної перспективи [19]. Ця техніка вимагає ретельного продумування і попередньої підготовки композиції. Вироби, декоровані ліногравюрами Н. Пшінки, віддрукованими на тканину вручну, представлено зразками хусток модельної серії «Відлуння» (рис. 1) і парео серії «Птахи» (рис. 2).

Комп'ютерні цифрові технології відкрили дизайнерам широкі можливості у дизайні одягу, значно спростивши та прискоривши шлях від задуму до його втілення і надавши новий інструментарій

для ескізування, добору колірних співвідношень, компонування окремих деталей у цілісний, гармонійний образ. Різноманітні технології друку сьогодні дозволяють використовувати засоби художньої виразності образотворчого мистецтва, фотомистецтва, експериментувати з фактурами тощо. На рис. 3 надано ескізні проекти принтів на основі ліногравюр, трансформованих за допомогою сучасних комп'ютерних програм.

Серія хусток «Неповторність», декорована принтами, виконаними на основі фрагментів акварельних пейзажів Н. Пшінки надана на рис. 4. В принтах використано виражальні засоби акварелі – пляма, колір, тон, нюанс, яскравість, світлотіньові контрасти, якими передаються колірне багатство довілля, глибина і повітряна перспектива.



Рис. 1. Модельна серія хусток «Відлуння», декорованих ліногравюрами Н. Пшінки



Рис. 2. Модельна серія парео «Птахи», декорованих ліногравюрами Н. Пшінки



Рис. 3. Ескізні проекти принтів для хусток, оброблені за допомогою комп'ютерних програм



Рис. 4. Модельна серія хусток «Неповторність», декорованих принтами на основі акварельних пейзажів Н. Пшінки



Рис. 5. Шарф з принтами модельної серії «Веселі малюки»



Рис. 6. Дитячі хустки з принтами модельної серії «Тридцять три зорі»



Рис. 7. Модельна серія хусток, декорованих комбінуванням лінориту і цифрового друку



Рис. 8. Модельний ряд хусток, декорованих поєднанням фотографії і ліногравюри

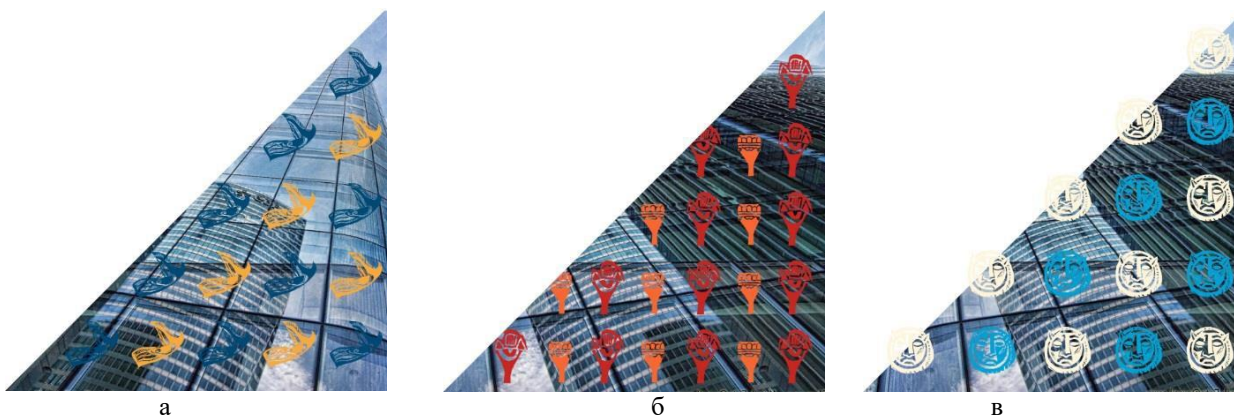


Рис. 9. Модельний ряд косинок, декорованих цифровою фотографією і ліногравюрою

Пейзажні етюди виконані на пленері в акварельній техніці аля-прима (вологими фарбами по вологому паперу), швидкими мазками за один сеанс при мінливому природному освітленні. Ця техніка не допускає попередніх прописувань, підмальовок і переробок. Цінність пленерних етюдів – у відтворенні не тільки швидкоплинного стану природи, а й насамперед емоційного стану художника від сприйняття навколишньої краси, відчуття злиття з природою, у передачі мінливості кольорів, подиху вітру, відблиску сонячного проміння. Акварельні малюнки було відскановано і відтворено на тканині текстильним принтером.

Принти для виробів дитячого асортименту (рис. 5, рис. 6) підготовлено на основі ілюстрацій Н. Пшінки до дитячих книжок: «Веселі малюки» за мотивами казок Джанні Радарі і «Тридцять три зорі» за сюжетами народних лічилок і загадок, у яких заковані літери українського алфавіту. Малюнки мають такі художньо-композиційні характеристики: декоративність; яскраві відкриті кольори; енергійне та оптимістичне їх поєднання; образи дітей та звірят, стилізовані під дитячі малюнки; казкові фантастичні сюжети тощо.

У пошуку нових варіантів образно-композиційних і технологічних рішень апробовано комбінування в одному виробі різних технік друку декоративних композицій (рис. 7) за таким алгоритмом: перший крок – сканується і трансформується в цифровий варіант пейзажний етюд, виконаний аквареллю на папері; другий крок – способом прямого друку на текстильному принтері пейзаж наноситься на тканину; третій крок – на тканину поверх пейзажу вручну наноситься відбиток ліногравюри.

Для оздоблення хустково-шарфових виробів в одному виробі поєднано два різних жанри і способи образотворення –

чітка, строго продумана ліногравюра, яка вимагає часу для ретельного обдумування і узагальнення, чітких, вивірених ліній олівцем і рухів різцем, та етюд, виконаний на пленері під мінливим сонячним освітленням, що потребує інтуїтивного миттєвого прийняття рішень і швидкої роботи пензлем. Комбінування в одному виробі таких різних образотворчих графічних технік і жанрів створює незвичні дизайнерські рішення. Легкий акварельний пейзаж ледь проглядається крізь лінорит, завдяки чому створюються незвичні ефекти в принтах хустково-шарфових виробів.

Оригінальні, а часто і неочікувані ефекти виникають у композиціях, створених поєднанням принтів з ліногравюри, вручну надрукованих кольором на тлі чорно-білої цифрової фотографії із архітектурними сюжетами. У таких композиціях ефектно поєднано площинну графіку лінориту і глибинну перспективу, яка виникає завдяки урбаністичній архітектурі, відтвореній на фотографіях. Хоч головний акцент фокусується на ліногравюрі, проте обриси архітектурних споруд і лінії доріг ведуть погляд вглиб. Варіанти композицій для хусток представлені на рис. 8.

Цікавий дизайнерський ефект створює трансформація елементів фотографій, вписаних у трикутник, завдяки перенаправленню композиційних осей, надання композиції різними ручними принтами динаміки (рис. 9, а), урівноваженості, статичності (рис. 9, б, в), збагачення колірним контрастом.

**Висновки.** У результаті вивчення та аналізу різних аспектів проблематики дизайн-проекування хустково-шарфових виробів виявлено актуальні тенденції в їхньому оздобленні. Представлено основні аспекти творчої концепції дизайн-проекування ексклюзивних хустково-шарфових виробів на основі авторських робіт, серед них: оригінальні авторські

принти (графіка, живопис, фотографіка); ручний друк на тканині як складова творчого процесу; техніка ліногравюри для виконання штампів; експеримент із поєднання різних способів нанесення зображення: традиційного ручного друку і комп'ютерного за допомогою текстильного принтера; експериментальний пошук шляхів удосконалення технологічних процесів друку авторських принтів на тканині, що передбачає перетворення художніх образів у процесі втілення задуму в готовий виріб. Представлено модельні серії хустково-шарфових виробів жіночого і дитячого

асортименту, розроблені на основі авторських робіт художниці Н.М. Пшинки. Проаналізовано можливості застосування сучасних комп'ютерних технологій та цифрових дизайнерських програм в ескізуванні та виконанні принтів для хустково-шарфових виробів, поєднанні їх з традиційними художніми техніками ручного друку, що є джерелом натхнення для художників та дизайнерів у створенні елементів одягу та аксесуарів як творів прикладного мистецтва, дає можливість індивідуалізувати продукцію, зробити її естетично привабливою.

### Література

1. Walter Aarron. Designing for Emotion. New York: A Book Apart/Jeffrey Zeldman, 2011.
2. Алпатова И. А. Набойка. Русское декоративное искусство: в 3 т. Том 2. Москва: Издательство Академии художеств СССР, 1963. 606 с.
3. Арт-дизайн, первичные признаки. URL: [http://www.designspb.ru/news/articles/art\\_design\\_primary\\_signs/](http://www.designspb.ru/news/articles/art_design_primary_signs/) (дата обращения 28.05.2019).
4. Більдер Н. Т. Досвід спільної діяльності професійних митців і народних майстрів на базі артільних виробництв в Україні на початку ХХ ст. *Вісник ХДАДМ*. № 1. 2015. С. 78-83.
5. Бокань В. Українська графіка 1960–1970. Київ, 1997. 217 с.
6. Дутка Р. М. Українські вибійчані тканини: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. спец. 17.00.06. Львів, 1995. 35 с.
7. Как создается павловский платок. URL: <http://arttechnika.info/kak-sozdaetsya-pavlovskij-platok/> (дата звернення: 05.02.2019).
8. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво. Історія українського мистецтва : у 5 т. Т. 5. Київ, 2007. 1048 с.
9. Касіян В. І. Мистецтво графіки. Київ : Держвидав. 1960. 96 с.
10. Кялагаи – история, изготовление, орнамент: "Струющийся шелк – символ нежности". 28.11.2014. URL: <https://www.trend.az/life/style/2338362.html> (дата

звернення: 08.06.2019).

11. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма. Київ : Либідь, 1996. 176 с.
12. Олександр Саєнко : альбом. Упорядник Н. О. Саєнко; вступна стаття Г. А. Местєчкіна. Київ : Мистецтво, 1980. 96 с.
13. Остапенко Н. В., Верба С. В., Луцкер Т. В., Антонюженко А. Ю., Авраменко Т. В. Розробка колекції жіночого одягу з використанням авторських принтів. *Art and Design*. 2018. № 1. С. 114-125.
14. Пшінка М. С. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Пшінка\\_Микола\\_Сергійович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Пшінка_Микола_Сергійович) (дата звернення: 08.06.2019).
15. Работнова І. Набойка по трафарету методом художника Е. П. Повстяного. Киев, 1946. 16 с.
16. Романова Т. Вибійка. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. Т. 3. НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. 516 с.
17. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ : Редакція вісника «АНТ», 2009. 408 с.
18. Стельмашук Г. Г. Традиційні головні убори українців. Київ : Наукова думка, 1993. 240 с.
19. Христенко В. Є. Техніки авторського друку. Харків : ХДАДМ, 2003. 146 с.
20. Чупріна Н. В., Струмінська Т. В. Сучасні технології дизайн-діяльності. Київ : КНУТД, 2017.

416 с.

## References

1. Walter, Aaron (2011). *Designing for Emotion*. New York: A Book Apart/Jeffrey Zeldman.
2. Alpatova, I. A. (1963). *Naboyka. Russkoe dekorativnoe iskusstvo* [Naboika. Russian decorative art]. Moskva : Izdatelstvo Akademii hudozhestv SSSR [in Russian].
3. Art-dizayn, pervichnyie priznaki [Art design, primary features]. URL: [http://www.designspb.ru/news/articles/art\\_design\\_primary\\_signs/](http://www.designspb.ru/news/articles/art_design_primary_signs/) (data zvernennia: 28.05.2019).
4. Bilder, N. T. (2015). Dosvid spilnoi diialnosti profesiinykh myttsiv i narodnykh maistriv na baziartilnykh vyrobnystv v Ukraini na pochatku XX st. [Experience of joint activity of professional artists and national masters on the basis of artillery production in Ukraine at the beginning of the twentieth century]. *Visnyk KhDADM – Herald of KSADA*, 1. [in Ukrainian].
5. Bokan, V. (1997) *Ukrainska hrafika 1960–1970*. [Ukrainian graphics 1960–1970]. Kyiv [in Ukrainian].
6. Dutka, R. M. (1995). *Ukrainski vybiichani tkanyny* [Ukrainian knitted fabrics]. *Candidate's thesis*. Lviv [in Ukrainian].
7. Kak sozdaetsia pavlovskiy platok. URL: <http://arttechnika.info/kak-sozdaetsya-pavlovskij-platok/> (data zvernennia 05.02.2019).
8. Kara-Vasyliieva, T. (2007). *Dekoratyvne mystetstvo. Istoriia ukrainskoho mystetstva* [Decorative art. History of Ukrainian Art]. V. 1–5, V. 5. Kyiv [in Ukrainian].
9. Kasiiian, V. I. (1960). *Mystetstvo hrafiky* [Art of graphics]. Kyiv : Derzhvydav [in Ukraine].
10. Kyalagai – istoriya, izgotovlenie, ornament: "Struyashijsya shelk – simvol nezhnosti". URL: <https://www.trend.az/life/style/2338362.html> (data zvernennia: 08.06.2019). [in Russian].
11. Nikolaieva, T. O. (1996). *Istoriia ukrainskoho kostiuma* [History of the Ukrainian costume]. Kyiv : Lybid [in Ukrainian].
12. Saienko, N. O. (1980). Oleksandr Saienko. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
13. Ostapenko, N. V., Verba, S. V., Lutsker, T. V., Antoniuuzhenko, A. Yu., Avramenko, T. V. (2018). Rozrobka koleksii zhinochoho odiahu z vykorystanniam avtorskykh pryntiv [Development of a collection of women's clothing using author's prints]. *Art and Design*, 1. [in Ukrainian].
14. Pshinka M. S. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Pshinka\\_Mykola\\_Serhii\\_ovych](https://uk.wikipedia.org/wiki/Pshinka_Mykola_Serhii_ovych) (data zvernennia 05.02.2019).
15. Rabotnova, I. (1946). Naboika po trafaretu metodom khudozhnyka E. P. Povstianoho [Naboika on a stencil by the method of the artist E. P. Povstyano]. Kyiv [in Ukrainian].
16. Romanova, T. (2009). *Vybiika. Istoriia dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy* [Vibiika History of decorative art of Ukraine]. NAN Ukrainy. IMFE im. M. T. Rylskoho. Kyiv, [in Ukrainian].
17. Selivachov, M. R. (2009). *Leksykon ukrainskoi ornamentiiky (ikonohrafiia, nominatsiia, stylistyka, typolohiia)* [Lexicon of Ukrainian ornamentation (iconography, nomination, stylistics, typology)]. Kyiv : Redaktsiia visnyka «ANT» [in Ukrainian].
18. Stelmashchuk, H. H. (1993). *Tradytsiini holovni ubory ukrainsiv* [Traditional headgear of Ukrainians]. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].
19. Khrystenko, V. Ye. (2003). *Tekhniky avtorskoho druku* [Techniques of the author's printing]. Kharkiv : KhDADM [in Ukrainian].
20. Chuprina, N. V., Struminska, T. V. (2017). *Suchasni tekhnolohii dyzain-diialnosti* [Modern technologies of design-activity]. Kyiv : KNUTD [in Ukrainian].

**AUTHOR PRINTS IN THE DESIGN OF NECKWEAR**

KOLOSNIICHENKO M. V., PSHINKA N. M., PASHKEVYCH K. L., OSTAPENKO N. V.

*Kyiv National University of Technologies and Design*

**The aim** is to improve the design of neckwear using the author prints.

**Methods.** System approach to the chosen object of research, modern methods of historiographical, literary-analytical, systemic-structural analysis, as well as methods of classification of means of design-projection of neckwear are used.

**Results.** The analysis of researches on the problematics of neckwear design in historical, culturological, artistic, ethnographic and technological aspects is carried out. The assortment range of neckwear is characterized; the features of its wearing are specified. The stages of execution of neckwear design-project are considered, starting from the artist's creative idea to its embodiment in the finished product. The main aspects of the creative concept of design-projection of the exclusive neckwear, based on the artists' works, are presented. The variants of manual printing are indicated; the technique of linocut and the features of decoration of products with its use are singled out. The actual tendencies in decoration of neckwear, as well as the features of decoration of products with the use of linocut technique are revealed. The combination of traditional art techniques of manual printing on textile with modern computer technologies is offered. The model ranges of women's and children's neckwear with author prints are presented, which are created with the use of combination of manual and digital printing.

**Scientific novelty** consists in the fact that the stylistic and artistic and compositional features of neckwear decor with the author prints, which are executed in various artistic techniques, are outlined. The author prints for neckwear are systematized on various grounds.

**Practical significance.** It is presented the

**АВТОРСКИЕ ПРИНТЫ В ДИЗАЙНЕ ПЛОТЧНО-ШАРФОВЫХ ИЗДЕЛИЙ**

КОЛОСНИЧЕНКО М. В., ПШИНКА Н. Н., ПАШКЕВИЧ К. Л., ОСТАПЕНКО Н. В.

*Киевский национальный университет технологий и дизайна*

**Цель** – усовершенствование дизайн-проектирования платочно-шарфовых изделий с использованием авторских принтов.

**Методика.** Использован системный подход к объекту исследования, современные методы историографического, литературно-аналитического, системно-структурного анализа, а также метод классификации приемов дизайн-проектирования платочно-шарфовых изделий.

**Результаты.** Выполнен анализ исследований по проблемам дизайна платочно-шарфовых изделий в историко-культурологическом, искусствоведческом, этнографическом и технологическом аспектах. Охарактеризован ассортимент платочно-шарфовых изделий, отмечены особенности их ношения. Рассмотрены этапы выполнения проекта платочно-шарфового изделия от возникновения творческого замысла художника до его воплощения в готовое изделие. Представлены основные аспекты творческой концепции дизайн-проектирования эксклюзивных платочно-шарфовых изделий на основе использования работ художников. Отмечены разновидности ручной печати, выделена техника линорита и особенности декорирования изделий с ее использованием. Выявлены актуальные тенденции в отделке платочно-шарфовых изделий, особенности декорирования изделий с использованием линорита. Предложено комбинирование традиционных художественных техник ручной печати на текстиле с современными компьютерными технологиями. Представлены модельные серии платочно-шарфовых изделий женского и детского ассортимента с авторскими принтами, созданными с использованием комбинирования ручной и цифровой печати.

**Научная новизна** заключается в том, что раскрыты стилистические и художественно-композиционные особенности декора платочно-шарфовых изделий авторскими принтами, выполненными в разных художественных техниках. Систематизированы авторские принты для платочно-шарфовых изделий по разным признакам.

method of creation of the elements of clothes and accessories as the works of applied art, as well as exclusive art-design products by the way of combining the techniques of manual printing of the author prints with the modern computer technologies of printing on the fabric, which opens up new possibilities for designers.

**Keywords:** *print on fabric, neckcloth, neckerchief, linocut, computer technologies, art-design.*

**Практическая значимость.** Представлена методика создания элементов одежды и аксессуаров как произведений прикладного искусства, эксклюзивных изделий арт-дизайна путем сочетания техники ручной печати авторских принтов с современными компьютерными технологиями печати на ткани, что открывает новые возможности для дизайнеров.

**Ключевые слова:** *печать на ткани, платок, косинка, линорит, компьютерные технологии, арт-дизайн.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

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

**Пшінка Наталя Миколаївна**, асистент кафедри рисунка та живопису, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-1143-5854, **e-mail:** natpshinka@gmail.com

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

**Остапенко Наталія Валентинівна**, д-р техн. наук, доцент, завідувач кафедри ергономіки і проектування одягу, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-3836-7073, SCOPUS 57191843580, **e-mail:** cesel@ukr.net

**Цитування за ДСТУ:** Колосніченко М.В., Пшінка Н. М., Пашкевич К.Л., Остапенко Н.В. Авторські принти в дизайні хустково-шарфових виробів. *Art and design*. 2019. №2. С. 74-86.

**Citation APA:** Kolosnichenko, M. V., Pshinka, N. M., Pashkevych, K. L., Ostapenko, N. V. (2019). Author prints in the design of neckwear. *Art and design*. 2. 74-86.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.7>

УДК  
012:37.091.2:75:76]  
159.954"20"

DOI:10.30857/2617-  
0272.2019.2.8.

КРЕДЕНЕЦЬ Н. Д., СЕМКО А. О.

Львівський коледж індустрії моди Київського національного  
університету технологій та дизайну

ШПИРАЛО-ЗАПОТОЧНА Л. Р.

Львівська національна академія мистецтв

## ОБРАЗНЕ МИСЛЕННЯ В СТРУКТУРІ ВІТЧИЗНЯНОЇ ДИЗАЙН-ОСВІТИ

**Мета.** Виявити особливості та складові образного мислення в контексті навчальних завдань мистецьких дисциплін з професійної підготовки дизайнерів на сучасному етапі розвитку вітчизняної дизайн-освіти.

**Методика.** У дослідженні застосовані такі методи: аналітичний, систематизації та узагальнення, що забезпечило достовірність та обґрунтованість результатів дослідження.

**Результати.** Розглянуто особливості підготовки дизайнерів в освітній сфері в контексті опанування ними образотворчої бази як важливої складової комплексу навчальних дисциплін в структурі вітчизняної дизайн-освіти. Увагу приділено аспектам розвитку образного мислення, його внутрішній природі та сутнісним характеристикам. На прикладі вирішення декоративного натюрморту висвітлюються різні рівні завдань, які ставляться перед студентами-дизайнерами з метою оволодіння ними образотворчими знаннями. З'ясовано роль цього початкового курсу, введеного в навчальний процес, в плані професійної підготовки та особистісної реалізації творчих здібностей дизайнерів.

**Наукова новизна** полягає у визначенні та висвітленні основних складових образного мислення, що дозволило окреслити шляхи та методи формування образотворчої грамотності в структурі сучасної дизайн-освіти.

**Практична значущість.** Система живописно-графічних завдань може стати основою для подальшого вдосконалення учбових програм „Живопис“, „Основи художньої графіки“. Матеріали дослідження можуть враховуватися при вивченні суміжних проблем з підготовки студентів-дизайнерів і викладачів художніх і педагогічних закладів освіти.

**Ключові слова:** творчий процес, образне мислення, уява, дизайнер, дизайн-освіта, проектна культура.

**Вступ.** Підготовка висококваліфікованих спеціалістів є одним з пріоритетних напрямів державної політики на сучасному етапі. ХХІ століття поставило перед освітою нові завдання, пов'язані з творчістю, самореалізацією і нові вимоги перед освітянами щодо професійної підготовки й високу відповідальність майбутнього спеціаліста за обраний фах. Сьогодні акцент робиться на тому, щоб знання несли не лише інформацію констатуючого фахового характеру, але й мали аналітично-прагматичний творчий характер у відповідній сфері діяльності [10, с. 106].

Одна з важливих тенденцій нинішнього розвитку дизайн-освіти та проектної культури в цілому – це „відмова від раціональних методів проектування на користь культурологічного підходу, в основі якого – методика художньої творчості“ [13, с. 14]. Навчальний процес в освітніх закладах, що спеціалізуються на підготовці дизайнерів, ґрунтується на взаємозв'язку всіх дисциплін, які формують фахівців даної спеціальності. Важлива роль у цьому процесі відводиться образотворчій складовій – рисунку, живопису, елементарним навичкам побудови образу.

Рівень особистісного розвитку та професійної підготовки таких спеціалістів лежить у площині не лише освіти, але й доповнюється такими компонентами як виховання та практика.

Перед педагогами освітнього процесу постає складне завдання – навчити майбутнього дизайнера так, щоб його образотворчі можливості стимулювали творчий процес з врахуванням особливостей у конкретній спеціальності. В контексті глобальних стратегій і динамічних змін така форма підготовки виявляється перспективною, оскільки поглиблює професійні компетентності майбутнього спеціаліста й моделює варіативність творчих підходів і рішень.

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

Окремі аспекти фахової освіти дизайнерів частково висвітлювалися у низці публікацій вітчизняних і зарубіжних учених – зокрема В. Даниленка [3], І. Карімової [5], В. Косіва [7], Ю. Легенького [8], В. Прусака [12], О. Фурси [16], О. Хмельовського [14] та ін. Цінними в контексті дослідження проблеми стали праці теоретиків та практиків мистецтва Р. Арнхейма [1], А. Гільдебранда [2], В. Гофмана [17], П. Клее [6]. Однак саме аспект образного мислення в структурі вітчизняної дизайн-освіти на сьогодні ще не отримав свого належного висвітлення.

**Постановка завдання.** Система професійної підготовки дизайнерів значною мірою залежить від того, наскільки глибоко вони опановують знання і навички щодо побудови форми, творення художнього образу, використання живописно-графічних засобів. Оволодіння образотворчою складовою, що ґрунтується на певних аспектах образного мислення, невід’ємне від засвоєння технічних особливостей оскільки це цілісний навчальний процес, який аналізується й висвітлюється комплексно.

**Результати дослідження.** У контексті глобальних процесів і динамічних змін, які

спостерігаються сьогодні в культурно-освітній сфері, творчі здібності й аналітичне мислення дозволяє ідентифікувати у фахівця можливості його ефективної самореалізації. Мислення та уява є основою пізнання творчої діяльності особистості, її інтелекту. Як стверджує німецький скульптор і теоретик мистецтва А. фон Гільдебранд: „Художньо обдарована особа відзначається саме тим, що вона відчуває проблеми, закладені в самій речі і приводить до їх вирішення, а також тим, що її мистецький твір дає істинну відповідь на поставлені самою природою питання” [2, с. 87].

Художня творчість, яка формує підвалини дизайнерської професії, характеризується двома способами мислення – образним і раціонально-понятійним, які взаємопов’язані між собою причинно-наслідковими зв’язками. Розглядаючи образне мислення як єдність суб’єктивного та об’єктивного, можна стверджувати його гносеологічну сутність, що проявляється на рівні вимог і затребуваності освітніх знань новітнього інформаційно-інтелектуального суспільства. Ось чому формування образного мислення у молодого покоління дизайнерів – одне з важливих завдань розвитку вітчизняної художньої освіти та естетичного виховання на сьогоднішньому етапі. Акцептуючи синтез чуттєвих і раціональних компонентів в художньо-переробленому вигляді таке мислення в концептуально-логічній формі відтворює й філософські ідеї свого часу. Аналізуючи внутрішню природу образного мислення можна свідчити про його „відносну незалежність від матеріальних об’єктів, існуючої практики та усталеного чуттєвого досвіду” [13, с. 29].

Мислення в проектній культурі базується на життєвому пізнанні та візуалізується у формі образів і понять, виділяючи окремі сутнісні зв’язки предметів. Уява ж діє при створенні образів предметів та явищ, які художник-дизайнер не

сприйняв в реальності, або які взагалі не існували. Таку інтелектуальну діяльність часто пов'язують з відображенням і, значною мірою, з функціями логічного мислення, сприйняттям, інтуїцією, уявою, пізнанням чогось нового тощо. Щодо творчої діяльності студента, то вона відображає дійсність і її перетворення в процесі образного мислення, систематизує й формує набутий упродовж навчання професії досвід.

Невід'ємною складовою творення художнього образу в системі дизайн-освіти є уява. Уява – це інтелектуальний процес творчості, встановлення зв'язків між відомими образами та знаннями [9, с. 83]. Уяву складно відокремити від образного мислення. Вона дає можливість виходити за межі реального, переміщуватись у минуле та майбутнє, в інші світи. Чим багатший і ширший світогляд студента-дизайнера, тим більша можливість правдивої та виразної передачі того чи іншого образу. Поряд з образами, які виникають у процесі пізнання дійсності, створюється низка інших, котрі усвідомлюються уявою, групуються, об'єднуються та вибудовуються в один, найбільш правдивий. Подальша творча діяльність дизайнера пов'язана саме з експлікацією цього образу, його ретельним опрацюванням. Отже, можна свідчити, що в художній творчості уява та мислення мають одні й ті ж корені, хоч різняться за природою. Уява передує відображенню дійсності в образах. Вона створює образи, забезпечує стратегію подальшої образотворчої діяльності.

В структурі дизайн-освіти уява часто виступає психологічною основою творчості, яка народжує нові оригінальні образи та ідеї, доповнює творче мислення і, взаємодіючи з ним, формує основу всієї творчої діяльності. Результатом, продуктом творчої уяви стає художній образ. Споглядаючи ті форми уяви, які тісно пов'язані з творчістю, скерованою на

переосмислення дійсності, можна стверджувати, що межа між реалістичним мисленням і уявою не така чітка як видається на перший погляд. Уява стає необхідною, невід'ємною складовою реального мислення. Освітні ініціативи у сфері дизайну ґрунтуються на тому, що збагачення уяви відбувається тільки в процесі загального інтелектуального розвитку. Виховання її під час вивчення загально художніх образотворчих дисциплін – надзвичайно важливе педагогічне завдання, яке тісно пов'язане з вихованням особистості загалом [16, с. 8].

У теоретичних освітніх практиках часто замість терміна „уява” використовують дефініцію «фантазія». За цими визначеннями стоїть різна психологічна реальність. Фантазія не пізнає, не вгадує, оскільки її основа функція – це комбінація. Своїм комбінуванням вона може зашкодити дослідженню та виявленню породженою уявою справжньої істини. Розрізнити їхні функції стає вкрай важко. З цього приводу австрійський мистецтвознавець В. Гофман сказав таке: «... розширений простір дії уяви підпорядковується масштабам емпіричного світу: витворам фантазії повинна бути властива сила переконливості можливого світу, який хоч і не існує, але міг би існувати» [17, с. 137]. Уява стимулює фантазію, втілюючи задуми художника-дизайнера. У розвитку уяви принциповим постає етап формування стимулюючої фантазії. Попри їх різні сутності, обидві розвиваються за законами вищих психічних функцій від конкретної до довільної, від репродуктивної до творчої [9, с. 84].

Розвиток образного мислення на початкових етапах професійної підготовки дизайнерів проходить в оперуванні образами простих за формою предметів. Матеріальним продуктом образного мислення стає результат творчої діяльності, що відповідає процесу мислення – рисунок, конструкція, декоративна композиція.

Повноцінно ця система розкривається в студіях над натюрмортом. Саме натюрморт дає багатий простір для пошуку й експериментів в ділянці форми, кольору, простору, а також пропонує широкий арсенал технік для досягнення цих цілей. Такий курс передуює подальшому плідному засвоєнню навчально-аналітичних основ образного мислення і є достатньою умовою для творення більш складних образів природнього й предметного середовища на наступних етапах освітнього процесу. До того ж сучасні форми мистецтва виводять традиційний жанр натюрморту в „інший вимір мистецької реальності“, де „народжується розмова предмета, глядача і простору“ [15, с. 74].

Набуті знання про об'єкт на фізичному рівні призводять до відчуття матеріалу, допомагають студенту-дизайнеру отримати впевненість у власних можливостях. Розширення меж образного мислення проявляється в розвитку та вмінні розставити акценти, перейти від формального до неформального, вийти на більш широкий рівень сприйняття реальності.

Як справедливо зазначив Рудольф Арнхейм: „зображення ніколи не є точною копією об'єкта, воно його структурний еквівалент, виражений певним образотворчим засобом“ [1, с. 137]. Саме структурна еквівалентність робить натюрморт оптимальним в якості вивчення графічних засобів і виражальних можливостей технік, а його варіативність та рухливість сприяє вирішенню живописно-пластичних проблем, розвитку образного мислення, уяви та фантазії. Одним з продуктивних напрямів такої апробації в навчальному процесі стає декоративний натюрморт.

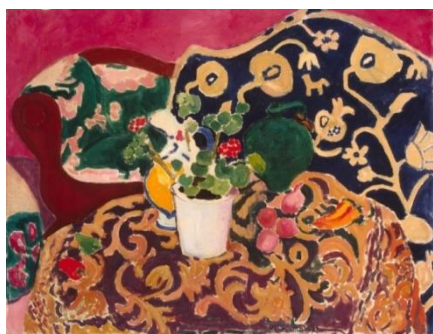
Анрі Матісс визначив декоративність як урівноваження усіх пластичних компонентів, відчуття пропорцій, де орнаментальність підсилює декоративність рисунку [11, с. 134].

Декоративний натюрморт – не достовірне зображення природи, а роздуми з приводу даної природи; це відтворення найхарактернішого, відмова від усього випадкового, підпорядкування структури натюрморту вирішенню конкретного завдання [4, с. 52] (рис. 1).

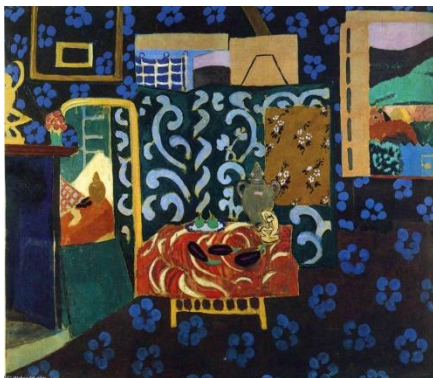
Оскільки поняттю форми в образотворчому мистецтві приділяється першочергове значення, переосмислення її в навчальному процесі пов'язане з прагненням до вираження чуттєвого та розумового світосприйняття довілля. Неминуче така трансформація об'єктивної реальності веде до її видозміни та творення нових форм. За словами Анрі Матісса, «все потрібно створювати заново – і об'єкт, і колір» [9, с. 256]. Розвинув цю думку Пабло Пікассо, який сказав, що зображає світ не таким, яким бачить, а таким, яким його мислить [Там же]. Пауль Клее, в свою чергу, вважав, що твір мистецтва це результат нової реальності, в основі якої «формальні елементи» [6, с. 48] (рис. 2).

Образотворча грамотність, закономірності побудови форми універсальні та єдині для всіх систем, якими б суб'єктивними вони не були. Поняття кольорового тону, додаткових кольорів, контрасту, ритму, гармонії, плями та лінії однаково застосовуються на всіх рівнях професійної майстерності. Проте, в структурі професійної підготовки дизайнерів, ступінь живописно-пластичної свободи обмежений конкретними завданнями, які вирішуються в даній постановці, але шлях засвоєння цих завдань особистий і визначається здібностями самого студента та набутим у процесі навчання досвідом.

Засвоєння об'єктивної реальності та закономірностей композиції дає право свідомо оперувати перестановкою предметів і деталей, ритмами форм, контрастами, величинами, графічними фактурними засобами тощо.



а

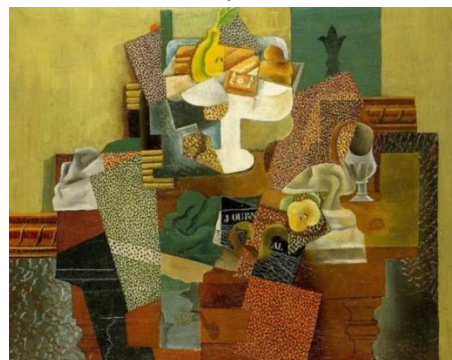


б

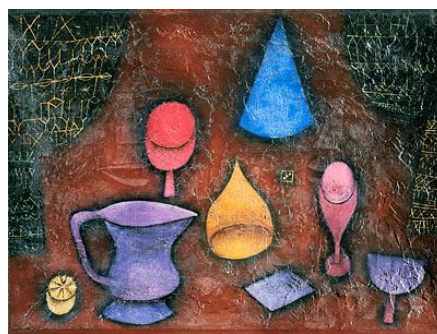
**Рис. 1.** Декоративне вирішення натюрмрту у творах Анрі Матісса: а – Іспанський натюрмрт. 1910. Полотно, олія. Державний Ермітаж. Санкт-Петербург; б – Натюрмрт з баклажанами. 1911. Полотно, олія. Приватна колекція.



а

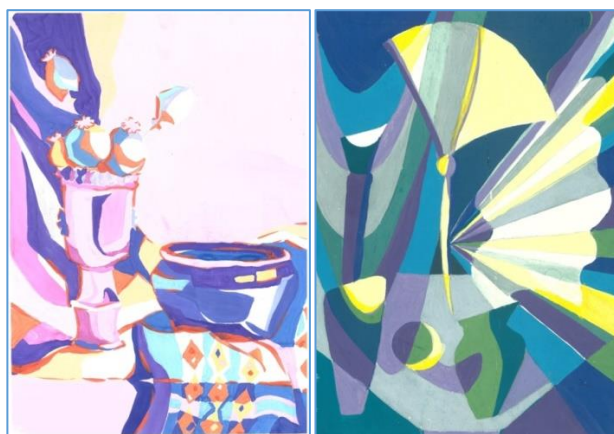


б



в

**Рис. 2.** Натюрмрт у професійному мистецтві: а – Пабло Пікассо. Натюрмрт з лампою. 1944. Полотно, олія. Центр Жоржа Помпіду. Париж; б – Пабло Пікассо. Натюрмрт з фруктами. 1914. Полотно, олія. Музей образотворчого мистецтва. Колумбус; в – Пауль Клее. Натюрмрт. 1927. Полотно, олія. Метрополітен-музей. Нью Йорк



а

б

**Рис. 3.** Килимове вирішення натюрмрту в навчальному завданні студентів Львівського коледжу індустрії моди КНУТД: а – Мазепа І. Папір, гуаш; б – Майоров Б. Папір, гуаш

Складність і філософічність декоративного натюрмрту в професійному мистецтві вирізняється від навчального, в якому вирішується обмежене коло завдань. Якщо в творчому декоративному натюрмрті акцептується передусім втілена в художній образ світоглядна концепція художника, зафіксована на папері думка, філософія художника, то в навчальному завданні можна свідчити лише про творчий початок, заснований на здібностях студента-

дизайнера, якими він користується інтуїтивно. Основне завдання дизайн-освіти на початкових етапах навчання – підтримати студента в його творчих ініціативах, допомогти свідомо користуватися своїм талантом, скерувати його розвиток у той напрям де він найбільш повно себе зреалізує. Використовуючи здібності мислити конструктивно дизайнери створюють організований світ складних кольорових форм, підходять до завдання творчо, в міру свого досвіду й світогляду [14, с. 44]. У контексті визначення шляхів і методів формування професійної компетентності майбутнього дизайнера що сприяють розвитку образного мислення, розрізняють такі варіанти декоративного вирішення натюрморту:

- килимове вирішення – орнаменталізація площини натюрморту, наближення до площинного вирішення простору; усі частини, деталі, лінії натюрморту переплітаються у декоративний візерунок (рис. 3);

- вітражне вирішення – локальні кольорові плями, обов'язково чорний або кольоровий контур. Надзвичайно важлива роль силуету, контуру та характеру плям, пластики самого контуру;

- фактурне вирішення – виявлення зображуваних фактур, матеріалів на папері за допомогою різноманітних способів нанесення забарвлення. При цьому важливо враховувати пропорції та кількість фактурних плям (рис. 4).

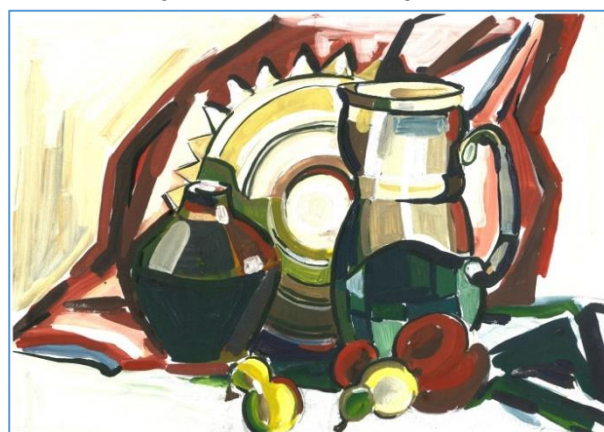
Аналіз формальних засобів творення живописно-графічної структури декоративного натюрморту дає можливість оцінити значення й можливості кожного окремого варіанту. Зміна параметрів творчих завдань призводить до зміни сприйняття, образного звучання та наповнення. Таке завдання – це простір для фантазії, колірної та просторової уяви. Ритмічне чергування різнокольорових площин, наявність одного й того ж кольору,

який виникає на різних просторових планах, властиве декоративно-площинному вирішенню теми.

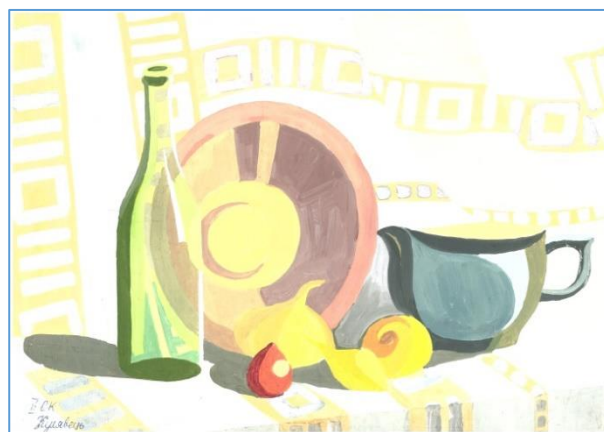


а

б



в



г

**Рис. 4.** Варіанти декоративного вирішення натюрморту в навчальному завданні студентів Львівського коледжу індустрії моди КНУТД:  
а – Кулеба О. Папір, акварель; б – Гумін І. Папір, гуаш; в – Дмитрієва Т. Папір, гуаш; г – Кулявець Н. Папір, гуаш

Предмети втрачають свою матеріальність і сприймаються як чергування світлих і темних тонів які, доторкаючись й перетинаючись між собою, вибудовують просторову структуру натюрморту.

Характер завдання і метод його ведення виключає традиційну форму передачі простору та об'єму, привчає дизайнера мислити декоративно, проявляти здібності в кольорі, ритмі, рисунку. Вирішуються не лише завдання переведення об'єму в площинне зображення, але й ритмічне та фактурне опрацювання аркуша. Складність проблеми активізує творчі сили студента, дає поле фантазії в організації простору. Для досягнення таких живописно-пластичних завдань не достатньо лише творчих здібностей, потрібні образотворчі знання й загальна культура. Зокрема, на такий аспект проблеми наголошував в своїх дослідженнях присвячених дизайн-освіті В. Даниленко, який вважав, що „лише всебічна комплексна підготовка сприятиме студентові в його творчій діяльності” [3, с. 300].

Дизайн сьогодні є складовою проектною культури. Ось чому розвиток образного мислення з метою оволодіння концептуальними та образно-пластичними способами вирішення творчих завдань є одним з пріоритетних напрямів формування особистості майбутнього дизайнера. Як зазначив Ю. Легенький, природа творчості, як феномена культури „у внутрішній

продукуючій силі, волі, активності” [8, с. 73]. Творчий та загальнокультурний фундамент особистості дизайнера, його професійно-світоглядні позиції формуються саме в процесі навчання. З огляду на цей аспект, педагогічні проблеми дизайн-освіти сьогодні на часі.

**Висновки.** Методична закономірність та взаємозв'язок логічно поставлених завдань в структурі навчального процесу стимулюють творчий пошук та розширюють професійні компетентності студента-дизайнера. Форми та методи формування професійної компетентності дизайнера йдуть від установки на творчість, виявлення здібностей, усвідомлення свого дарування й можливостей до особистісної реалізації. Якість підготовки фахівців у структурі сучасної дизайн-освіти, як свідчить проведене дослідження, особливо залежить від міцної образотворчої бази й практичних навичок живописно-графічної роботи. Завдання з декоративного натюрморту не тільки розвивають пам'ять, уяву, але й збагачують, закріплюють образотворчу грамотність, сприяють загально художньому розвитку особистості майбутнього дизайнера.

Одним з перспективних напрямів наукового дослідження в структурі вітчизняної дизайн-освіти може стати пошук методів і шляхів активізації образного мислення, що відповідає стратегіям і тенденціям розвитку сучасних освітніх концепцій.

### Література

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие [пер. с англ.]. Москва : Архитектура-С, 2007. 245 с.
2. Гильдебрандт А. Проблема формы в изобразительном искусстве. *Западное искусствознание XX века*. Москва: Академический проект; Традиция, 2005. С. 48-133.

3. Даниленко В. Д. Дизайн : підручник. Харків : ХДАДМ, 2003. 320 с.
4. Желодиевская Л. В., Чуканова Е. С. Эмоции графики. Изобразительные и выразительные возможности графических техник : учеб. пособие. Москва : Квадрига, 2009. 96 с.
5. Каримова И. С. Формирование проектно-образного мышления студентов специальности «Дизайн» средствами графики :

монографія. Благовещенск : Амурский гос. ун-т, 2006. 199 с.

6. Клее П. Педагогические эскизы [пер. с нем. Н. Дружковой] / под ред. Л. Монаковой. Москва : Д. Аронов, 2005. 360 с.

7. Косів В. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945-1989 років : монографія. Київ : Родовід, 2019. 480 с.

8. Легенький Ю. Дизайн : культурологія та естетика. Київ : КДУТД, 2000. 272 с.

9. Перепадя В. В. Рисунок. Проблеми творчості в навчальному процесі. Львів : «Палітра друку», 2003. 288 с.

10. Пірен М. І. Маніпулятивні впливи в процесі підготовки та реалізації професійної компетентності фахівця соціокультурної сфери. *Креативні технології, підприємництво і менеджмент в організації соціокультурної сфери XXI ст.*: зб. доп. І міжнарод. наук.-прак. конф., м. Київ, 25-26 трав. 2017 р. Київ : КНУКіМ, 2017. С. 105-106.

11. Прищенко С. В. Кольорознавство : навч. посібник. Київ : «Альтерпрес», 2016. 445 с.

12. Прусак В. Становлення та розвиток дизайн-освіти в Україні (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2017. Вип. 31. С. 71-82.

13. Стор І. Н. Смыслообразование в графическом дизайне. Метаморфозы зрительных образов : учебное пособие для вузов. Москва : МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2003. 296 с.

14. Хмельовський О. Вступ у дизайн. Основи проектування систем життя : курс лекцій. Луцьк : ЛДТУ, 2002. 208 с.

15. Хрісанфова Д. В., Даниленко В. Я. Напрями візуального мистецтва. *Вісник ХДАДМ*. № 3. Харків, 2016. С. 72-79.

16. Фурса О. О. Тенденції розвитку дизайн-освіти в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ століття : автореф. дис. ... д-ра. пед. наук 13.00.01. Житомир, 2014. 20 с.

17. Hofman W. Grundlagen der modernen kunst. Fine Einfuhrung in ihre symbolischen Formen. Stuttgart : Alfred Kroner Verlag, 2004. 560 p.

18. Sergeieva N. Approaches to the analisis of the ideological and conceptual essentiality of the design. *Scientific development and achievements*. Vol. 3. London. 2018. P. 44-58.

## References

1. Arnkheim, R. (2014). *Iskusstvo i vizualnoe vospriatie* [Art and visual perception]. Moskva : Arkhitektura-S [in Russian].

2. Gildebrandt, A. (2005). Problema formy v izobrazitelnom iskusstve [The problem of form in art]. *Zapadnoe iskusstvoznanie XX veka*. Moskva : Akademicheskii proekt; Traditciia [in Russian].

3. Danylenko, V. D. (2003). *Dyzajn* [Design]. Kharkiv : KhDADM [in Ukrainian].

4. Zhelodievskaia, L. V., Chukanova, E. S. (2009). Emotcii grafiki. Izobrazitelnye i vyrazitelnye vozmozhnosti graficheskikh tekhnik [Emotions graphics. Graphic and expressive possibilities of graphic techniques]. Moskva : Kvadriga [in Russian].

5. Karimova, I. S. (2006). Formirovanie proektno-obraznogo myshleniia studentov spetsialnosti «Dizain» sredstvami grafiki [Formation of design-figurative thinking of students of the specialty "Design" by means of graphics]. *Blagoveshchensk : Amurskii gos. un-t* [in Russian].

6. Klee, P. (2005). *Pedagogicheskie eskizy* [Pedagogical sketches]. Moskva : D. Aronov [in Russian].

7. Kosiv, V. (2019). *Ukrainsjka identychnistj u ghrafichnomu dyzajni 1945-1989 rokiv* [Ukrainian Identity in Graphic Design 1945-1989]. Kyjiv : Rodovid [in Ukrainian].

8. Leghenjkyj, Ju. (2000). *Dyzajn : kuljturologhija ta estetyka* [Design: Culturology and Aesthetics]. Kyjiv : KDUTD [in Ukrainian].

9. Perepadja, V. V. (2003). *Rysunok. Problemy tvorchosti v navchaljnomu procesi* [Drawing. Problems of creativity in the educational process]. Ljviv : «Palitra druku» [in Ukrainian].

10. Piren, M. I. (2017). Manipulative influences in the process of preparation and implementation of professional competence of a specialist in the socio-cultural sphere. *Kreatywni tekhnologhiji, pidpryjemnyctvo i menedzhment v orghanizaciji sociokuljturnoji sfery XX st. – Creative technologies, entrepreneurship and management in the organization of the socio-cultural sphere of the XXI century*. Kyjiv : KNUKIM [in Ukrainian].

11. Pryshhenko, S. V. (2016). *Koljoroznavstvo* [Color studies]. Kyjiv : «Aljterpres» [in Ukrainian].

12. Prusak, V. (2017) *Stanovlennja ta rozvytok dyzajn-osvity v Ukrajini (kinecj XX – pochatok XXI st.)* [Formation and development of design education in Ukraine (end of the XX – beginning of

the XXI century]. *Visnyk Ljvivs'koji nacional'noji akademiji mystectv*. Ljviv [in Ukrainian].

13. Stor, I. N. (2003). Smysloobrazovanie v graficheskom dizaine. Metamorfozy zritelnykh obrazov [Formation in graphic design. Metamorphoses of visual images]. Moskva : MGTU im. A. N. Kosygina [in Russian].

14. Khmeljovskij, O. (2002). Vstup u dyzajn. Osnovy proektuvannja system zhyttja [Introduction to the design. Basics of designing life systems]. Luc'k : LDTU [in Ukrainian].

15. Khrisanfova, D. V., Danylenko V. Ja. (2016). Naprjamy vizual'nogho mystectva [Directions of visual art]. *Visnyk KhDADM*. № 3. Kharkiv [in Ukrainian].

16. Fursa, O. O. (2014). Tendenciji rozvytku dyzajn-osvity v Ukraini (druga polovyna XX – pochatok XXI stolittja) [Trends in the development of design education in Ukraine (second half of the XX – beginning of the XXI century)] *avtoref. dys. ... d-ra. ped. nauk – author's abstract dis ... doctor ped Sciences*. Zhytomyr [in Ukrainian].

17. Hofman, W. (2004). Grundlagen der modernen kunst. Eine Einfuhrung in ihre symbolischen Formen. Stuttgart : Alfred Kroner Verlag [in German].

18. Sergeieva, N. (2018). Approaches to the analysis of the ideological and conceptual essentiality of the design. *Scientific development and achievements*. Vol. 3. London. [in English].

## THE IMAGINATIVE THINKING IN THE STRUCTURE OF NATIVE DESIGN EDUCATION

KREDENETS N. D., SEMKO A.O.

*Lviv College of Fashion Industry, Kyiv National University of Technologies and Design*

SHPYRALO-ZAPOTOCHNA L. R.

*Lviv National Academy of Arts*

**Purpose.** To identify the features, peculiarities and components of imaginative thinking in the context of educational tasks for the professional designer's training and modern development trends of native design education.

**Methodology.** The research applied following methods: analytical, systematization and generalization. A complex of these related methods provided the authenticity and validity of research result.

**Results.** The peculiarities of designer's training in the educational sphere in the context of mastering the graphic literacy as an important component of the complex educational disciplines in the structure of design education. The attention is paid to the aspects of development of creative thinking, its internal features and essential characteristics. On the example of still life, different levels of tasks are highlighted, they are facing the students-designers with the purpose of mastering the pictorial component. This initial course is introduced of educational process for the professional training and designer's personal realization of creative abilities.

**Scientific novelty** consists in the definition and

## ОБРАЗНОЕ МЫШЛЕНИЕ В СТРУКТУРЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ

КРЕДЕНЕЦ Н. Д., СЕМКО А. А.

*Львовский колледж индустрии моды Киевского национального университета технологий и дизайна*

ШПИРАЛО-ЗАПОТОЧНАЯ Л.Р.

*Львовская национальная академия искусств*

**Цель.** Определить природу, особенности и составляющие образного мышления в контексте учебных задач по профессиональной подготовке дизайнеров на современном этапе развития отечественного дизайн-образования.

**Методика.** В исследовании применены следующие методы: аналитический, систематизации и обобщения. Именно такой комплекс взаимосвязанных методов по изучению проблемы обеспечил достоверность и обоснованность результатов исследования.

**Результаты.** Рассмотрены особенности подготовки дизайнеров в образовательной сфере в контексте освоения ими изобразительной грамотности как важной составляющей комплекса учебных дисциплин в структуре дизайн-образования. Внимание уделено аспектам развития образного мышления, его внутренней сущности. На примере решения декоративного натюрморта, освещаются различные уровни задач, которые ставятся перед студентами-дизайнерами с целью овладения ими изобразительной составляющей. Проанализирована роль этого начального курса, введенного в учебный процесс, в плане профессиональной подготовки и личностной

coverage of the main components of imaginative thinking, which allowed to outline the ways and methods of formation the graphic literacy in the structure of modern design education.

**Practical significance.** The system of pictorial and graphic tasks can become the basis for further improvement of educational programs "Fundamentals of artistic graphics", "Painting". The materials of research can be taken into account in the study of problems in the training of students-designers and teachers of artistic and pedagogical educational institutions.

**Keywords:** *creative process, imaginative thinking, designer, design education, project culture.*

реализации творческих способностей дизайнеров.

**Научная новизна** заключается в определении и освещении основных составляющих образного мышления, что позволило наметить пути и методы формирования изобразительной грамотности в структуре современного дизайн-образования.

**Практическая значимость.** Система живописно-графических задач может быть использована для дальнейшего совершенствования учебных программ "Живопись", "Основы художественной графики". Материалы исследования могут учитываться при изучении смежных проблем по подготовке студентов-дизайнеров и преподавателей художественных и педагогических учебных заведений.

**Ключевые слова:** *творческий процесс, образное мышление, воображение, дизайнер, дизайн-образование, проектная культура.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Креденець Неля Дмитрівна**, д-р. пед. наук, доцент, директор Львівського коледжу індустрії моди Київського національного університету технологій та дизайну, професор кафедри ергономіки і проектування одягу, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-0221-9017, **e-mail:** ldtlp@mail.lviv.ua

**Семко Анастасія Олексіївна**, викладач вищої категорії, Львівський коледж індустрії моди Київського національного університету технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-3496-293X, **e-mail:** anastsiysemko@gmail.com

**Шпирало-Запоточна Лілія Романівна**, канд. мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри менеджменту мистецтва, Львівська національна академія мистецтва, ORCID 0000-0001-5465-6660, **e-mail:** lilia\_shp@ukr.net

[https://doi.org/  
10.30857/2617-  
0272.2019.2.8](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.8)

**Цитування за ДСТУ:** Креденець Н.Д., Семко А.О., Шпирало-Запоточна Л.Р. Образне мислення в структурі вітчизняної дизайн-освіти. Art and design. 2019. №2. С. 87-96.

**Citation APA:** Kredensets, N.D., Semko, A.O., Shpyralo-Zapotochna, L.R. (2019) The imaginative thinking in the structure of native design education. Art and design. 2. 87-96.

УДК 391.91: 7.012

КРОТЕВИЧ О. В.

Київський національний університет технологій та дизайну

DOI:10.30857/2617-0272.2019.2.9.

**ЗНАЧЕННЯ ГРАФІЧНИХ ОБРАЗІВ В ТРАДИЦІЙНОМУ  
ЯПОНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТАТУЮВАННІ**

**Мета.** Розглянути та виявити, яке значення графічні образи займають в традиційному сучасному японському художньому татуюванні.

**Методика** даного дослідження полягає в застосуванні загальнонаукових методів порівняльно-історичного та образно-стилістичного аналізу.

**Результати.** Розглянуті та проаналізовані основні графічні образи, що використовувались у традиційному японському художньому татуюванні. Це образи: групи флори (квітка сакури чи хризантеми, лист клена), фауни (дракон, тигр, короп) та національні, героїчні, міфологічні та релігійні образи (самураї, демони та боги). Визначено особливості японського татуювання: асиметрія, характерні фігури, відтінення декоративного контуру та його глибока насиченість і контрастність, динаміка кожної окремої побудови, заповнення порожнечі текстами та ієрогліфами, домінування головних графічних образів, поєднання дрібних мотивів та вираженої великої масштабності зображень. З огляду на динаміку розвитку та перспективи розповсюдження художнього татуювання висвітлено особливості впливу графічних образів на збереження національних традицій в сучасному японському татуюванні. Такий підхід дозволяє визначити тенденції розвитку сучасного татуювання.

**Наукова новизна** роботи полягає у визначенні й висвітленні основних графічних образів в контексті національних традицій на прикладі сучасного японського художнього татуювання.

**Практична значущість.** Визначені та узагальнені основні графічні образи в японському художньому татуюванні. Відокремлені напрямки традиційного японського сучасного татуювання.

**Ключові слова:** татуювання, практика дизайну, побудова, композиція, образи, японське татуювання, національні традиції, кольорова насиченість.

**Вступ.** Сучасні різновиди мистецтва прикрашання тіла такі, як татуювання, займають місце на стику графіки, живопису та декоративно-прикладного мистецтва. Процедура нанесення татуювань в різних країнах, окремі стилі та техніки tattoo, істотно впливають на розвиток та збереження національних народних традицій. На разі постала потреба в професійному вивченні проблематики татуювання, як однієї з модних та популярних практик, впливу tattoo на різні питання сучасного середовища та на збереження національних традицій в суспільстві. Такий вплив доречно було вивчити на прикладі досконалого японського художнього татуювання «Країни Висхідного Сонця», яке є об'єктом

загального захоплення серед прихильників стійкого зображення на тілі. Наразі татуювання з своїми архаїчними та новими технологіями, техніками та способами, стилями виходить за рамки мистецтва та розглядається як практика особистої творчості. Застосування національних образів як ідеального уявлення про об'єкт народних переказів, особливостей графічних мотивів, притаманна японцям досконалість в композиційній побудові та художня виразність масштабних зображень робить татуювання одним із стійких хранителів народних традицій в Японії. В даній статті проводиться аналіз графічних образів окремого напрямку в татуюванні, що в свою чергу дає розуміння висвітлення національних традицій в сучасному

японському татуюванні та обумовлює теоретичний інструментарій для роботи художникам тату, і що є актуальним в трансформуванні татуювання з архайчної в сучасну художню практику.

### **Аналіз попередніх досліджень.**

**Постановка завдання.** Відсутність сьогодні вітчизняних спеціалізованих праць щодо впливу татуювання, як сучасної художньої практики на збереження національних традицій, привело до рішення вивчити факти, пов'язані з культурними уподобаннями різних народів, а саме японського татуювання. Це дозволить осмислити процеси виникнення, формування, становлення, розвитку загального напрямку татуювання, принципи його функціонування. Історичні умови розвитку японського татуювання також дозволяють з'ясувати еволюційні та трансформаційні зміни цієї практики, окреслити образно-стилістичний зміст композицій татуювання японського «Хорі-моно» та визначити властивості традиційної техніки цього напрямку татуювання.

Відтак актуальним є проведення аналізу праць та останніх публікацій, що розкривають окремі моменти виконання та ознаки японського художнього татуювання. Так дослідник В. Барановський (2002), звертаючись до витоків мистецтва татуювання, дав перелік назв народів, з якими традиційно пов'язували практику татуювання, і серед них були середньовічні японці, з їхнім татуюванням з національними мотивами. Щодо мистецтва татуювання у сучасних народів, дослідник вважає, що воно не достатньо еволюційно розвивалося. Нині татуювання, яке зберегло первинні традиції, є виразом не лише ідей, думок і індивідуальності особи, але і виразом традицій культури всього народу. Татуювання несло і несе в собі різні функціональні навантаження: орнаменти і малюнки були своєрідним текстовим повідомленням для майбутніх поколінь [1].

В сучасних джерелах як літературних, так і медійних ми також бачимо тенденцію зацікавленості до теми японського традиційного художнього татуювання. Санді Фельман (1987) з Нью Йорка та Антон Кюстерс (2011) з Бельгії освітлюють японське тату виключно в рамках журналістського огляду [9] та модної тенденції декорування тіла. [8]. Відомий фоторепортажами, які виставлені в Меморіальному музеї Голокосту США у Вашингтоні, Антон Кюстерс живе і працює в Бельгії і Токіо. Журналіст-фотограф, графічний дизайнер та креативний директор журналу «BURN» сфотографував, опублікував і виставив свої роботи з зображеннями членів японського угруповання «Якудза» в 2011р. Деякі фото освітлювали японське татуювання «Іредзумі» [9].

На популяризацію татуювання впливають міжнародні фестивалі тату, які також проходять у Японії. Так у токійському районі Асакуса проходить один з найбільших фестивалів Японії "Sanja Matsuri". Захід починається з грандіозного параду традиційних костюмів, де люди виконують танці, та одним з найяскравіших подій фестивалю є демонстрація татуювань організаторів фестивалю та інших японських шанувальників татуювання. Чоловіки і жінки в білизні показують свої тіла, покриті з голови до ніг стійкими зображеннями, притаманними японському художньому татуюванню. Фестиваль проходить щорічно, протягом трьох днів та залучає до тисячі жителів та гостей з різних куточків світу. [4].

Окремі та недостатньо висвітлені моменти проблематики японського татуювання та національних особливостей в татуюванні, розглядалися автором статті в інших працях «Аналіз татуювання кланово-представницьких спільнот та його позитивна деформація в суспільстві» (2018) [2] та тезах «Національні та патріотичні

особливості образів сучасного українського тату» (2018) [3].

Мета дослідження – розглянути та виявити, яке значення графічні образи займають в традиційному сучасному японському художньому татуванні.

**Результати дослідження.** В сучасному світі чимало європейських та американських художників намагаються відтворити риси японського стилю в татуванні, однак потрібного рівня досягають одиниці. Своє втілення в татуваннях сучасного японського татування знайшли китайська філософія, каліграфія Японії і Східний буддизм. Японське татування – це стиль заснований на традиційних східних мотивах Японії з яскраво вираженими динамічними образами флори та фауни, героїчними образами воїнів-самураїв, образами міфологічних богів, де кольорова гамма найчастіше складається з червоного, золотого, нефритового, фіолетового і чорного відтінків та чіткі контури кожного елементу композицій. Наприклад, тату-ієрогліфи, як частина сучасного стилю орієнтал-тату, тобто європейського стилю повного наслідування, імітування традиційного японського татування, означають спосіб письмової комунікації окремо, а в поєднанні зі складними візерунками, рибами, тиграми висловлюють такі людські поняття як любов і пристрасть, сила і мужність та інші поняття, що відображають світогляд носіїв таких татувань.

Японське татування розділяється по таким видам, як традиційне татування «Хорі-моно», татування членів «Якудза» – «Іредзумі» та жіноче татування «Какус-боро». Назва «Какус-боро» походить від слова «негатив» і суть її лежить в прояву зображення татування на тілі на кшталт ефекту проявлення плівки в фотографії. «Негативна татуіровка», так її називають в Європі, є непомітною на тілі, але має здатність проявлятися після вживання

алкогольних напоїв, банних дій тощо. Таємницю нанесення та склад барвників, що використовуються в цьому різновиді японського татування, майстри тримають у таємниці і розкривають виключно своїм спадкоємцям майстрам тату – «хорі». Деякі окремі жіночі татування виконуються шляхом втирання рисової пудри в спеціальні, майстерно виконані розрізи на тілі [10].

В розгляді класичного татування «Хорі-моно» (з японської *гравірування*) виділяються основні мотиви японських татувань: флори, фауни та воїнів-самураїв. Це три традиційні, мотивовані групи символічних графічних образів. Образи флори: хризантема – уособлення рішучості та сміливості; квітка сакури – це символ скороминущості часу; лист клена – асоціації любові, пристрасті. Зображення фауни: дракон – символ сильної влади і фізичної сили, що з'єднує протилежні стихії вогню та води; короп, який символізує відвагу і мужність (рис. 1) а тигр – є символом безстрашності.



**Рис. 1.** Японське татування з зображенням коропа та його ескіз

Третя група – образи самураїв, воїнів стародавніх легенд, які є найпоширеним елементом національної гордості японців – лицарів відваги та честі. Примітне те, що з точки зору японських майстрів татування художники дотепер слідуєть принципам

досконалої композиції, сформованої ще в епоху самураїв. Вміння, техніка, володіння композицією та доведення до досконалості займають в японському татуюванні перші позиції в системі художнього татуювання. Стосовно процесу татуювання «Хорі-моно» можна виділити такі позиції: а) термін виконання повної композиції однієї людини – до дванадцяти місяців, б) тривалість безперервного сеансу сягає годину, бо больовий поріг унеможливорює збільшення часу на процедуру, в) в традиційній техніці використовувались бамбукові палички, з голками кількістю від 1 до 40, де вони майстром татуювання занурювались у фарбу і проколювали шкіру під гострим кутом на глибину до 5 мм в залежності від її товщини, г) особлива позиція, протилежна європейським вимогам до гігієни татуювання, така, що після сеансу татуюваний приймає гарячі водні процедури, д) через тиждень, по загоєнню обробленої ділянки шкіри, майстер татуювання продовжує роботу, е) після завершення повного циклу татуювання «Хорі-моно» художник залишає свою мітку-автограф на стегнах людини.

Японське татуювання було не тільки традиційним, але і популярним серед елітних прошарків середовища Японії, Країни Висхідного Сонця, самураїв, власників селищ та міст, воїнів армії імператора, заможних людей. Простий люд не міг дозволити собі татуювання, бо це був дуже дорогий «декор» та краса тіла. [7]. Наприкінці XIX ст. завдяки інтенсивному впливу «європеїзації» влада Японії заборонила самурайський рух та разом з ним і татуювання «Хорі-моно», яке в очах західного світу було на кшталт дикунської та варварської ознаки. Уряд Японії, піклуючись про позитивне враження в світі, поставив табу на традиційному мистецтві татуювання, але переведене в ранг заборони класичне японське татуювання проявило себе тоді, коли ним захопилися члени організації

«Якудзи». В Японії татуювання регулюється і досить суворо регламентується владою. Але, відмічено, що збереження японського традиційного стилю, з його неперевершеною технікою і винятковою досконалістю, стало завдяки збереженню традицій татуювання у Якудза [9]. Клан Якудза виник у добу Едо (1603 – 1868 рр.) і представляв собою угруповання самураїв, до яких зверталися японські феодали за силовими послугами для боротьби з противником. Татуювання «Якудзи», які мають назву «Іредзумі», визначені в спеціальному законі Японії, як «мафіозні атрибути», які заборонені всім іншим членам суспільства. В Японії татуювання є таким же особистим, як і ім'я, воно ретельно скривається під одягом. Але відомі щорічні популярні тату-фестивалі, де можна побачити натільні татуювання тату-художників. За правилами використання татуювання слідкують влада, поліція та мафія. Відомий факт, коли знаменитий бельгійський фоторепортер Антон Кюстерс отримавши дозвіл відвідати похорон одного з членів «Якудза» і відобразити в своїх фотографіях татуювання членів угруповання, зміг оприлюднити свою книгу лише через два роки. Впродовж зазначеного часу книга проходила затвердження у власників «Іредзумі» [9].

В «Іредзумі» зазначена послідовність нанесення татуювання, яка є традиційною і чимось більш значним, ніж прояв атавізму [5]. Процес передбачає татуювання спини, яку «розписують» першою, потім грудей, рук та верхньої частини ніг. Не татуюються тільки окремі частини рук і обличчя. Серед композицій «Іредзумі» відрізняють наступні: *Кінтаро* – зображення морського дракона або коропа, що бореться з сильною людиною. Зображення означає доблесть, хоробрість і сильні фізичні сили власника такого татуювання, тому що спочатку зображення *kintaro* було у бійців, які досконало володіли майстерністю

рукопашного бою. [6]. *Онї* – зображення демона схожого на дракона, дихаючого вогнем. Малюнок символізує ударну силу воїна та його наносять бойовикам, вбивцям та рекетирам. *Теу дзюн* – образ воїна, містичного демона або жінки, що тримає в зубах ножа. Зображення натякає на ризик смерти від удару майстра «вмілого застосування кинджалів». *Акуглента* – образ великого самурая-воїна, що уособлює жорстокість та нерозсудливість в бою. *Фудо Мьоо* – образ покровителя торгівлі, як символ успіху в торгівлі. *Хікджеші* – зображення борця з вогнем, а носії такого зображення це основні учасники чвар, розбірок, злочинів. *Джомонджу Шішін* – зображення воїна з жердиною, знак члена, який народився в клані. *Карадзуші* – зображення міфічної собаки «фо», що символізує удачу, азарт та успіх у бізнесі. *Рю Тора* – зображення тигра і дракона, що означає владу над оточенням. Носії таких символів є головами клану, лідерами відділень та напрямків діяльності «Якудза»; *Хагоморо Теньо* – образ богині кохання, небесної діви, що є виразом певного ставлення до жіночої краси і любові.

Проаналізувавши дані з використаних джерел, власного досвіду автора та розглянувши композиції японського художнього татуювання жіночого «Какусі-боро», японського «Хорі-моно» та «Іредзумі» виділимо та визначимо основні особливості японського татуювання: 1. асиметрія в татуванні, виконаного з досконалістю і художнім смаком; 2. введення безлічі дрібних мотивів, що щільно заповнюють поверхню татуйованої ділянки тіла; 3. провідні образи мають динамічний характер; 4. велике значення має впровадження декоративного контуру: обведення окремих композицій, чітко промальованих та змістовно завершених; 5. відтінені контури композицій; 6. заповнення зображення фарбами глибокої насиченості і

контрастності; 7. використання своєрідних для татуювання природних засобів вираження і анатомічних знань для додання всій композиції ефекту руху, роблячи її дуже експресивною і художньо грамотною; 8. кожна композиційна побудова промальовується в динаміці (наприклад, поєдинку самураїв або положення чоловіка, полоненого чарівністю коханої); 9. заповнення порожніх місць в композиційному малюнку геометричним орнаментом з симетричними повтореннями, текстами та ієрогліфами; 10. домінуючі зображення риб на хвилях, морських чудовиськ, коропів, драконів та людські зображення у вигляді самураїв; 11. зображення японських божеств в класичному татуванні. 12. загальна художня композиція має великий формат та наноситься на усе тіло. Що до традиційності зазначимо, що японське татуювання в сучасності і досі роблять вручну, без використання електричних машин з умінням та композиційним володінням засобами кольору, світу та тіні.

**Висновки.** Виявлено впливовість графічних образів в збереженні національних традицій японського художнього татуювання. Проаналізовані та зазначені основні графічні образи в традиційних композиціях сучасного стилю японського татуювання, систематизовані та виділені загальні особливості видів японського татуювання «Хорі-моно», «Іредзумі» та «Какусі-боро». Значення досліджень графічних образів та особливостей японського художнього татуювання дає можливість вивчати сучасне татуювання та його вплив на збереження національних традицій. Японський традиційний стиль татуювання, з його неперевершеною ручною технікою і винятковою досконалістю робить його особливим та унікальним мистецтвом декорування тіла, яке пройшло через призму тисячоліть.

## Література

1. Барановский В.А. Искусство татуировки. М.: Славянский дом книги, 2002. 373 с.
2. Кротевич О.В. Аналіз татуювання кланово-представницьких спільнот та його позитивна деформація в суспільстві. *ScienceRise*, 2018. №7 (48) 2018 С. 19-22.
3. Кротевич О.В. Національні та патріотичні особливості образів сучасного українського тату. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: збірник матеріалів Міжнародної науковопрактичної конференції*. Київ : КНУТД, 2018.Том 1. С. 73-76.
4. Лазарев А. Япония. Праздник каждый день. *РИП-Холдинг*, 2016. 104 с.
5. Мельников И.В. Татуировки в Японии: от истоков и до наших дней. *Литрес*, 2009. 24 с.
6. Мещеряков А. Н. Книга японских символов. М., Изд: *Наталис*, 2003. 556 с.
7. Хладик М. Традиционные татуировки Японии. Хорикацу. *Издание Reuss*, 2012. 500 с.
8. Fellman S. The Japanese Tattoo. *New York, Abbeville Press*. 1987. 120с.
9. Kusters A. Odo Yakuza Tokyo. 2011. *Publisher: Zabrozas*, 216с.
10. Puente H. Legacy: The Horiyoshi III Tradition. *JM Publications*, 2016. 176 с.

## References

1. Baranovskyi, V.A. (2002) Yskusstvo tatuyrovky. [Tattoo art]. M.: *Slavianskyi dom knyhy*, 373 s. [in Russian].

2. Krotevych O.V. (2018) Analiz tatuiuvannia klanovo-predstavnytskykh spilnot ta yoho pozytyvna deformatsiia v suspilstvi. [Analysis of the tattoo of clan-representative communities and its positive deformation in society] ,«*ScienceRise*» №7 (48) 2018 s. 19-22 [in Ukrainian].

3. Krotevych O.V. (2018) Natsionalni ta patriotychni osoblyvosti obraziv suchasnoho ukrainskoho tatu. [National and patriotic features of contemporary Ukrainian tattoos] *Zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii «Aktualni problemy suchasnoho dyzainu»*, Kyiv, *KNUTD*, Tom 1. S. 73-76 [in Ukrainian].

5. Melnykov Y.V. (2009) Tatuyrovky v Yaponyy: ot ystokov y do nashykh dnei. [Tattoos in Japan: from the beginnings to the present day]. *Lytres*, 24s. [in Russian].

6. Meshcheriakov A.N. (2003). Knyha yaponskykh symbolov. [Japanese character book]M., 556s. [in Russian].

7. Khladyk M. (2012) Tradytsonnyye tatuyrovky Yaponyy. Khorykatsu. [Traditional tattoos of Japan. Horikatsu] *Yzdanye Reuss*, 500s. [in Russian]

8. Fellman S. (1987) The Japanese Tattoo. *New York Abbeville Press* 112 s. [in English].

9. Kusters A. (2011) Odo Yakuza Tokyo. *Publisher: Zabrozas*, 216 s. [in English].

10. Puente H. (2016) Legacy: The Horiyoshi III Tradition. *JM Publications*, 176 s. [in English].

## THE IMPORTANCE OF GRAPHIC IMAGES IN TRADITIONAL JAPANESE TATTOOS

KROTEVICH A.V.

*Kyiv National University of Technologies and Design*

**Purpose.** Consider, reveal, what value graphic images occupy in traditional modern Japanese artistic tattoo.

**The methodology** of this study is to apply general scientific methods of comparative historical and image-stylistic analysis.

**Results.** Considered, analyzed and identified the main graphic images that affect the formation and preservation of traditional Japanese artistic tattoos. These are images: groups of flora (sakura flower or chrysanthemums, maple leaf), groups of

## ЗНАЧЕНИЕ ГРАФИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ТРАДИЦИОННОЙ ЯПОНСКОЙ ТАТУИРОВКЕ

КРОТЕВИЧ А.В.

*Киевский национальный университет технологий и дизайна*

**Цель.** Рассмотреть и выявить, какое значение графические образы занимают в традиционной современной японской художественной татуировке.

**Методика** данного исследования заключается в применении общенаучных методов сравнительно-исторического и образно-стилистического анализа.

**Результаты.** Рассмотрены, проанализированы и определены основные графические образы, влияющие на формирование и сохранение

fauna (dragon, tiger, carp) and national, heroic, mythological and religious images (samurai, demons and gods). These are the features of the Japanese tattoo: asymmetry, characteristic figures, shading of the decorative contour and its deep saturation, contrast, dynamics of each individual construction, filling the void with texts and hieroglyphs, dominance of the main graphic images, a combination of small motifs and pronounced large scale images. Given the dynamics of development and the prospects for the spread of artistic tattoos, the features of the influence of graphic images on the preservation of national traditions in modern Japanese tattoos are highlighted. This approach allows us to determine the trends in the development of modern tattoo.

**The scientific novelty** of the work lies in the definition and coverage of the main graphic images and the effect of tattooing in the preservation of national traditions on the example of modern Japanese artistic tattooing.

**Practical significance.** The main graphic images in Japanese art tattoo are determined and summarized. The directions of traditional Japanese modern tattoo are separated. The value of the research allows us to determine a positive direction in the study of modern tattoo and its influence on the preservation of national traditions.

**Keywords:** *tattoos, design practice, construction, composition, images, Japanese tattoo, national traditions, color saturation.*

традиционной японской художественной татуировки. Это образы: группы флоры (цветок сакуры или хризантемы, лист клена), группы фауны (дракон, тигр, карп) и национальные, героические, мифологические и религиозные образы (самураи, демоны и боги). Это особенности японской татуировки: асимметрия, характерные фигуры, оттенки декоративного контура и его глубокая насыщенность, контрастность, динамика каждого отдельного построения, заполнение пустоты текстами и иероглифами, доминирование главных графических образов, сочетание мелких мотивов и выраженной большой масштабности изображений. Учитывая динамику развития и перспективы распространения художественной татуировки освещены особенности влияния графических образов на сохранение национальных традиций в современной японской татуировке. Такой подход позволяет определить тенденции развития современной татуировки.

**Научная новизна** работы заключается в определении и освещении основных графических образов и влияние татуировки в сохранении национальных традиций на примере современной японской художественной татуировки.

**Практическая значимость.** Определены и обобщены основные графические образы в японской художественной татуировке. Отделены направления традиционной японской современной татуировки.

**Ключевые слова:** *татуировки, практика дизайна, построение, композиция, образы, японское тату, национальные традиции, цветная насыщенность.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРА:

**Кротевич Олександр Володимирович**, директор дизайн-студії, Київський національний університет технологій і дизайну, ORCID 0000-0002-6934-9310, **e-mail:** aleksandrr\_44@ukr.net

**Цитування за ДСТУ:** Кротевич О. В. Значення графічних образів в традиційному японському художньому татуванні. *Art and design*. 2019. №2. С. 97-103.

**Citation APA:** Krotevich, A.V. (2019) The importance of graphic images in traditional Japanese tattoos. *Art and design*. 2. 97-103.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.9>

УДК 7.012:687.16

КУЗНЕЦОВА І. О.

Видавничо-поліграфічний інститут Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»

DOI:10.30857/2617-0272.2019.2.10.

**ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ЯК ДЖЕРЕЛО СИСТЕМИ МОДИ**

**Мета.** Характеристика та оцінка системи моди в образотворчому мистецтві та її вплив на розробку художніх образів різних культурних епох.

**Методика.** В роботі використані методи систематизації та актуалізації літературно-аналітичної інформації образотворчого мистецтва. Накопичення, систематизація і реалізація проектної інформації проведені шляхом вивчення спеціалізованої професійної літератури щодо властивостей образотворчого мистецтва як джерела системи моди.

**Результати.** Система моди представлена різними елементами. На базі аналізу взуття представлено концепцію впливу кліматичних особливостей на систему моди через призму образотворчого мистецтва. Показані приклади сучасного взуття, на основі використання картин великих майстрів. Конспективно розглянуті панчохи, капелюшки, елемент zibellino як елементи системи моди свого часу в образотворчому мистецтві. Доведено, що одяг, доповнення, косметика, декорування і домашні аксесуари є модними продуктами в системі моді і як явище моди були представлені в своєму історичному розвитку в художніх витворах образотворчого мистецтва.

**Наукова новизна.** Система моди в контексті свого часу в образотворчому мистецтві оцінюється як прогностична характеристика, закладена образотворчим мистецтвом, що існує під впливом клімату, інновацій і особливостей соціально-політичного розвитку певного суспільства.

**Практичне значення.** Розібрано вплив образотворчого мистецтва на систему моди стилю класицизму, починаючи від одягу і закінчуючи предметами меблювання. Обґрунтована доцільність його адаптації та впровадження при розробці актуальних моделей модного одягу.

**Ключові слова:** система моди, образотворче мистецтво, одяг, декорування та домашні аксесуари, художні стилі.

**Вступ.** Об'єкти образотворчого мистецтва відтворюють з різною мірою достовірності навколишній світ, як його сприймає автор художнього твору. Як показують сучасні психологічні дослідження, наприклад, в дизайні реклами, перш за все глядача цікавить реалістичність зображень безпосередньо людини, а для відчуття контексту часу необхідна система моди. Під такою назвою – «Система моди» – вийшла книга філософа Барта Р. [1] як одна з робіт структуралістського руху. П'ятдесят років тому вищезгаданою та іншими роботами починалися активні дослідження щодо знаковості моди, результати яких

стали важливими за своїми інформативними і естетичними властивостями.

У багатьох сучасних дисертаційних роботах, пов'язаних з модою, знаковість моди розглядається в різних ракурсах, наприклад в роботі Будяк В. [2] гламурність розглядається як ґендерна ознака. І та ж гламурність змінює характер свого відображення в контексті часу.

Є безліч сучасних публікацій щодо системи моди, наприклад, [3, 4, 5] тощо. Якнайповніше в комплексі своїх публікацій, що завершилися монографією [6], трактує сучасне поняття системи моди Чупріна Н.

При вивченні робіт, пов'язаних з системою моди в цілому, з'являються уточнюючі питання: наскільки суттєва участь об'єктів образотворчого мистецтва при створенні елементів моди і системи моди? У чому і як виявляється взаємовплив системи моди і образотворчого мистецтва? У чому виявляється вплив образотворчого мистецтва як джерела системи моди? В цілому з'являється певна мета написання даної статті.

**Постановка завдання.** Метою даного дослідження є обґрунтування того, що на споживання модних продуктів та формування напрямів розвитку економічної та проектної діяльності суб'єктів системи моди впливають модні інновації, стандарти моди і циклічна інформаційна складова системи моди, створеної в попередні тисячоліття в певних регіонах світу. Цю інформацію якнайповніше можна отримати з витворів образотворчого мистецтва.

**Результати дослідження.** Необхідно відзначити, що в контексті даної статті предмети образотворчого мистецтва розглядаються тільки з погляду історії образотворчого мистецтва, не торкаючись проектної складової. Посилання на широко відомі витвори образотворчого мистецтва в цій статті вказуватися не будуть, оскільки існує вільний доступ до них в інтернеті.

До найбільш ранніх культур відноситься культура Передньої Азії, що виникла наприкінці неоліту. Цікаво вивчити джерела інформації про систему моди Межиріччя 4 – 2 тис. до н. е. Найширшу інформацію надає високохудожні циліндричні печатки. Сцени повсякденного життя на відбитках були представлені в меншій кількості, ніж зображення міфологічних істот і богів, але в достатньому об'ємі, щоб одержати концептуальне уявлення про систему моди того часу.

Печатки та антропологічні дані з розкопок свідчать про багатий волосяний покрив на головах чоловіків і жінок, про

пишні бороди. Природно, що пишна борода й старанно доглянута зачіска акцентувалися як необхідний елемент системи моди. Навіть на голові бика на арфі, відкритій в похованні знатної шумерійки, присутня борода.

На циліндричній печатці та її відбитку умерського періоду [7] зображені рясний волосяний покрив з величезною косою на спині, бородою, з головним убором у чоловіка, головний убір зі складним драпіруванням у жінки, з рясною бахромою (свідок розкоші) спідниця у чоловіка, сорочка-«канді» у чоловіка, накинутий через плече декорований по краю плащ у жінки. На іншій печатці весь одяг бога мудрості, підземного світу, покровителя культурних винаходів, одного з трьох головних богів шумеро-аккадської міфології Енки покрито бахромою. І у нього, і у інших богів: бога сонця Шамаш, Бога-творця Ділмун та інших богів і царів зображено складні головні убори.

Якщо в парчевому та образно-лінійному стилях в гліптиці не завжди присутня інформація про систему моди, то в декоративно-рельєфному стилі вона є майже завжди. Спідниці з хутра або з бахромою входили в систему моди Передньої Азії того періоду як у чоловіків, так і у жінок, що підтверджують численні статуї і барельєфи, наприклад, широко відомі стела царя Хаммурапі, статуя богині Іштар та багато інших.

Знайдені півтора десятки статуй вавилонського правителя Лагаша Гудеа свідчать про використання в системі одягу довгого плаща, що закріплюється на лівому плечі. Зрозуміло, чому праве плече залишалося відкритим, як і інші концептуальні побудови в багатовіковій стародавній системі моди для чоловіків, які можуть битися.

На знайдених золотих предметах з царських могил м. Ура (кинджалі з піхвами, шоломі з орнаментами, діадемі та ін.)

присутня інкрустація напівкоштовним камінням, особливо улюбленим в той період лазуритом. Поховання свідчать про жіночі головні убори з сердолікових та лазуритових намист із золотими підвісками, про використання сережок у вигляді півмісяця, намиста з напівкоштовного каміння, амулетів у вигляді фігурок тварин. У ближчий до нас період XVIII ст. до н. е. розписи стін в м. Марі дають достатнє уявлення про систему моди того часу. Який би не був вибраний стиль моди, він знаходить своє відображення в образотворчому мистецтві.

Найбільш відомі події зі створення системи моди певного стилю, причому, як прийнято говорити, «великого стилю», пов'язані з ім'ям художника Жака – Луї Давіда [8]. Якщо навіть не знати про те, що його твори сприяли розвитку стилю класицизм, то досить подивитися його картину «Клятва Гораційів», яка стала хрестоматійною. Картина створена за 5 років до Великої французької революції і є базовою зі створення стилю класицизму в цілому і системи моди зокрема. Зліва на картині зображені дві жінки – Сабіна і Камілла, одяг і зачіска яких і будуть базовими для моди європейських жінок через 5 років і по надалі в першій чверті XIX ст. Відомі докладні описи ескізів до вищезгаданої картини «Клятва Гораційів», зокрема зображення голів у фригійських ковпаках.

Такий ковпак зустрічався в образотворчому мистецтві ще скіфських воїнів, наприклад, в зображенні з кургану Куль-Оба [9]. На скіфській гривні, створеній старогрецькими майстрами для продажу в Скіфію кіммерійський стрілець на голові має саме такий ковпак. Активно фригійський ковпак використовувався в круглій скульптурі стародавніх греків, зокрема при зображенні Паріса. Через майже два тисячоліття він служить прототипом шапки яacobинців часів Великої французької

революції, стає символом свободи [10] і саме в такому образі він знаходиться на голові Маріани, національного символу Франції, на картині «Свобода, що веде народ 28 червня 1830 року» (Е. Делакруа, 1831).

Комплекс моди має на увазі не тільки одяг, але і моду на дизайн інтер'єру, на використання певного стилю меблів. Спочатку з'являється «Портрет мадам Рекамьє» (Ж. Л. Давид, 1800), що зображає господиню блискучого літературно-політичного паризького салону, що лежить на кушетці певного типу, і тільки потім спалахує інтерес до використання таких кушеток. Форма спинки, підлокітників та узголів'я кушетки Рекамьє була запозичена Давидом із зображень старогрецького жіночого крісла – клімоса.

Особливість таких кушеток полягала в S-образній лінії узголів'я. Оскільки ім'я Жюльет Рекамьє стало символом хорошего художнього смаку і композиція даної картини була чудова своєю простотою, що Давид так високо цінував в грецькому мистецтві, то кушетки Рекамьє активно стали використовуватися в модних салонах всіх європейських країн, у тому числі і царської Російської імперії того часу.

Розглянемо зображення елементів системи моди відповідно до кліматичних умов. Можна розглянути візантійську мозаїку пресбітерія церкви Сан Вітале, створену в 546-548 рр. в Равенні із зображенням імператора Юстеніана зі свитою.

На цьому зразку ранньохристиянського монументального живопису ноги всіх членів свити Юстеніана одягнені в босоніжки із закритими п'ятами і шкарпетками та відкритими частинами стопи відповідно до спекотного клімату Константинополя. Візантійська імператриця Аріадна зображена на слонячій кістці близько 500 р. (Париж, музей Клюні) в сучасних сланцях з кріпленням у великого пальця ноги, званих

у нас «в'єтнамками» (зображення див. [11]). Старогрецькі сандалі були оспівані Густавом Флобером, що описав витонченість поєднання прикраси і наготи, гармонію змісту і форми.

І закономірно, що абсолютно іншого складу взуття можна спостерігати в картинах художників північної частини Європи, коли на ногах у людей видно більш закриті взуття, яке відповідає клімату країни, що зображено. Зимові пейзажі на картинах голландця Хендріка Барентса Аверкампа заповнені людьми, ноги чималої частини яких одягнені в клопи. Таке дерев'яне взуття на півночі Франції називалося сабо. У іншому, порівняно дощовому, регіоні Європи – Литві – таке взуття називалося клумпес. У будь-якому випадку на пейзажних картинах малих голландців людей босими можна побачити найчастіше в релігійних сюжетах. У жанрових сценках зображено взуття щільне, не літнє.

Воно або зашнуроване, виглядає як виконане з щільної шкіри, або це клопи. У картині Пітера де Хоха «Гравці в карти в сонячній кімнаті» (1658) чоловіки одягнені в щільні чоботи, не дивлячись на сонце, що також логічно, виходячи з кліматичних умов країни в цілому.

Так, за логікою, тільки таке взуття може бути в дощовому і прохолодному кліматі в Голландії або Фландрії. Відзначаючи взаємозв'язок одного з численних елементів моди – взуття – і образотворчого мистецтва, необхідно навести приклади сучасного прочитання у взутті картин великих майстрів XIX – XX століть.

Як приклад можна навести взуття Шарлотт Олімпія Доллі [12]. У взутті цього дизайнера використовувалися картини Вінсента Ван Гога, Пабло Пікассо, Джексона Поллока тощо.

Панчохи, як елемент білизни і елемент системи моди, можна прослідити в картинах малих голландців. Якщо в раніше вказаній картині Хоха панчохи надіті на людей, то на

картині Ян Стена «Уранішній туалет» (1661-1665) вони тільки одягаються. Чудовий капелюшок у стилі барокко Ізабелли Брант на автопортреті Пітера Пауля Рубенса (1609-1610), середньовічний еннен Марії Бургундської на портреті роботи Міхаеля Пахера (близько 1490, з колекцій Хайнца Кікстера, Кройцлінген, Швейцарія) явно важко носити, але відповідність моді вимагає жертви.

Що вже тут говорити про метрові в діаметрі капелюшки епохи рококо зі спеціальними механізмами, зачісках а ля флор, пуф а лазіантік, які зображені на численних офортах того часу або на живописних полотнах, як, наприклад, на голові Марії-Антуанети – портретах роботи Елізабет Віже-Лебрен (1783, 1787 та ін.).

Жіночий костюм епохи Реннесанса в Італії [13] характеризується наявністю елементу zibellino, який не буде істотно активним ні до того, ні після того. Це може бути легким спалах моди, як в кінці тридцятих років XX ст., але не настільки могутнім як у вищезгаданий період.

Як видно з проведеного аналізу, одяг у різних його проявах, доповнення, косметика, декорування і домашні аксесуари можуть бути модним продуктом в системі моди та представлені в історичному розвитку у витворах образотворчого мистецтва.

Циклічність сприйняття об'єктів образотворчого мистецтва і дизайну дозволять при докладнішому опрацюванні прогнозувати зміну елементів різних стилів в сучасній моді.

**Висновки.** Система моди, відображаючи свій час, в образотворчому мистецтві може бути оцінена як прогностична характеристика майбутнього одягу та інших модних продуктів з урахуванням інновацій, що існує під впливом клімату і особливостей соціально-політичного розвитку певного суспільства. Аналіз об'єктів образотворчого мистецтва

певних історичних епох дозволяє визначати прогностичні характеристики, пов'язані зі всіма проектними подіями в сучасному суспільстві. Детальний аналіз за

конкретизованими пріоритетами дозволить краще визначати напрями розвитку всіх видів мистецтва, взаємозв'язок з художнім проектуванням одягу.

### Література

1. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
2. Будяк В. В. Гламур в дизайні костюма кінця XIX – початку XXI століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.07. Харків, 2018. 22 с.
3. Гофман А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. СПб : Питер, 2004. 208 с.
4. Гардабхадзе І. А. Особливості узагальненого алгоритму пошуку інноваційних дизайнерських рішень в теорії і практиці художнього проектування костюма. *Теорія та практика дизайну: зб. наук. праць*. 2015. Вип.7. С. 38-45
5. Лебсак-Клейманс А. Структура и матрица ассортимента – стратегические и тактические решения в управлении fashion ассортиментом. URL: <http://www.fashionconsulting.ru/> (дата звернення: 14.05.2019).
6. Чупріна Н. В. Система моди XX – початку XX століття: проектні практики та чинники функціонування (європейський та український контексти). монографія. К.: КНУТД, 2019. 476 с.
7. Кононенко Е. И. Месопотамская глиптика Раннединастического и Аккадского периодов : дис. ... канд. искусствоведения : 07.00.12 / МГУ им. М. В. Ломоносова. Москва, 1997. 135 с.
8. Ходж С. Главное в истории искусств. Ключевые работы, темы, направления, техники. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018. 224 с.
9. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. (1966) ; пер. с фр. В. П. Визгина и Н. С. Автономовой. М.: Прогресс, 1977. 488 с.
10. Тороп С. О. Скіфи: походження та релігія. URL : <http://www.bizslovo.org/content/index.php/ru/istoriya-nikopolya/134-davnya-istoriya/467-skify-proish-i-religiya.html> (дата звернення: 24.02.2010).
11. Удальцова З. В. Византийская культура. М.: Наука, 1988. 288 с.

12. Boyarde Messenger. One off hand painted Charlotte Olympia Pop Art Dolly's for charity! URL : <https://www.boyarde.com/one-off-hand-painted-charlotte-olympia-pop-art-dollys-for-charity/> (дата звернення: 21.07.2015).

13. Воронцова О. М. Дизайн світського костюма епохи італійського Відродження : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.07. Київ, 2014. 20 с.

### References

1. Bart, R. (2003). *Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury*. [Fashion System. Articles on the semiotics of culture]. Moscow [in Russian].
2. Budyak, V. V. (2018). Hlamur v dyzayni kostyuma kintsya XIX – pochatku XXI stolittya [Glamor in costume design of the late XIX – early XXI century]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv: KSADA [in Ukrainian].
3. Gofman, A. B. (2004). *Moda i lyudi. Novaya teoriya mody i modnogo povedeniya*. [Fashion and people. A new theory of fashion and fashion behavior]. St. Petersburg [in Russian].
4. Gardabhadze, I. A. (2015). Osoblyvosti uzahal'nenoho alhorytmu poshuku innovatsiynykh dyzayners'kykh rishen' v teoriyi i praktytsi khudozhn'oho proektuvannya kostyuma [Features of the generalized algorithm for finding innovative design solutions in the theory and practice of artistic costume design] *Teoriya ta praktyka dyzaynu – Design Theory and Practice*, Vol. 7. 48 – 51 [in Ukrainian].
5. Lebsak-Kleymans, A. (2019). Struktura i matritsa assortimenta – strategicheskiye i takticheskiye resheniya v upravlenii fashion assortimentom. [The structure and matrix of the assortment are strategic and tactical decisions in managing the fashion assortment]. URL: <http://www.fashionconsulting.ru/> (Last accessed: 14.05.2019) [in Russian].
6. Chuprina, N. V. (2019). *Systema mody XX – pochatku XXI stolittya: proektni praktyky ta chynnyky funktsionuvannya (yevropeys'ky ta*

*ukrayins'kyi konteksty*) : monohrafiya. [The fashion system of the twentieth – early twentieth centuries: design practices and factors of functioning (European and Ukrainian contexts) : monograph]. Kyiv [in Ukrainian].

7. Kononenko, E. I. (1997). Mesopotamskaya gliptika Rannedinasticheskogo i Akkadskogo periodov [Mesopotamian glyptic of the Early Dynastic and Akkadian periods]. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].

8. Khodzh, S. (2018). *Glavnoye v istorii iskusstv. Klyuchevyye raboty, temy, napravleniya, tekhniki*. [The main thing in the history of art. Key works, topics, directions, techniques]. Moscow [in Russian].

9. Fuko, M. (1977). *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk. (1966)*. [Words and things. Archeology of the humanities. (1966)]. (V. P. Vizgina & N. S. Avtonomovoy, Trans). Moscow: Progress.

10. Torop, S. O. (2010). Skify: pokhodzhennya ta relihiya [Scythians: origin and religion]. *Istoriya Nikopolya – History of Nikopol*: URL: <http://www.bizslovo.org/content/index.php/ru/istoriya-nikopolya/134-davnya-istoriya/467-skify-proish-i-religiya.html> (Last accessed: 24.02.2010) [in Ukrainian].

11. Udal'tsova, Z. V. (1988). *Vizantiyskaya kul'tura*. [Byzantine culture]. Moscow [in Russian].

12. Boyarde Messenger. One off hand painted Charlotte Olympia Pop Art Dolly's for charity! (2015). URL: <https://www.boyarde.com/one-off-hand-painted-charlotte-olympia-pop-art-dollys-for-charity/> (Last accessed: 21.07.2015) [in English].

Vorontsova, O. M. (2014). *Dyzayn svits'koho kostyuma epokhy italiys'koho Vidrodzhennya [Italian Renaissance World Costume Design]. Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv: KSADA [in Ukrainian].

## FINE ART AS A SOURCE OF THE FASHION SYSTEM

KUZNETSOVA I. O.

*Institute of Publishing and Printing of National Technical University of Ukraine «Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute»*

**Purpose.** Characterization and evaluation of the fashion system in the fine arts and its influence on the development of artistic images of different cultural eras.

**Methodology.** The methods of systematization and updating of literary-analytical information of fine arts are used in the work. The accumulation, systematization and realization of project information were conducted by studying specialized professional literature on the properties of fine art as a source of the fashion system.

**Results.** The fashion system is represented by different elements. The concept of influence of climatic features on the fashion system through the prism of fine arts is presented on the basis of the analysis of footwear. Examples of modern footwear are shown, based on the use of paintings by great masters. The stockings, hats, zibellino element as elements of the fashion system of the time in the fine arts have been

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ИСТОЧНИК СИСТЕМЫ МОДЫ

КУЗНЕЦОВА И. А.

*Издательско-полиграфический институт Национального технического университета «Киевский политехнический институт имени Игоря Сикорского»*

**Цель.** Характеристика и оценка системы моды в изобразительном искусстве и ее влияние на разработку художественных образов различных культурных эпох.

**Методика.** В работе использованы методы систематизации и актуализации литературно-аналитической информации изобразительного искусства. Накопление, систематизация и реализация проектной информации проведены путем изучения специализированной профессиональной литературы о свойствах изобразительного искусства как источника системы моды.

**Результаты.** Система моды представлена различными элементами. На базе анализа обуви представлена концепция влияния климатических особенностей на систему моды через призму изобразительного искусства. Показаны примеры современной обуви, на основе использования картин великих мастеров. Конспективно

considered in detail. It is proved that clothes, accessories, cosmetics, decorations and home accessories are fashion products in the fashion system and as a phenomenon of fashion have been represented in their historical development in works of art. It is proved that clothes, accessories, cosmetics, decorations and home accessories are fashionable products in the fashion system and as a phenomenon of fashion have been presented in their historical development in the works of art.

**The scientific novelty.** The system of fashion in the context of its time in the visual arts is evaluated as a predictive characteristic, embedded in the visual arts that exist under the influence of climate, innovation and features of socio-political development of a certain society.

**The practical value.** The influence of fine arts on the fashion system of classicism style, starting from clothing to furniture. The expediency of its adaptation and introduction in the development of actual models of fashionable clothes is substantiated.

**Keywords:** *fashion system, fine arts, clothes, decorating and home accessories, artistic styles.*

рассмотрены чулки, шляпки, элемент zibellino как элементы системы моды своего времени в изобразительном искусстве. Доказано, что одежда, дополнения, косметика, декорирование и домашние аксессуаре являются модными продуктами в системе моде и как явление моды были представлены в своем историческом развитии в художественных произведениях изобразительного искусства.

**Научная новизна.** Система моды в контексте своего времени в изобразительном искусстве оценивается как прогностическая характеристика, заложенная изобразительным искусством, существует под влиянием климата, инноваций и особенностей социально-политического развития определенного общества.

**Практическое значение.** Разобрано влияние изобразительного искусства на систему моды стиля классицизма, начиная от одежды и заканчивая предметами мебелировки. Обоснована целесообразность его адаптации и внедрения при разработке актуальных моделей модной одежды.

**Ключевые слова:** *система моды, изобразительное искусство, одежда, декорирование и домашние аксессуары, художественные стили.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРА:

**Кузнецова Ірина Олексіївна**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри графіки видавничо-поліграфічного інституту Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», ORCID 0000-0002-4267-7031, **e-mail:** iakuzmore@gmail.com

**Цитування за ДСТУ:** Кузнецова І. О. Образотворче мистецтво як джерело системи моди. Art and design. 2019. №2. С. 104-110.

**Citation APA:** Kuznetsova I. O. (2019) Fine art as a source of the fashion system. Art and design. 2. 104-110.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.10>

УДК 687.012.016:7

МИХАЙЛЮК О.Ю., ОСТАПЕНКО Н.В., ЛУЦКЕР Т.В.

Київський національний університет технологій та дизайну

DOI:10.30857/2617-0272.2019.2.12.

**ПІДХІД ДО ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННЯ ФАКТУРНИХ РІШЕНЬ ЖІНОЧОГО ОДЯГУ**

**Мета.** Метою статті є визначення передумов дизайн-проектування фактурних рішень художньо-виразних виробів.

**Методика.** При проведенні досліджень використано комплекс загальнонаукових підходів: візуально-аналітичний, системно-інформаційний та метод класифікацій.

**Результати.** Запропоновано художньо-естетичний підхід до дизайн-проектування виробів з фактурними ефектами. Визначено та охарактеризовано складові елементи зазначеного підходу, розкрито їх специфіку. Досліджено художньо-естетичні ознаки жіночого одягу з фактурними ефектами. Окреслено передумови для формування інформаційної бази різновидів фактурних ефектів з метою дизайн-проектування художньо виразних моделей жіночого одягу.

**Наукова новизна.** На основі теоретичних досліджень розроблено художньо-естетичний підхід до дизайн-проектування виробів з фактурними ефектами та обґрунтовано його складові. Виявлено залежність характеристик фактур матеріалів від виробів з фактурними ефектами. Сформульовано та розкрито критерії оцінювання художньо-естетичних характеристик жіночого одягу з фактурними ефектами. Охарактеризовано запропоновані критерії оцінювання виробів жіночого одягу. Доведено можливість прогнозування сприйняття гармонійного образу на основі його колористично-фактурного рішення.

**Практична значущість.** Сформовано інформаційну базу різновидів фактурних ефектів та виокремлено найбільш поширені з них з метою удосконалення дизайн-проектування та розширення асортименту нових моделей виробів. Сформульовано рекомендації щодо застосування різноманітних фактурних ефектів у виробі жіночого одягу.

**Ключові слова:** фактура, одяг, декоративне оздоблення, художній образ.

**Вступ.** Асортимент сучасних виробів жіночого одягу потребує постійного оновлення. Декоративна трансформація поверхні матеріалів є одним з прогресивних методів оздоблення сучасного одягу. Крім того, актуальним у дизайні виробів є забезпечення цілісності їх художньо-естетичного сприйняття за рахунок гармонійного поєднання форми, матеріалів та кольору. Фактура матеріалу впливає на формування художнього образу в костюмі.

**Аналіз попередніх досліджень.** Існуючі теоретичні та науково методологічні підходи до проектування виробів та елементів з фактурними ефектами базуються на роботах М.В. Колосніченко [1, 5], Т.В. Ніколаєвої [6], Н.В. Остапенко [5], К.Л. Пашкевич [3, 5], Н.П. Супрун [4] та роботах

інших науковців, у яких розглянуто проблеми дизайн-проектування художньо-виразних та тектонічно досконалих промислових виробів і одягу. Питання тектоніки, формоутворення та дизайну сучасного одягу висвітлено в наукових працях О.В. Колосніченко [8, 10, 13], М.В. Колосніченко [10, 15], Т.Ф. Кротової [11], Т.В. Ніколаєвої [6], Н.В. Остапенко [10, 13, 15], К.Л. Пашкевич [8], А.Л. Славінської [9], З.О. Тканко [7], Н.В. Чупріної [6]. Регіональному вектору дослідження українського одягу присвячено наукові публікації О.Ю. Косміної [14].

**Постановка завдання.** Актуальним сьогодні є дизайн-проектування виробів жіночого одягу з використанням різноманітних фактур матеріалів, причому

створення нових і урізноманітнення існуючих рішень потребують безпосередньо самі фактурні ефекти на основі різних методів і підходів до їх проектування та виготовлення.

**Результати дослідження.** Характерною ознакою сучасного дизайну є концептуальне різноманіття виробів внаслідок різних систем цінностей, традицій, етнічних особливостей тощо і, як результат, естетичних потреб різних груп споживачів. Відомими є методи комбінаторики, трансформації, деконструкції тощо, завдяки використанню яких розширено асортимент художньо виразних моделей одягу. Поряд з цим, основним завданням дизайну є вирішення проблеми комфортності одягу і пошук нових естетично привабливих форм та гармонійного образу у костюмі. Створення нових дизайн-рішень одягу, аксесуарів та інших виробів потребує осучаснення підходів до їх дизайн-проектування.

З огляду на це, запропоновано художньо-естетичний підхід до створення високоестетичних композиційно виразних виробів з фактурними ефектами, який базується в першу чергу на взаємопов'язаних і узгоджених даних щодо віку, вподобань та інших відомостей про споживача; сезону, призначення, форми і розмірів, умов експлуатації та асортименту виробів, застосовуваних матеріалів, декоративних елементів та їх характеристик. Розглянуті вище передумови зумовлюють дизайн-проектування образно-стильового, колористично-фактурного, художньо-композиційного та конструктивно-технологічного рішення нових моделей виробів з використанням фактурних ефектів (рис. 1).

Означений підхід сприяє поглибленню знань у сфері дизайн-проектування та дозволяє розширити можливості для створення нових моделей виробів.

Формування концепції дизайн-

проектування виробів жіночого одягу з фактурними ефектами потребує, в першу чергу, даних щодо віку, вподобань, етнічних особливостей, антропометричних характеристик, кольоротипу зовнішності та інших відомостей про споживача. Характерною для сучасної моди є тенденція нівелювання статево-вікових меж споживчих властивостей одягу шляхом створення універсального, безрозмірного або багатофункціонального одягу, виробів-трансформерів тощо. Однак, вироби з оригінальною, активною поверхнею матеріалу є ідентифікаторами певного стилю, соціальної чи етнічної групи споживачів тощо і тому потребують більш чіткого визначення ряду індивідуальних потреб людини з метою створення її гармонійного та високоестетичного образу за рахунок раціонального використання декоративно-фактурної палітри.

Прикладами впровадження фактурних рішень є святковий, повсякденний, спортивний одяг, аксесуари, взуття, декоративні вироби тощо. Для раціонального застосування технік декоративної трансформації поверхні матеріалу з метою надання виробам індивідуальності, інформативності та художньої виразності ще у процесі дизайн-проектування визначають їх асортимент (рис. 2 – рис. 4). Слід зазначити, що для виготовлення та оздоблення святкового одягу, аксесуарів, декоративних виробів часто використовують насичені, активні і самодостатні фактурні ефекти, що акцентують на собі увагу, не потребують доповнень та є засобом вираження основної ідеї виробу. Розповсюдженим також є поєднання в одному виробі контрастних кольорів та фактур матеріалів, об'ємного та плоского оздоблення. Основними вимогами до фактурних ефектів святкового одягу є художня виразність, естетична привабливість, оригінальність, вишуканість тощо. У свою чергу,

виготовлення повсякденного і спортивного одягу потребує меншої декоративності та врахування таких характеристик, як зручність, відповідність призначенню, зносостійкість, гігієнічність тощо. Вибір оптимальної декоративної техніки обмежений рядом вимог до виробів і

залежить від їх асортименту. Найбільш поширеними різновидами плоского оздоблення є вишивка, аплікація, друк, мармурування, штучне зістарювання, витравлювання, виварювання, фарбування тощо [1].



**Рис. 1.** Складові художньо-естетичного підходу до дизайн-проектування виробів з фактурними ефектами

Об'ємні фактурні ефекти отримують шляхом застосування плісування, гофрування, перфорації, креширування, орігамі, буфів, інкрустації, об'ємних декоративних елементів та фурнітури. Засобом посилення художньої виразності є поєднання різних декоративних технік в одному виробі. Крім того, оздоблення може бути незначним акцентом і частково заповнювати виріб або бути основою його задуму та вкривати всю площину.

Одним з головних завдань дизайн-проектування є створення такої форми,

через яку найбільш повно розкривається зміст об'єкта дизайну [3]. Вибір матеріалу, фактури, кольору і в подальшому конструкції, залежить від форми та розміру виробу, які, в свою чергу, повинні відповідати його призначенню та умовам експлуатації.

Часто творчим джерелом дизайн-рішення є матеріал з певним колористично-фактурним оформленням, у такому випадку проектування форми та розміру виробу може обмежуватися властивостями структури поверхні матеріалу.



а б в г д е

**Рис. 2.** Приклади святкового одягу з різними фактурними ефектами: а – вишивка; б – плетіння та вишивка; в – градування, г – плісировка; д – використання об'ємних елементів; е – градування із застосуванням об'ємних елементів [2]



а б в г д е

**Рис. 3.** Приклади моделей повсякденного одягу з різними фактурними ефектами: а – печворк; б – аплікація; в – плетіння шнуром; г – друк та знебарвлення; д – плетіння нитками; е – плісировання [2]



а б в г д

**Рис. 4.** Приклади моделей спортивного одягу з різними фактурними ефектами: а – друк; б – вишивка; в – друк та оздоблення фурнітурою; г – плетіння; д – гофрування [2]

Відомо, що сприйняття величини і маси будь-якої форми змінюється залежно від заповнення малюнком її поверхні. Розріджений малюнок збільшує, а ущільнений, згущений, навпаки, зменшує величину і масу виробу. Фактурні ефекти з яскраво вираженою рельєфністю візуально додають формі об'ємність і масу; гладкі, прозорі, блискучі поверхні, навпаки, візуально зменшують розміри, надають легкість. Матеріали з довгим ворсом мають властивість надавати формі монолітність та цілісність, оскільки завдяки активній фактурній поверхні з'єднання окремих її частин є не помітним [4].

Сьогодні виробництво пропонує широкий асортимент тканин, нетканих матеріалів, трикотажних полотен, штучної та натуральної шкіри, хутра тощо, від оптимального вибору яких залежить тектоніка зовнішнього вигляду та емоційно-образне сприйняття виробу.

Відомо [1, 5], що форма та конструкція виробу тісно пов'язані з матеріалом, з якого вони виконані і через нього візуально розкриваються. Тому часто зовнішній вигляд використовуваних матеріалів впливає на зорове сприйняття форми виробу. Різним матеріалам властиві свої характерні види форм і конструкцій. Наприклад, з формостійких матеріалів волокнистої або зернистої структури найчастіше створюють вироби коробчастих та прямокутних форм, а з м'яких та пластичних – вироби складних, скульптурних, просторових форм.

Природний зовнішній вигляд матеріалів, колір, фактура та текстура характеризують їх певні фізико-механічні властивості. Однак, збереження природного вигляду матеріалів не завжди є доцільним у контексті різних вимог складного та багатофакторного дизайн-проекування і тоді виникає необхідність застосування різноманітних оздоблювальних матеріалів і спеціальних обробок, наприклад, створення

фактурних ефектів за рахунок декоративної трансформації площини тощо. Важливою умовою загальної тектонічності, естетичності та гармонії виробу є відповідність між його формою та матеріалом, з якого він виготовлений. Надання матеріалу невластивої йому пластики та конструктивно-просторової організації викликає відчуття неприродності та атектонічності форми виробу [3].

*Образно-стильове рішення* нових виробів є результатом творчого осмислення потреб і вподобань людини та їх реалізації у нових художніх формах. За характером емоційного сприйняття виріб може бути суворий, стриманий, динамічний, спокійний, величний, простий, життєрадісний тощо [7, 8]. При вивченні великого комплексу питань ідеологічного, соціально-психологічного, етнічного, статево-вікового, професійного, економічного тощо характеру відбувається ретельний відбір образів-ідей, що відображають потрібну проблему.

Крім того, образно-стильове сприйняття виробу формується шляхом застосування необхідних для вираження і втілення його змісту засобів формоутворення та гармонізації, а саме пропорцій деталей, силуету, ліній, кольору та фактури матеріалу, зовнішньої обробки тощо. При цьому важливо також враховувати розміри, особливості статури, зовнішні дані людини тощо (рис. 5).

Сьогодні колір та фактура матеріалу є важливими і широко використовуваними інструментами дизайну одягу та інших виробів. Слід зазначити, що в сучасній проектній практиці дизайну колір визначають ще на стадії розробки ескізу виробу, оскільки він є важливим фактором психофізіологічного комфорту (сприйняття кольору) та емоційно-естетичного впливу (почуття кольору), а також носієм візуальної інформації [9].

*Колористично-фактурне рішення* виробу впливає на формування його

зорового образу. Тому аналітично досліджено, узагальнено та систематизовано існуючі фактурні ефекти з метою створення інформаційної бази та подальшого обґрунтованого виокремлення з них художньо виразного оздоблення для їх застосування у виробі.

Найбільш поширеними серед декоративних технік для одягу сьогодні є різновиди вишивки, орігамі (рис. 6, а), аплікації (рис. 6, б), друку, перфорації (рис. 6, в), штучного зістарювання; створення рельєфної поверхні за рахунок буфів, валяння, використання об'ємних елементів (рис. 6, г), плетіння (рис. 6, д), оздоблення шнуром (рис. 6, е) тощо.

Важливою складовою розробки нових моделей виробів жіночого одягу є пошук раціональних, композиційно цілісних рішень. Отже, насамперед визначають можливі варіанти застосування художньо-композиційних прийомів, і тільки після цього здійснюється приблизний розрахунок конструкції [8, 10, 11].

Відомо [13, 14], що конструктивне рішення впливає на естетичне сприйняття одягу. Поєднання складної конструкції та насиченої фактури матеріалу перевантажує загальну композицію виробу. Чим більш складна конструкція і її членування, тим спокійніше та одноманітніше забарвлення, поєднання матеріалів тощо. І навпаки, просте конструктивне рішення допускає оригінальні багатокомпонентні комбінування кольорів, фактур, декоративних елементів тощо [15].

Не можна стверджувати, що декоративно-фактурне оформлення одягу є завжди доцільним і може успішно застосовуватись у рівній мірі в кожному костюмі. Невдало використаний декор здатний не лише погіршити зовнішній вигляд виробу, але і зробити його недоречним та антихудожнім. Те, наскільки фактурний ефект прикрасить сучасний одяг,

залежить значною мірою від розуміння призначення і образності проєктованого виробу, а також знання специфіки підходу до художнього оформлення різних видів одягу.

В рамках художньо-естетичного підходу до дизайн-проєктування запропоновано критерії оцінювання характеристик виробів жіночого одягу з фактурними ефектами, серед яких відповідність образно-стильового рішення, форми та призначення виробу його колористично-фактурному оформленню, сучасним модним тенденціям, розмірам і особливостям фігури людини; композиційна рівновага виробу, узгодженість та пропорційність його конструктивних і декоративних елементів; технологічна досконалість виробу, складність його оздоблення та наявність спеціальних обробок матеріалів; раціональність способу виготовлення фактури, застосування інноваційних технологій та матеріалів при розробці і оздобленні виробу (рис. 7).

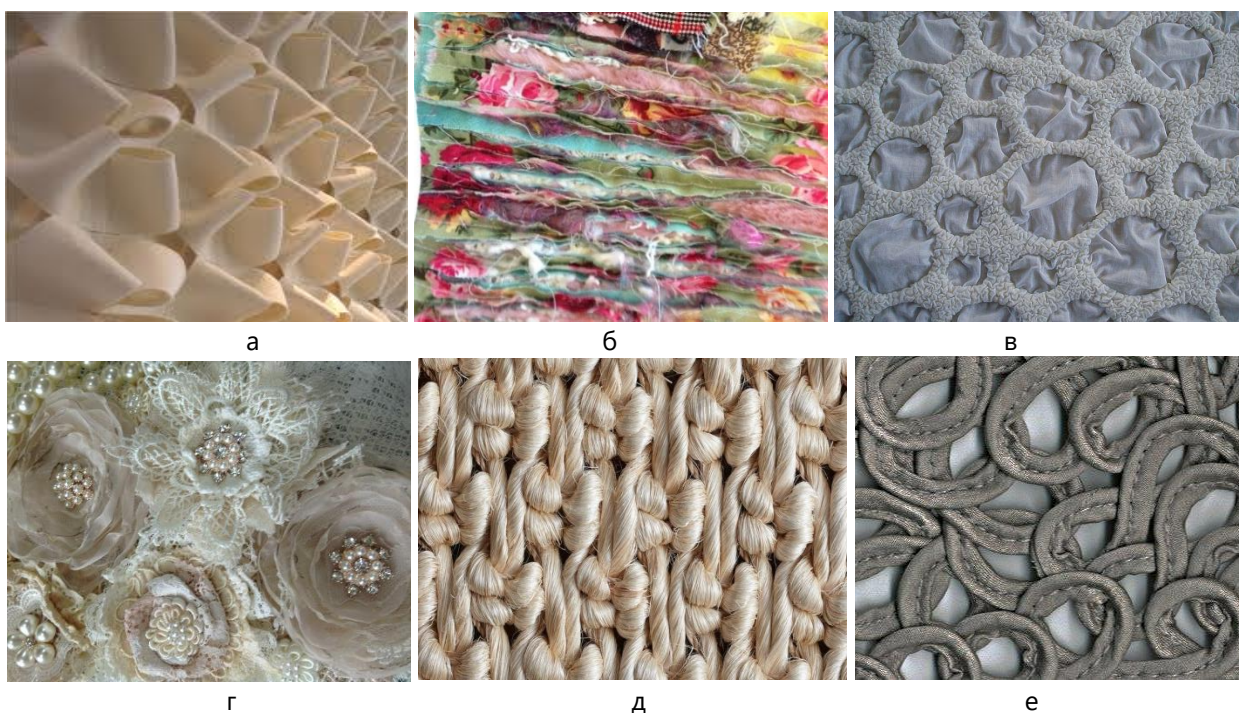
Слід зазначити, що критерії оцінювання художньо-естетичних характеристик виробів жіночого одягу з фактурними ефектами можуть відрізнятися залежно від їх асортименту, призначення, стильового розмаїття тощо.

Наприклад, відповідність виробу сучасним модним тенденціям втрачає значення, якщо його дизайн-рішення базується на відтворенні певного історичного стилю і передбачає використання характерних саме для нього форми, матеріалів, кольорової гами, декоративних технік тощо.

Крім того, поширене сьогодні прагнення до комфорту часто спонукає споживачів до вибору одягу вільного силуету та підкреслено об'ємної форми у стилі «оверсайз», де конструкція виробу навмисно не відповідає розмірам та особливостям фігури людини.



**Рис. 5.** Приклади образно-стильових рішень виробів з різними фактурними ефектами: а – застосування техніки орігамі в одязі авангардного стилю; б – використання елементів з об'ємними фактурними ефектами в одязі романтичного стилю [12]



**Рис. 6.** Приклади різновидів фактурних ефектів для одягу: а – оздоблення стрічками; б – техніка «chenille quilting»; в – перфорація; г – оздоблення об'ємними декоративними елементами; д – плетіння; е – оздоблення шнуром [16, 17]

Різноманітні технічні маніпуляції дозволяють змінювати або регулювати ступінь об'ємності матеріалів і, таким чином, впливати на зорове сприйняття маси одягу та окремих його елементів.

Актуальним у наш час є застосування інноваційних технологій та матеріалів, але поряд з цим зростає популярність ручної роботи з використанням природних або вторинних матеріалів при виготовленні нових зразків фактур для оздоблення виробів.



**Рис. 7.** Систематизація критеріїв оцінювання художньо-естетичних характеристик виробів жіночого одягу з фактурними ефектами

**Висновки.** Визначено можливі шляхи формування інформаційної бази та запропоновано художньо-естетичний підхід до створення композиційно цілісних виробів з фактурними ефектами, який сприяє поглибленню знань у сфері дизайн-проектування та дозволяє раціонально розширити асортимент моделей виробів. Доведено безпосередній вплив властивостей структури поверхні матеріалу на кінцевий образ виробу в контексті його естетичної досконалості.

Окреслено передумови застосування різних видів оздоблення при виготовленні виробів жіночого одягу. Систематизовано існуючі фактурні ефекти та з них виокремлено такі, що є найбільш ефективними у формуванні зовнішнього сприйняття естетично досконалих виробів.

Доведено емоційний вплив характеру поверхні матеріалу на художньо-образне сприйняття одягу, аксесуарів, декоративних

та ювелірних виробів. Надано рекомендації щодо раціонального вибору техніки виготовлення фактури при розробці нових моделей одягу та його оздоблення з метою ефективного використання її специфічних властивостей.

Досліджено художньо-естетичні ознаки виробів жіночого одягу з фактурними ефектами. Визначено, проаналізовано та систематизовано основні та додаткові критерії оцінювання художньо-естетичних характеристик виробів жіночого одягу з фактурними ефектами.

Окреслено найбільш поширені фактурні ефекти, охарактеризовані запропоновані критерії оцінювання виробів жіночого одягу.

Сформований матеріал направлено на створення інформаційної бази оздоблення жіночого одягу для удосконалення його дизайн-проектування з перспективою подальшого її розширення.

## Література

1. Ергономіка і дизайн. Проектування сучасних видів одягу / Колосніченко М.В., Зубкова Л.І., Пашкевич К.Л., Полька Т.О., Остапенко Н.В., Васильєва І.В., Колосніченко О.В.: навч. посібн. Київ, 2014. 386 с.

2. Site «Fashionising» URL: <http://www.fashionising.com> (last accessed: 15.05.2019).

3. Пашкевич К.Л. Теоретичні основи дизайну одягу на засадах тектонічного підходу: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня доктора техн. наук: спец. 05.01.03 «Технічна естетика» Київ, 2017. 45 с.

4. Супрун Н.П., Орленко Л.В., Дрегуляс Е.П., Волинець Т.О. Конфекціонування матеріалів для одягу: навч. посібн. Київ, 2008. 246 с.

5. Pashkevich K.L., Kolosnichenko M.V., Ostapenko N.V. Research of some physical and mechanical characteristics of suiting fabrics for designing the clothes. *Vlakna a Textile*. 2016. №1. P. 3 – 8.

6. Ніколаєва Т.В., Чупріна Н.В. Основи теорії формоутворення костюма: навч. посібн. Київ: КНУТД, 2004. 156 с.

7. Тканко З.О. Концептуалізм у сучасній моді: теорія і практика проектування. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2013. № 23. С. 26-37.

8. Малинська А.М., Пашкевич К.Л., Смирнова М.Р., Колосніченко О.В. Розробка колекцій одягу: навч. посібн. Київ, 2018. 140 с.

9. Кулешова С.Г. Колір в художньому проектуванні одягу; за ред. А.С. Славінської. Хмельницький: ХНУ, 2016. 394 с.

10. Kolosnichenko O.V., Ostapenko N.V., Kolosnichenko M.V. The development of new forms of special clothes by design projectsing methods. *Vlakna a Textile*, 2016. №2. P. 3 – 8.

11. Кротова Т.Ф. Канони античності й відродження як основа тектонічного строю класичного костюма. *Art and design*. 2018. № 1. С. 83-94.

12. Site «Coroflot» URL: <http://www.coroflot.com/astamasulyte/Texture> (last accessed: 20.05.2019)

13. Kolosnichenko O.V., Pryhodko-Kononenko I.O., Ostapenko N.V. Design of new articles of clothing using principles of contemporary style

directions in Architecture and art. *Vlakna a Textile*, 2016. №1. P. 18 – 23.

14. Космина О.Ю. Инновации в культуре – традиция и мода. *Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии*: материалы XIII Международной научной конференции. Санкт-Петербург, 2000. С. 51–53.

15. Михайлюк О.Ю., Колосніченко М.В., Остапенко Н.В., Гайова І.Л., Антонюженко А.Ю. Узагальнена систематизація різновидів фактур матеріалів для дизайн-проектування одягу. *Art and design*, 2018. №1. С. 27-35.

16. Site «Aventures textiles» URL: <https://aventurestextiles.blogspot.ru> (last accessed: 20.05.2019).

17. Site «Burdastyle» URL: <https://burdastyle.ru> (last accessed: 20.05.2019).

## References

1. Kolosnichenko, M.V., Zubkova, L.I., Pashkevych, K.L., Pol'ka, T.O., Ostapenko, N.V., Vasylyeva, I.V., Kolosnichenko, O.V. (2014) *Erhonomika i dyzayn. Proektuvannya suchasnykh vydiv odyahu* [Ergonomics and design. Designing modern types of clothing]. Kyiv [in Ukrainian].

2. Site «Fashionising».URL: <http://www.fashionising.com> (Last accessed: 15.05.2019) [in English].

3. Pashkevych, K.L. (2017). *Teoretychni osnovy dyzaynu odyahu na zasadakh tektonichnoho pidkhodu* [Theoretical foundations of clothes design on the basis of a tectonic approach]. *Extended abstract of Doctor's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

4. Suprun, N.P., Orlenko, L.V., Druhulyas, E.P. , Volynets, T.O. (2008) *Konfeksionuvannya materialiv dlya odyahu* [Confectionery materials for clothing]. Kyiv [in Ukrainian].

5. Pashkevich, K.L., Kolosnichenko, M.V., Ostapenko, N.V. (2016) Research of some physical and mechanical characteristics of suiting fabrics for designing the clothes. *Vlakna a Textile*, 1, 3 – 8 [in English].

6. Nikolaieva, T.V., & Chuprina, N.V. *Osnovy teorii formoutvorennia kostiuma* [The fundamentals of the theory of shaping a suit]. Kyiv: KNUITD [in Ukrainian].

7. Tkanko, Z.O. (2013) *Kontseptualizm u suchasni j modi: teoriia i praktyka proektuvannia* [Conceptualism in modern fashion: the theory and practice of designing]. *Visnyk L'vivskoi natsional'noi*

*akademii mystetstv – Visnyk of the Lviv National Academy of Arts*, 23. 26-37 [in Ukrainian].

8. Malyn's'ka, A.M., Pashkevych, K.L., Smyrnova, M.R., & Kolosnichenko, O.V. (2018) *Rozrobka kolektsiy odyahu* [Clothing collection development]. Kyiv [in Ukrainian].

9. Kuleshova, S.H. (2016) *Kolir v khudozhn'omu proektuvanni odiahu* [Color in artistic designing of clothes] A.S. Slavins'koi (Ed.). Khmel'nyts'kyj, KhNU.

10. Kolosnichenko, O.V., Ostapenko, N.V., Kolosnichenko, M.V. (2016) The development of new forms of special clothes by design projectsing methods. *Vlakna a Textile*, 2, 3 – 8 [in English].

11. Krotova T.F. (2018) Kanony antychnosti j vidrodzhennia iak osnova tektonichnoho stroiu klasychnoho kostiuma [The canons of antiquity and revival as the basis of the tectonic structure of the classical costume] *Art and design*, 1. 83-94.

12. Site «Coroflot». URL: <http://www.coroflot.com/astamasiulyte/Texture> (Last accessed: 20.05.2019) [in English].

13. Kolosnichenko, O.V., Pryhodko-Kononenko, I.O., Ostapenko, N.V. (2016) Design of new articles of clothing using principles of contemporary style directions in Architecture and art. *Vlakna a Textile*,

1, 18 – 23 [in English].

14. Kosmyna, O.Yu. (2000) *Ynnovatsyy v kul'ture – tradytsiya y moda*. [Innovations in culture - tradition and fashion]. Proceedings from Fashion and design: historical experience - new technologies: '00: *XIII Mezhdunarodnaia nauchnaia konferentsiyaia – 13-th International Scientific Conference*. (pp. 51-53). Sankt-Peterburh [in Russian].

15. Mykhailiuk, O.Yu., Kolosnichenko, M.V., Ostapenko, N.V., Haiova, I.L., Antoniuzhenko, A. Yu. (2018). *Uzahalnena systematyzatsiia riznovydiv faktur materialiv dlia dyzain-proektuvannia odiahu* [Generalized systematization of materials factures varieties for clothes design]. *Art and design*, 1, 27-35 [in Ukrainian].

16. Site «Aventures textiles». URL: <https://aventurestextiles.blogspot.ru> (last accessed: 20.05.2019) [in English].

17. Site «Burdastyle». URL: <https://burdastyle.ru> (last accessed: 20.05.2019) [in English].

## APPROACH TO DESIGN OF FACTORIAL SOLUTIONS OF WOMEN'S CLOTHES

MYKHAJLUK O. Yu., OSTAPENKO N. V., LUTSKER T. V.

*Kyiv National University of Technologies and Design*

**Purpose.** The purpose of the article is to determine the preconditions of design of factured solutions of artistic-expressive products.

**Methodology.** In the course of research, a complex of general scientific approaches was used: visual-analytical, system-informational and the method of classifications.

**Results.** The artistic and aesthetic approach to the design of products with facture effects is offered. The constituent elements of the mentioned approach are determined and characterized, their specificity is disclosed. The artistic and aesthetic features of women's clothing with factured effects are researched.

## ПОДХОД К ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЮ ФАКТУРНЫХ РЕШЕНИЙ ЖЕНСКОЙ ОДЕЖДЫ

МИХАЙЛЮК О.Ю., ОСТАПЕНКО Н.В., ЛУЦКЕР Т.В.

*Киевский национальный университет технологий и дизайна*

**Цель.** Целью статьи является определение предпосылок дизайн-проектирования фактурных решений художественно-выразительных изделий.

**Методика.** При проведении исследований использован комплекс общенаучных подходов: визуально-аналитический, системно-информационный и метод классификаций.

**Результаты.** Предложен художественно-эстетический подход к дизайн-проектирования изделий с фактурными эффектами. Определены и охарактеризованы составляющие элементы указанного подхода, раскрыта их специфика. Исследованы художественно-эстетические признаки изделий женской одежды с фактурными эффектами. Определены предпосылки для формирования информационной базы

The prerequisites for the formation of the information base of factures varieties for the purpose of artistically expressive women's clothing models designing are outlined.

**Scientific novelty.** On the basis of theoretical researches, an artistic and aesthetic approach to the design of products with factured effects has been developed and its components have been substantiated. Dependence of the characteristics of the materials varieties from products with facture effects was revealed. The criteria for assessing the artistic and aesthetic characteristics of women's clothing with factured effects are formulated. The offered criteria of estimation of products of women's clothes are characterized. The possibility of forecasting the perception of a harmonic image on the basis of its color-factorial solution is proved.

**Practical significance.** The information base of the types of factures is formed and the most common ones are identified with the aim of improving design and expanding the range of new product models. Recommendations on the application of various facture effects in women's clothing are formulated.

**Keywords:** *facture, clothing, decoration, artistic image.*

разновидностей фактурных эффектов с целью дизайн-проектирования художественно выразительных моделей женской одежды.

**Научная новизна.** На основе теоретических исследований разработан художественно-эстетический подход к дизайн-проектированию изделий с фактурными эффектами и обоснованы его составляющие. Выявлена зависимость характеристик фактур материалов от изделий с фактурными эффектами. Сформулированы и раскрыты критерии оценки художественно-эстетических характеристик изделий женской одежды с фактурными эффектами. Охарактеризованы предложенные критерии оценки изделий женской одежды. Доказана возможность прогнозирования восприятия гармоничного образа на основе его колористически-фактурного решения.

**Практическая значимость.** Сформирована информационная база разновидностей фактурных эффектов и выделены наиболее распространенные из них с целью усовершенствования дизайн-проектирования и расширения ассортимента новых моделей изделий. Сформулированы рекомендации по применению различных фактурных эффектов в изделиях женской одежды.

**Ключевые слова:** *фактуры, одежда, декоративная отделка, художественный образ.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРІВ:

**Михайлюк Ольга Юріївна**, аспірант кафедри ергономіки і проектування одягу, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-8854-9150, **e-mail:** olga.knugd@meta.ua

**Остапенко Наталія Валентинівна**, д-р техн. наук, доцент, завідувач кафедри ергономіки і проектування одягу, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-3836-7073, SCOPUS 57191843580, **e-mail:** cesel@ukr.net

**Луцкер Тетяна Валентинівна**, канд. техн. наук, доцент, доцент кафедри ергономіки і проектування одягу, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-3230-5303, **e-mail:** lutskertatyna@gmail.com

**Цитування за ДСТУ:** Михайлюк О.Ю., Остапенко Н.В., Луцкер Т.В. Підхід до дизайн-проекування фактурних рішень жіночого одягу. *Art and design*. 2019. №2. С. 123-133.

**Citation APA:** Mykhajluk, O. Yu., Ostapenko, N. V., Lutsker, T. V. (2019) Approach to design of factorial solutions of women's clothes. *Art and design*. 2. С. 123-133.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.12>



УДК  
582.091:75(4+510)

DOI:10.30857/2617-  
0272.2019.2.11.

ЛАЙ ЮЕГЕ

Південноукраїнський національний педагогічний університет  
імені К. Д. Ушинського

## ОБРАЗ І СИМВОЛ КВІТУЧОГО ДЕРЕВА У МИСТЕЦТВІ КИТАЮ І ЄВРОПИ

**Мета** дослідження — виявити образні та символічні паралелі зображення квітучого дерева в мистецтві Китаю і Європи.

**Методика.** При вивченні обраної нами теми особливо важливим було використання компаративного методу, що дозволяє порівнювати твори мистецтва Європи і Китаю різних часових епох на споріднену тематику і виявляти загальне й особливе. Активно використовуються художньо-стилістичний та іконологічний методи. Іконологія поряд з іконографією дозволяє сприйняти символічний зміст твору.

**Результати.** Встановлено, що образ і символ квітучого дерева є одним з головних у мистецтві Китаю і Європи, оскільки виражає ідею вічного відродження природи та пов'язаної з нею людини. На відміну від мистецтва Європи, де в центрі уваги знаходиться людина, в Китаї панує жанр «Квіти і птахи» і пейзаж «Гори – води». Найближче до мистецтва Далекого Сходу підійшли європейські художники другої половини XIX – початку XX століття. З плином часу природа в мистецтві Європи стала самостійним жанром, образ квітучого дерева виступає на перший план відносно до зображення людини.

За часів кризи в природі шукали гармонію. У прагненні художників Європи піти від безпосереднього, реалістичного відтворення ландшафту і створити опосередкований, умовний символічний пейзаж за враженням позначається прагнення майстрів нових напрямків межі XIX – XX ст. до поетики краси, до самостійної виразності лінії та кольору. Культура Далекого Сходу допомогла вийти за межі антропоморфної міфології середземноморської культури Європи; збагатити образний і символічний зміст; художні засоби; художньо-стилістичні можливості; змінити і розширити жанрові кордони образотворчого мистецтва.

**Наукова новизна** полягає в тому, що в ній уперше здійснено порівняння образу і символу квітучого дерева в мистецтві Китаю та Європи.

**Практична значущість** обумовлена можливістю використання результатів дослідження в роботі над монографіями, для підготовки навчальних посібників і програм поглибленого вивчення мистецтва Китаю, в практичній роботі художників Китаю та Європи.

**Ключові слова:** квітка, квітуче дерево, образ, символ, мистецтво Китаю та Європи.

**Вступ.** Образ і символ квітучого дерева є одним з головних в мистецтві Китаю та Європи, оскільки виражає ідею вічного відродження природи і пов'язаної з нею людини. Традиційне мистецтво Китаю символічне. У жанрі Хуа-няо 花鳥(花鳥 «квіти і птахи» виражається філософська ідея прояву великого в малому [11]. Згідно з ученням конфуціанства, в одній квітці можна побачити образ усього світу, оскільки в основі кожної речі лежить

загальний початок. Англійський поет-символіст Вільям Блейк у віршах з циклу "Selected Verse" (1801-1803) висловив близьку ідею:

*To see a World in a grain of sand,  
And a Heaven in a wild flower,  
Hold Infinity in the palm of your hand,  
And Eternity in an hour (1, 324)*

У романі «Кандід» (1759) французький філософ-просвітник Вольтер закликає

культивувати свій сад: "Il faut cultiver son jardin" (гл. 30).

### **Аналіз попередніх досліджень.**

Духовна суть квітки розкривається в текстах Чжун-женя «Альбом живопису сливи мей майстра Хуа-гуана» (1140) [7, с. 349-353], в трактаті Юань Чжунлан «Книга квітів» (кінець XVI ст.) [13, с. 88-93]. Естетичні проблеми живопису старого Китаю глибоко вивчені в працях Е. В. Завадської «Естетичні проблеми живопису старого Китаю» [7]. Дослідниця здійснила науковий переклад і дала цінний коментар до трактату «Слово про живопис з Саду з гірчичне зерно 芥子園畫譜» (1679-1818), який називають «енциклопедією китайського живопису» [17]. Широкий культурологічний підхід до проблеми взаємозв'язку східної й західної культур міститься в дослідженнях Б. Роуланда [5], Н. І. Конрада [10], Е. В. Завадської [8], Дж. Роулі [16], Лю Бінцаня [6]. Розкриття символу квітки міститься в енциклопедіях символів [18]. Квітам у китайській культурі присвячено дослідження Веня Міня, Джоу Уджуна, Гао Іонціна [3]. Найбільш повно історія культури квітів Китаю представлена в монографії Джоу Уджуна (2015), де наведена велика бібліографія [2]. Тема образу і символу квітучого дерева в досліджуваних нами творах мистецтва Китаю та Європи раніше не була предметом спеціального дослідження.

**Постановка завдання.** За часів екологічної кризи представлена тема особливо актуальна. Магістральна тема філософії й мистецтва – тема життя – смерті – відродження знайшла втілення в образі та символі квітучого дерева. Її вивчення в традиційному мистецтві Китаю й образотворчому мистецтві Європи дає зразок гармонійного єднання людей і природи. Цикл життя людини пов'язаний з природними ритмами, з весняним відродженням, втіленим у квітучому дереві.

Мистецтво допомагає зняти суперечності між життям і смертю в свідомості людини.

Мета цього дослідження — виявити образні й символічні паралелі зображення квітучого дерева в мистецтві Китаю та Європи.

При вивченні обраної нами теми особливо важливим було використання компаративного методу [15], що дозволяє порівнювати твори мистецтва Європи і Китаю різних часових епох на споріднену тематику та виявляти загальне й особливе. Активно використовуються також художньо-стилістичний та іконологічні методи. Іконологія (εἰκών – картина, і λόγος – вчення) поряд з іконографією дозволяє сприйняти символічний зміст твору [14].

### **Результати дослідження.**

У зображенні квітучого дерева в мистецтві Китаю ми зосередимо увагу на мейхуа ("квіти сливи-мей"). Дика слива мейхуа 梅花 входить у число «чотирьох благородних» рослин Китаю. Вона цвіте наприкінці зими – початку весни і символізує відродження. Квіти з'являються на гілках раніше, ніж листя. Тому квітка мейхуа означає світлу силу ян, стовбур – темну інь. Ще стародавні поети в «Книзі пісень» (Ши цзин) оспівували мейхуа. Вважається, що під нею народився засновник даосизму Лао Цзи [18, с. 377-378]. Мейхуа є символом чистоти, незалежності, стійкості, гідності, скромності, довголіття [2]. Дикую сливу писали художники династії Тан (618-907). Про те, як писати мейхуа, розповідається в книзі «Слово з Саду з гірчичне зерно» [17, с. 198-207; 411-414]. Прославленим майстром монохромного живопису мейхуа був чаньський монах Джун-жень (XII ст.). «Альбом живопису сливи мей [майстра] Хуа-гуана» («Хуа-гуа-мейпу») (1140) [7, с. 349-353] містить пояснення символіки квітки дикої сливи, яка розквітає в час, коли ще лежить сніг. Науковий переклад текстів зроблений Е. В. Завадською. У книзі «Естетичні проблеми живопису старого Китаю»

дослідниця пише, що на своєрідних живописних «іконах» у ритуалі чань-буддизму найчастіше зображали пейзаж або гілку квітучої сливи «мей». Чаньська «ікона» служила осягненню вищої реальності [7, с. 89-90]. Лаконічна композиція Чжао Мен-фу «Квіти дикої сливи мейхуа» (XIV ст.) (іл. 1) відповідає принципам, викладеним у теоретичному тексті Джун-женя.

Джун-жень надає великого значення поясненню символіки кольорів: «У кольорах мейхуа укладений образ-символ – сянь. Це і є її дух, сутність – ци». Квіти побудовані за принципом Неба – янь і уособлюють сонячний початок, а наповнені соками Землі дерева, стовбури, гілки, – за принципом інь. Квітконіжка символізує тайцзи. Тайцзи – абсолютний початок світу. Це категорія, що йде з «І цзин» («Книги змін») була сприйнята неоконфуціанством. У теорії живопису вона може бути ототожнена з дао. Прямостояча чашечка, що підтримує квітку – саньцай, малюється трьома крапками. Саньцай – триєдина суть світу: Небо, Земля, Людина. Квітка, що росте з чашечки, символізує усін – п'ять першоелементів стародавньої китайської філософії. Тичинки символізують п'ять планет, місяць і сонце. Художник зображує бутони, квітучі та зів'ялі квіти, що символізують природний розвиток всіх речей. Бутони означають союз Неба і Землі. Оскільки зображення несе філософський і космогонічний сенс, важливо слідувати досвіду попередників і уникати аркуші, «які не відображають істинності (Чжень)». Джун-жень вчить: «Кожну деталь постійно звіряй зі штрихами древніх» [7, с. 350-352].

Важлива порада майстра Джун-жень про написання мейхуа: «Намагайся декількома штрихами і невеликою кількістю туші передати їх сутність, керуючись при цьому вимогами розуму», «Концентруй душевні сили в грудях, думай про форму кольорів, про химерність і впертість

стовбурів» [7, с. 350]. Щоб передати сутність квітки, необхідно добре вивчити її. Описуючи нескінченне різноманіття мейхуа, Чжун-жень використовує поетичний образний лад метафори. Майстер порівнює квіти із зернятками перцю, очками краба та «прихованою посмішкою», «квітка нехай нагадує ніжки бронзової тринози», «квіти нагадують вироби, вирізані з дорогоцінного каменю», кінці гілок сливи виростають «як крила птаха, що летить». Стовбур подібний «з драконом або феніксом, що летить», він «підноситься як пагорби гір» [7, с. 350]. У глядача виникає складний асоціативний зв'язок: мейхуа наділяється якостями людини, птахів, тварин, міфологічних істот, рослин, гір, предметів. Таким чином, мейхуа, включена в культурний простір, перестає бути просто квіткою і стає частиною цілісної світобудови. Написання мейхуа дає можливість художнику відчувати гармонію зі світом. Так здійснюється мета і шлях майстра – дао.

Для художника недопустимо пасивно змальовувати об'єкт з натури. Зобразивши квітку тисячі разів, майстер писав вже не з натури, а за натхненням, що не подвоює реальність, а народжує художній образ. За словами чаньського ченця, «таємниця живопису мейхуа» полягає в тому, що, перш за все, необхідно обмірковувати ідею – і (задум). Пензель повинен бути «моторний», «натхненний якимсь божевіллем», а рука рухатися «подібно до блискавки» [7, с. 352]. Усвідомлена єдність мистецтва живопису і каліграфії виражена в словах Джун-женя: «головки квітів подібні ієрогліфу пін» [7, с. 350]. Прикладом може бути картина Чжао Мен-фу «Квіти дикої сливи мейхуа» (XIV ст.).

Поради чаньського ченця Джун-женя залишаються важливими протягом століть. На картині представника шанхайської школи Жень Бо-няня (1840-1896) «Поет, який шукає квіти сливи мей. (В пошуках дикої сливи)» (1895) (іл. 2) зображений поет Лю Цзін-фу, темою філософських віршів

якого часто були квіти мейхуа. Бажання зустріти нову весну, відчути і передати у віршах вічне відродження життя змусило поета пуститися в пошуки квітучого дерева. В даному випадку, мейхуа є своєрідним втіленням Краси. Слива мей цвіте на китайський Новий рік. У тремтячій фігурі Лю Цзін-фу, що замотана в плащ, художник передав відчуття холодної зими.

Як це традиційно для Китаю, «вхід» у композицію паперового сувою відбувається справа наліво. У нескінченному просторі, вільному від прив'язки до лінії горизонту (властивій європейському мистецтву Нового часу), на сірому ослику застиг поет. Він занурений у споглядання явленого йому образу ідеальної Краси – дива мейхуа. Хлопчик, що супроводжує поета, несе квітучу гілку. Графіка гілки мейхуа отримала нове життя в ієрогліфах поетичного тексту в лівій частині сувою. Гілки, створені тонкими дотиками пензля, трансформовані і написані в тому ж ключі й ритмі, що ніжні ієрогліфи з краю аркуша. Більш насичені тушшю ієрогліфи другого і третього рядків можуть бути ідентифіковані з лінійним ладом одягу персонажів. Розмиви туші у фігурці ослика, тональний акцент темної плями на волоссі поета разом з різноманітними лініями трактування фігур і гілок, створюють відчуття живописності при аскетичному колірному рішенні.

Манеру Жень Бо-няня називають «безладним пензлем». Але за імпульсивним, спонтанним письмом можна відчути і побачити високу ступінь точного відбору виразних засобів мистецтва. Внутрішня експресія композиції «Поет, який шукає квіти сливи мей» свідчить про те, що засновник «шанхайської школи» Жень Бо-нянь глибоко вивчив класичну спадщину (зокрема, напрям венженьхуа) і створив на його основі індивідуальний, впізнаваний стиль. Проста сюжетна тема, виражена мовою живопису та каліграфії, наповнена глибоким філософським змістом. Таким

чином, людина включена в природні ритми. Сюжетна основа зображення людини зближує твори Жень Бо-няня з мистецтвом Європи.

Видатний майстер Ци Бай-ши 齊白石 (1864-1957) побудував «Кабінет тисячі слив» чи «Кабінет поезії» в містечку Мейкун, де було багато квітучої сливи мейхуа [1]. У формуванні художньої мови Ци Бай-ши велике значення мала творчість Сюя Вея і Джу Да [1, с. 74]. Майстер не копіював давні твори живопису, а прагнув сприйняти їх духовне наповнення і дати інтерпретацію при роботі з натури. Таким чином, природа давала імпульс, підтриманий високою культурою. Творча діяльність Ци Бай-ши охоплювала не тільки живопис, що є предметом нашого розгляду, але і різьблення печаток, каліграфію, поезію, теорію мистецтва. Тільки в 35 років майстер сконцентрував увагу на живописі.

У монографії про Ци Бай-ши Е. В. Завадська пише, що художник вважав поезію за осередок духовності [9, с. 60]. Ще в юності він вивчив філософські трактати, класичну прозу періодів Тан і Сун, знав напам'ять «Вірші тисячі поетів» і писав вірші. У словах «Тільки квітуча слива знає мене» можна відчути спорідненість поета-художника витонченої краси та символічної стійкості мейхуа. Квіти мейхуа в картинах Ци Бай-ши «Квіти мейхуа» (1947) (іл. 3), «Гліцинії і квіти мейхуа» (1951) (іл. 4), написані кіновар'ю (чжу ша). Кіноварь відповідає ян і висловлює чоловіче, вогняне, позитивне начало. З виробництвом штучної кіноварі в Китаї були знайомі ще давні алхіміки [9, с. 65]. У записках про фарби Ци Бай-ши велику увагу приділяє кіноварі. У композиції «Гліцинії та квіти мейхуа» (1951) не тільки квіти, а й гілки сливи написані червоним. Цей колір використовується майстром в парі з чорною тушшю – іншою найбільш популярною фарбою. Гілки і листя гліцинії написані найтоншими відтінками чорного. Червоні печатки завершують

поетичні тексти подібно крапкам у кінці речення. Химерні візерунки гілок викликають явні асоціації з ієрогліфами. Лаконізм, неповторний лінійний і колірний ритм в єдності з каліграфією та поезією створюють унікальне звучання символічного образу при зображенні квітів мейхуа. Зображення мейхуа було особливо популярним у декорі китайських ваз і блюд для подарунків, які призначалися для новорічних свят. У вазі «чорного сімейства» XVIII століття династії Цин (1644-1911) з Метрополітен Музею (іл. 5) розпис створений кольоровими і чорними емалями. Домінанта темряви не властива образотворчому мистецтву Китаю. Чорний фон присутній у декоративному мистецтві: у лакових розписах, у вазописі. У вазі з Метрополітен Музею чорний фон допомагає висловити яскравість білих квітів мейхуа. Скелястий ґрунт, показаний у нижній частині композиції, означає подолання перешкод в ім'я торжества життя. Мейхуа межує з бамбуком. Ці дружні рослини символізують чистоту і відданість. Пара птахів стверджує сімейні цінності. Символічна основа відома глядачам, увага яких зосереджується не так на розповідному сюжеті, а на естетичній цінності твору. У зображенні на вазі представлена своєрідна модель світу, в якій присутня скеляста земля і дерево, що з'єднує землю та небо. Квітуче дерево мейхуа, крона якого відповідає сфероподібному об'єму верхньої частині ваз, представляє не фрагмент, а цілісний образ світу. На вазі жовтого сімейства (XVIII століття) династії Цин, з Метрополітен музею (іл. 6) показаний традиційний мотив квітучої мейхуа поруч із молодими пагонами бамбуку. У верхній частині зображення пролітають птахи. На відміну від європейського мистецтва, у Китаї важливим є зображення цілісної природи, не випадково жанр називається «Квіти і птахи». Характерною особливістю композиції є зображення мейхуа на стрімкій

скелі. Як ми зазначали, таке розташування символізує можливість життя і процвітання в складних природних умовах. Золотисто-жовтий фон сприймається як напоєний сонячним світлом простір. Подібно до живопису, в розписі відсутня лінія горизонту, що виводить зображення в глобальний простір.

Образ і символ квітучого дерева багатогранно представлений у мистецтві Європи. Прикладом може служити алегорична композиція Нікола Пуссена «Тріумф Флори» (1628) з Лувру (іл. 7), де представлений образ торжества життя над смертю. Картина лідера класицизму має театралізований характер. У золотому возі, запряженому амурами – синами богині кохання Венери, велично сидить Флора. Її всипаний квітами шлях символізує оновлену землю. У центральній вертикалі зображено молоде дерево, білі квіти якого виділяються на синьому тлі неба. Справа зображені динамічні купчасті хмари, що повторюють форму крон потужних старих дерев у лівій частині композиції. Квітуче дерево в центрі полотна сприймається як міфологічний символ дерева життя.

Символіка кольорів грає важливу роль у створенні міфопоетичного образу в картині В. М. Васнецова «Іван-царевич на Сірому Вовку» (1889) з ДТГ (іл. 8). Полотно написане в період роботи художника над монументальними розписами Володимирського собору в Києві. Зображення квітів займає значне місце в храмі, декорованому в стилістиці раннього модерну. Паралельно з розписом храму художник звертається до чарівної казки, у якій збережено сюжет східних слов'ян, де розповідається про порятунок Душі-дівичі з підземного царства Коція Безсмертного. У центрі картини, на сірому вовку, зображений Іван-царевич і дівчина, що прихилилась до нього. Вовк – тотемна тварина – допомагає переміщенню в міфологічному просторі.



Іл. 1. Чжао Мен-фу.  
Квіти дикої сливи  
мейхуа. XIV ст.



Іл. 2. Жень Бо-нянь. Поет,  
що шукає квіти сливи  
мей. 1895 р.



Іл. 3. Ци Бай-ши.  
Квіти мейхуа.  
1947 р.



Іл. 4. Ци Бай-ши.  
Гліцинії і квіти  
мейхуа. 1951 р.



Іл. 5. Ваза «Чорного  
сімейства». XVIII ст.  
Метрополітен-музей



Іл. 6. Ваза «Жовтого  
сімейства». XVIII ст.  
Метрополітен-музей



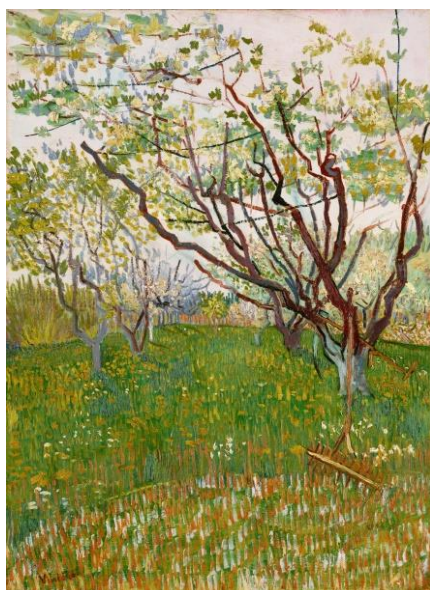
Іл. 8. В. М. Васнецов.  
Іван-царевич на  
Сірому Вовку. 1889.  
Третьяковська галерея



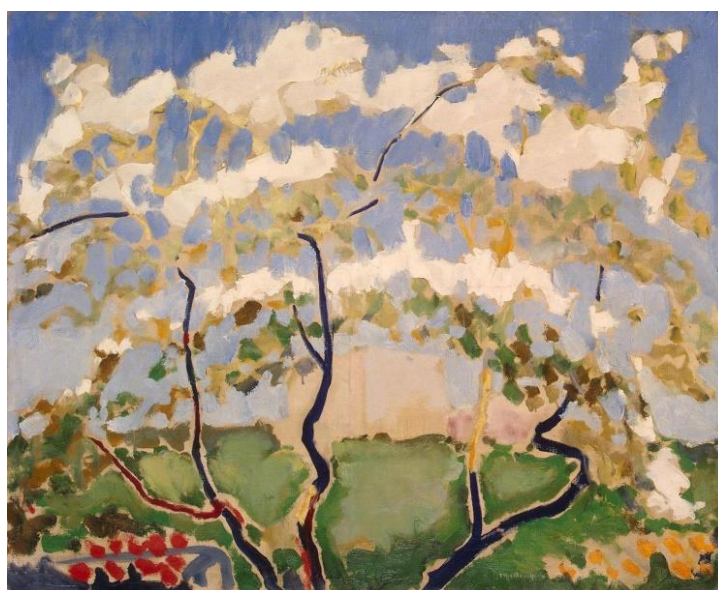
Іл. 7. Никола Пуссен. Тріумф Флори.  
1628. Лувр



Іл. 9. Клод Моне. Весна. Цвітіння фруктових  
дерев. 1873. Метрополітен-музей



**Іл. 10.** Вінсент ван Гог.  
Квітучий сад. 1888.  
Метрополітен-музей



**Іл. 11.** Кес Ван Донген. Весна.  
1908. Ермітаж

Ідея композиції «Іван-царевич на Сірому Вовку»: перемога життя над смертю ціною подвигу, вчиненого героєм [4]. Важливу роль у розкритті змісту грає символічний пейзаж. На картині зображений оповитий маревом туману похмурий ліс, який повинен перетнути герой на шляху до світла. Ключова символічна роль належить ніжно-рожевим квітам молодого вишні, зображеної в правій частині полотна. Квітуче дерево символічно і композиційно протиставлено мертвому стовбуру старого дерева. Рух передано за допомогою «падаючої» діагоналі, спрямованої справа наліво. Гілки молодого квітучого дерева також спрямовані справа наліво. Таким чином, «вхід» глядача в простір полотна споріднений мистецтву Далекого Сходу. Незвичайне рішення справа наліво відповідає втіленню ідеї подолання перешкоди лісу.

Тема перемоги життя над смертю підтримана колірними акцентами яскраво-блакитних незабудок і синього ірису, що означають любов і вірність. На заболоченому ґрунті мерехтять білі лілії, бутони й квіти яких не відразу помітні. Їх

зображення є важливою складовою в розкритті символічного змісту картини. У мистецтві модерну квітка лілії наближена до традиційної для Китаю символіки лотоса, стверджуючи перемогу світла над темрявою. Можна припустити, що мотив водяної рослини, яка піднімається з мулистого дна до світла, набув поширення в європейському мистецтві на межі XIX – XX століть під впливом цікавості до культури Далекого Сходу.

Мотив квітучого саду відповідав новій колірній палітрі лідера імпресіонізму Клода Моне (1840-1926), очищеної від темних коричневих тонів. У картині «Весна. Цвітіння фруктових дерев» (1873) (іл. 9) з музею Метрополітен молодий художник передає своє враження від пробудженої до нового життя природи. На відміну від заснованих на міфології композицій європейських майстрів Нового часу, де важливим є сюжет, імпресіоніст Моне зосереджений на створенні живописного образу самої природи. Літературна розповідь про підперті опорами гілки дерев старого саду і його відродження до нового життя з приходом весни відступає на другий план.

Пейзаж з квітучим садом написаний через рік після створення знаменитої картини «Враження: Схід сонця» («Impression, soleil levant») (1872), в період відкриття нового живописного сприйняття світу. Моне передавав зміну кольору залежно від стану природи і, у такий спосіб, увічнював красу миті життя. Звертаючись до одного мотиву, французький майстер, як правило, створював серії творів, передаючи різні стани світлоповітряного середовища. Зображення одного мотиву допомагало вивчити предмет, знайти творчу свободу в його спонтанному зображенні. У подібній настанові можна побачити взаємозв'язок з творчим методом китайських майстрів.

Зображення ніжних, світлих кольорів відповідає новаторській формі живопису імпресіонізму, для якої властиво єднання предмета і простору. Моне відмовляється від архітекτονіки класичного пейзажу з ясною побудовою простору за планами, тонально важким низом полотна та легким верхом. Квітучі дерева в картинах Моне як би розчиняються в просторі блідо-блакитного неба.

Вібруючі рожеві пелюстки квітів, що обсипалися, покривають землю, позбавляючи її щільності. Зображуючи падаючі тіні стовбурів і крон Моне використовує закон контрасту. Насичений зелений колір тіні стає більш активним, ніж колір самого дерева. Таким чином, зникає матеріальність чуттєво-конкретного предмета.

Предмет розчиняється в середовищі. Сад написаний з високої точки зору, що сприяє передачі умовного, розширеного простору. Лінія горизонту «тане», розчиняючись у білих кронах дерев, які з'єднують землю і небо.

У розглянутому нами творі Клода Моне можна помітити близькість до методу створення образу природи китайськими майстрами: пейзаж виступає як самостійний жанр, поза літературним сюжетом. У

пейзажі відсутнє зображення людини, що компенсовано передачею особистого емоційного переживання природи художником, його стан передано за допомогою найтонших градацій світлокольорової гами. Картини Моне і пейзажі китайських художників поєднують також: повторюваний мотив; умовне зображення простору; висока точка зору, що нівелює лінію горизонту; відкритий мальовничий мазок; музично-ритмічна фактура.

Водночас, відзначимо відміну. Китайський пейзаж (зокрема, зображення квітучого дерева), пов'язаний з традиційною духовною культурою (даосизм, буддизм, конфуціанство). У мистецтві імпресіонізму домінує не філософський зміст образу квітучого дерева, а прагнення до пошуку нових виразних засобів мови живопису: кольору, простору.

Картина Вінсента Ван Гога «Квітучий сад» (1888) з Метрополітен музею (**іл. 10**) створена на Півдні Франції в Арлі. Яскраве сонце визначає золотаву гаму написаного з натури полотна, перетвореного емоційним станом художника. Небо займає рівний землі простір. У мальовничому образі саду велике значення має графічно виразне трактування гілок старих дерев, зображених на світлому тлі неба. Білі пелюстки квітів, що опали з дерева, пов'язують небо і землю. Ван Гог зізнавався: «замість того, щоб спробувати точно зобразити те, що перебуває в мене перед очима, я використовую колір більш довільно, так, щоб найповніше виразити себе» [12, с. 416]. Пагорби визначають сферичну форму землі, розширюючи звичне для академізму трактування тривимірного простору. Важливим засобом експресії є багата різноманітна фактура.

Відкритий, виразний мазок пензля пов'язує Ван Гога з художниками Далекого Сходу. Наприклад, з мистецтвом Джу Да. У картині Ван Гога «Квітуча гілка мигдалю»

(1890) з музею Ван Гога в Амстердамі можна помітити паралель з розписом кобальтом китайських блюд на тему мейхуа. Білі квіти активно звучать на насиченому синьому тлі.

На відміну від Клода Моне, Ван Гог зближується зі змістовною основою мистецтва Китаю. Постімпресіоніст уподібнює природу організму людини. Ван Гог пише братові, що малювання фігури з натури сприятливо впливає на роботу над пейзажем: «Якщо малюєш вербу так, немов вона – жива істота, – а врешті-решт так воно і є, – все оточення виходить само собою». Далі художник стверджує важливість медитації, що, безумовно, зближує його творчий процес із самозаглибленням і поєднанням з природою китайських майстрів: «потрібно тільки зосередити всю увагу на цьому дереві та не відступати, поки воно не почне жити» [12, с. 400].

У картині одного з основоположників фовізму Кеса ван Донгена «Весна» (1908) з Ермітажу (іл. 11) створена мальовнича метафора: біла крона квітучих дерев справляє враження хмар, що спустилися на землю. У поетичному змісті пейзажу, у побудові фрагментарної композиції, у виразній графіці темних стовбурів, що виділяються на світлому мальовничому просторі неба, можна помітити риси, споріднені мистецтву Далекого Сходу. Близьким є також декоративний лад колірного рішення в розкритому, умовно-сплощеному просторі.

В основі колірної гами композиції: червоний, синій і жовтий колір. Зелений колір відродженої землі – додатковий. У живописі Ван Донгена відбувається

з'єднання спадщини середньовічних вітражів Європи та мистецтва Далекого Сходу.

**Висновки.** На відміну від мистецтва Європи, де в центрі уваги перебуває людина, у Китаї панує жанр «Квіти і птахи» та пейзаж «Гори – води».

Традиційний живопис Китаю уникає ефектності, її сюжетна основа проста і зрозуміла. Найближче до мистецтва Далекого Сходу підійшли європейські художники другої половини XIX – початку XX століття. З плином часу природа в мистецтві Європи ставала самостійним жанром, образ квітучого дерева висувається на перший план щодо зображення людини. На противагу цьому, художники Китаю все частіше звертаються до фігуративного живопису.

За часів кризи в природі шукали гармонію. Імпресіоністи, постімпресіоністи, фовісти вивели пейзажний жанр на новий рівень.

У прагненні художників Європи піти від безпосереднього, реалістичного відтворення ландшафту і створити опосередкований, умовний символічний пейзаж за враженням позначається прагнення майстрів нових напрямів на межі XIX – XX століть до поетики краси, до самостійної виразності лінії та кольору.

Культура Далекого Сходу допомогла вийти за межі антропоморфної міфології середземноморської культури Європи; збагатити образний і символічний зміст; художні засоби; художньо-стилістичні можливості; змінити та розширити жанрові кордони образотворчого мистецтва.

## Література

1. 齐白石 自传 北京, 1962. Ци Бай-ши. Автобіографія (Бай-ши лао-жень цзичжуань). Пекін, 1962. 45 с.
2. 周武忠 中国花文化史 Zhou Wuzhong Zhongguo Huawenhua Shi. Чжунго хуа веньхуа ши. Джоу Уджун. (Історія культури квітів Китаю) / 深圳 SHENZHEN – Шеньджен, 2015. 718 с.
3. 闻铭 周武忠 高永青 文ь Мін, Джоу Уджун, Гао Іонцин. 中国花文化辞典. Чжунго хуа веньхуа чидіань. (Квіти в китайській культурі) 黄山书社: «Гора Хуаншень». Хефей, 2000.
4. Campbell Joseph. The Hero with a Thousand Faces. Prinseton university press. New York, 2008 (3rd ed.). 404 p. ISBN 978-1-57731-593-3
5. Rowland B. Art in East and West. New York, 1954. 144 p.
6. Бинцян Лю. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.
7. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. Москва : Искусство, 1975. 440 с.
8. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. Москва : Наука, 1977. 168 с.
9. Завадская Е. В. Ци Бай-ши. Москва : Искусство, 1982. 288 с.
10. Конрад Н. И. Запад и Восток. Москва : Главная редакция восточной литературы, 1966. 520 с.
11. Кузьменко Л. И., Сычов В. Л. Искусство Китая. Москва : 1990. 48 с.
12. Мастера искусства об искусстве, т. 5, кн. 1. Москва, 1969. 448 с.
13. Малявин В. В., Виноградский Б. Б. Антология даосской философии. Москва, 1994. 448 с.
14. Панофский Эрвин. Смысл и толкование изобразительного искусства / Перевод с английского В. В. Симонова. Санкт-Петербург : Академический проект, 1999. 394 с.
15. Прокопцова В. П. Компаративное пространство современного искусствознания. Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2015. № 2 (24). С. 121–127.

16. Роули Дж. Принципы китайской живописи / Пер. с англ. Послесловие В. В. Малявина. Москва: Наука, 1989. 160 с.
17. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно 芥子園畫譜 / пер. и комментарий Е. В. Завадской. – Москва : Наука, 1969. 520 с.
18. Уильямс Чарльз. Китайская культура: мифы, герои, символы. Москва : Центрполиграф. 480 с.

## References

1. 齐白石 自传 北京, 1962. Bai-shi lao-zhen tszyichzhuan. [Qi BaiShi. Autobiography. Beijing] [in Chinese].
2. 周武忠 中国花文化史 (2015) Zhou Wuzhong Zhongguo Huawenhua Shi. The history of the culture of flowers in China / 深圳 SHENZHEN. 718 c. [in Chinese].
3. 闻铭 周武忠 高永青 (2000) Wen Min, Dzhou Udzhun, Gao Iontsin. 中国花文化辞典. [Flowers in Chinese culture] 黄山书社: «Gora Huanshen». Hefey. [in Chinese].
4. Campbell, Joseph. (2008) The Hero with a Thousand Faces. [in English].
5. Rowland, B. (1954) Art in East and West. [in English].
6. Bintsyan, Lyu. (2014) Muzyikalno-istoricheskie paralleli razvitiya iskusstva Kitaya i Evropyi. [Musical and historical parallels of the development of art in China and Europe]. [in Russian].
7. Zavetskaya, E. V. (1975) Esteticheskie problemyi zhivopisi starogo Kitaya. [Aesthetic problems of painting in old China]. [in Russian].
8. Zavetskaya, E. V. (1977) Kultura Vostoka v sovremennom zapadnom mire. Culture of the East in the modern Western world. [in Russian].
9. Zavetskaya, E. V. (1982) Tsi Bay-shi. Qi BaiShi. [in Russian].
10. Konrad, N. I. (1966) Zapad i Vostok. West and East. [in Russian].
11. Kuzmenko, L. I., Syichov, V. L. (1990) Iskustvo Kitaya. [Art of China]. [in Russian].
12. Masters of art about art. t. 5, kn. 1. Moskva. 448 s. [in Russian].

13. Malyavin, V. V., Vinogradskiy B. B. (1994) *Antologiya daoskoy filosofii. Anthology of Taoist philosophy.* [in Russian].

14. Panofskiy, Ervin. (1986) *Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva / Perevod s angliyskogo V. V. Simonova.* [The meaning and interpretation of art] [in Russian].

15. Prokoptsova, V. P. (2015) *Komparativnoe prostranstvo sovremennogo iskusstvoznaniya.* [Comparative space of contemporary art history]. *Vesnik Belaruskaga dzyarzhaynaga ŷniversiteta kultury i mastatstvaŷ.* # 2 (24). S. 121-127 [in Russian].

16. Rouli, Dzh. (1989) *Printsipy kitayskoy zhivopisi. Per. s angl. Posleslovie V. V. Malyavina.* [Principles of Chinese painting]. Moskva : Nauka. 160 s. [in Russian].

17. Slovo o zhivopisi iz Sada s gorchichnoe zerno (1969) *芥子園畫譜 / per. i kommentariy E. V. Zavadskey.* [The MustardSeedGarden Manual of Painting] Moskva : Nauka. 520 s. [in Russian].

Uilyams, Charlz (2011). *Kitayskaya kultura: mifyi, geroi, simvoliy.* [Chinese culture: myths, heroes, symbols]. Moskva : Tsentrpoligraf. 480 s. [in Russian].

## IMAGE AND SYMBOL OF A FLOWERING WOOD IN ART OF CHINA AND EUROPE

LAI YUEGE

*South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky*

**The purpose** of the study is to reveal the figurative and symbolic parallels of the image of a flowering tree in the art of China and Europe.

**Methodology.** When studying the topic chosen by us, it was especially important to use a comparative method, which allows comparing works of art from Europe and China based on related subjects from different time periods and identifying the general and the particular. The artistic-stylistic and iconological method is actively used. Iconology along with the iconography allows to perceive the symbolic content of the work.

**Results.** It has been established that the image and symbol of a flowering tree is one of the most important in the art of China and Europe, since it expresses the idea of the eternal revival of nature and the person associated with it. Unlike the art of Europe, where people are in the center of attention, the genre of "Flowers and Birds" and the landscape "Mountains – Waters" dominate in China. European artists of the second half of the 19th and early 20th centuries came closest to the art of the Far East.

Over time, nature in the art of Europe became an independent genre, the image of a flowering tree comes to the fore in relation to the image of a man. In times of crisis in nature sought harmony. In the striving of European artists to

## ОБРАЗ И СИМВОЛ ЦВЕТУЩЕГО ДЕРЕВА В ИСКУССТВЕ КИТАЯ И ЕВРОПЫ

ЛАЙ ЮЕГЕ

*Южноукраинский национальный педагогический университет имени К. Д. Ушинского*

**Цель** исследования – выявить образные и символические параллели изображение цветущего дерева в искусстве Китая и Европы.

**Методика.** При изучении выбранной нами темы особенно важным было использование компаративного метода, позволяющего сравнивать произведения искусства Европы и Китая различных временных эпох на родственную тематику и выявлять общее и особенное. Активно используются художественно-стилистический и иконологический метод. Иконология наряду с иконографией позволяет воспринять символическое содержание произведения.

**Результаты.** Установлено, что образ и символ цветущего дерева является одним из главных в искусстве Китая и Европы, поскольку выражает идею вечного возрождения природы и связанного с ней человека. В отличие от искусства Европы, где в центре внимания находится человек, в Китае господствует жанр «Цветы и птицы» и пейзаж «Горы – воды». Ближе всего к искусству Дальнего Востока подошли европейские художники второй половины XIX – начала XX века.

С течением времени природа в искусстве Европы становился самостоятельным жанром, образ цветущего дерева выдвигается на первый план относительно изображения человека. Во времена кризиса в природе искали гармонию. В стремлении художников Европы уйти от непосредственного,

get away from direct, realistic reproduction of the landscape and create a mediated, conditional symbolic landscape, the aspiration of the masters of the new directions of the XIX – XX centuries to the poetics of beauty, to the expressiveness of line and color influences. The culture of the Far East helped to go beyond the anthropomorphic mythology of the Mediterranean culture of Europe; enrich figurative and symbolic content; artistic facilities; artistic and stylistic opportunities; change and expand the genre boundaries of art.

**Scientific novelty** of the publication lies in the fact that it was the first time when it compared the image and symbol of a flowering tree in the art of China and Europe.

**Practical significance** is due to the possibility of using the results of research in the work on monographs, for the preparation of textbooks and programs for the in-depth study of the art of China, in the practical work of the headrests of China and Europe.

**Keywords:** *flower, flowering tree, image, symbol, art of China and Europe.*

реалистического воспроизведения ландшафта и создать опосредованный, условный символический пейзаж по впечатлению сказывается стремление мастеров новых направлений рубежа XIX – XX веков к поэтике красоты, к самостоятельной выразительности линии и цвета. Культура Дальнего Востока помогла выйти за пределы антропоморфной мифологии средиземноморской культуры Европы; обогатить образное и символическое содержание; художественные средства; художественно-стилистические возможности; изменить и расширить жанровые границы изобразительного искусства.

**Научная новизна** публикации состоит в том, что в ней впервые осуществлено сравнение образа и символа цветущего дерева в искусстве Китая и Европы.

**Практическая значимость** обусловлена возможностью использования результатов исследования в работе над монографиями, для подготовки учебных пособий и программ углублённого изучения искусства Китая, в практической работе художников Китая и Европы.

**Ключевые слова:** *цветок, цветущее дерево, образ, символ, искусство Китая и Европы.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРА:

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

**Цитування за ДСТУ:** Лай Юе. Образ і символ квітучого дерева у мистецтві Китаю і Європи. *Art and design*. 2019. №2. С. 111-122.

**Citation APA:** Yuege, Lai (2019) Image and symbol of a flowering wood in art of China and Europe. *Art and design*. 2. 111-122.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.11>

УДК  
7.074(477):738.1(430)-  
047.48

DOI:10.30857/2617-  
0272.2019.2.13.

РЕШЕТНЬОВА Г. О.

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

## МАЙСЕНЬКА ПОРЦЕЛЯНА В УКРАЇНСЬКИХ КОЛЕКЦІЯХ. ДО ПИТАНЬ ТЕРМІНОЛОГІЇ ТА ПЕРІОДИЗАЦІЇ

**Мета** дослідження – проаналізувати та порушити питання щодо корекції загально вживаної в Україні термінології стосовно саксонської порцеляни. Розглянути доцільність датувань стосовно «скульптурного» періоду на виробництві. Атрибутувати та ввести до наукового обігу предмети Майсенської фарфорової мануфактури, що зберігаються в українській приватній колекції Д. Попова.

**Методика.** Задля розуміння місця майсенської порцеляни в загальному історичному контексті було задіяно історико-культурний та контекстуальний метод дослідження. Методи моделювання та абстрагування допомогли зрозуміти характер діяльності майстрів XVIII ст. За допомогою мистецтвознавчого та компаративного аналізу зроблено атрибуцію творів.

**Результати.** Встановлено, що використання терміну «шинуазрі» не коректне для порцеляни Майсенської мануфактури першої половини XVIII ст. Відсутність правильної атрибуції зображень на виробах даного періоду не дозволяє фахівцям вживати некоректний термін. Запропоновано замінити його на більш всеосяжний – «орієнталізм», в якому по деталях можна вирізняти та окреслювати рефлексії художньої культури тієї чи іншої країни. В контексті даного аналізу, було введено до наукового обігу чашку з блюдцем першої половини XVIII ст. з приватної української колекції. При погляді на діяльність майстрів та історичні тенденції, доведено, що так званий «скульптурний» період заводу потребує переосмислення. З наведених у статті прикладів зрозуміло, що потрібно не виокремлювати цей етап конкретним датуванням, або розширити часовий проміжок – торкаючись років життя засновника мануфактури. Таким чином, порушуючи звичну систему, відбувається процес залучення української фахової спільноти до переосмислення певного категоріального апарату та процесів, що відбуваються у декоративно-ужитковому мистецтві.

**Наукова новизна** роботи полягає в перегляді термінології та періодизації, яку використовують науковці відносно Майсенської порцелянової мануфактури першої половини XVIII ст. В рамках дослідження до наукового обігу введено предмети Майсенської мануфактури з української приватної колекції Д. Попова.

**Практична значущість.** Результати дослідження можуть бути застосовані мистецтвознавцями – при аналітиці категоріального апарату порцелянових виробів; музейними установами – для побудови грамотної експозиції та екскурсійної програми; освітніми навчальними закладами з мистецьким спрямуванням – при розробці лекційних курсів з історії декоративно-ужиткового мистецтва.

**Ключові слова:** Майсенська фарфорова мануфактура, порцеляна, приватна колекція, атрибуція, термінологія, періодизація.

**Вступ.** Дослідження порцелянових виробів українськими мистецтвознавцями в більшості обмежується вивченням творів локальних заводів. Західноєвропейські зразки часто оминаються або згадуються лише під час тематичних виставок. Аналітика стосовно європейської порцеляни взагалі відсутня, українські науковці, у

більшості, повністю погоджуються з думками іноземних вчених. Можливо, це пов'язано з тим, що плеяда метрів минулої генерації в більшості не мала доступу до закордонних зібрань, що обмежувалося перекладами іноземних праць та пануючою тоді цензурою.

**Аналіз попередніх досліджень.**

Вивченням саксонського фарфору займалося досить багато дослідників [9; 14; 20]. Майсенська порцелянова мануфактура працює донині й випускає літературу та альбоми присвячені історії заводу, предметам виробництва [12; 17; 19]. Стосовно датувань та чіткого розподілу за періодами, який наводять колеги з російського Ермітажу [3; 7], у сучасних та впливових західних виданнях етапи роботи розглядаються головним чином в контексті з діяльністю відповідних митців та іменуються прізвиськом того чи іншого майстра [9; 19]. Використання поняття «шинуазрі» – присутнє, але в більшості воно фігурує як спрощене пояснення для творів зі східною тематикою зображень. Стосовно приватних українських колекцій, в яких зберігається багато визнаних шедеврів німецької порцеляни, то вони лишаються не дослідженими. Саме тому, ми спробуємо долучити ці твори до наукового обігу.

**Постановка завдання.**

Мета дослідження – проаналізувати та винести на загальний розсуд корекцію загально вживаної в Україні термінології стосовно саксонської порцеляни. Розглянути доцільність датувань стосовно так званого «скульптурного» періоду на виробництві. Атрибувати та ввести в науковий обіг предмети Майсенської фарфорової мануфактури, що зберігаються в приватній колекції Києва. Статтю виконано згідно з планом науково-дослідних робіт кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

**Результати дослідження.**

З історії відомо, що вперше у Європі твердий фарфор, на кшталт китайського, було винайдено у Німеччині. Місто Майсен – регіон Саксонії, прийнято вважати «колискою» європейської порцеляни. Розкриття секрету фарфорової маси пов'язано з іменами відомого математика та

фізика Еренфріда Вальтера фон Чірнхауза (1651–1708) та алхіміка-початківця Йоганна Фрідріха Бьотгера (1682–1719) [19, с. 32–34]. Існує ряд достатньо відомих та цікавих фактів пов'язаних із винахідниками, проте для нас головним є те, що саме цей тандем у 1709 р. виготовив для короля Августа Сильного (1670–1733) бажане золото, але – «біле золото» [11, с. 31]. У фортеці Альбрехтсбург (Майсен) було засновано мануфактуру [14, с. 8], а вже у 1713 р. на пасхальному ярмарку в Лейпцигу представлено білий європейський порцеляновий посуд [9, с. 142].

При дослідженні майсенської продукції XVIII – поч. XIX ст. існує певний поділ на етапи. Становлення і роботу фабрики за часів Бьотгера умовно прийнято вважати першим періодом в історії заводу [1, с. 5], часом спроб та пошуків, барокового пориву та характерного йому протистояння: відваги, зухвалості та сумнівів. Другий етап – так званий «живописний період» (1720 – 1735 рр.) [3, с. 9]. Це час власних пошуків, коли технологічні аспекти більш-менш врегульовані. Майстри починають займатися живописними пробами, пошуками тонів, кольорових відтінків. Контрасти та нюанси вриваються в поверхні та корелюються з пластикою деталей. Технічне керівництво на заводі (з 1720 р.) було покладено на живописця Й. Г. Хьорольдта (1696–1775), який до цього часу мав досвід у розробці шпалер та гобеленів [15, с. 75–76]. У Майсені ж йому вдалося розробити нові кольори емалі, які по сьогоднішній день використовуються при розписі порцеляни.

До часів роботи Хьорольдта відносяться предмети в яких відчувається відлуння східних засновників порцеляни – китайських майстрів. Враховуючи історичний контекст, цю тематичну направленість неважко зрозуміти. Також, пізнання нових територій, діяльність Голландської Ост-Індської компанії, як привід для бесід за філіжанкою

чаю на якій було зображено такі екзотичні для європейців кольори, орнаменти, теми. Твори зі східною тематикою були присутні у приватних колекціях О. Блещунова, Д. Попова, родини Ханенків, що нині увійшли до музейних збірок. На них зображено не тільки побутові сцени, а й символи Сходу. Символічність та екзотичність, яка властива китайським зображенням є характерною категорією, яка була притаманна бароковим настроям Європи. Ін-ян, світло-темрява, чоловік-жінка – зустріч протилежностей та їх взаємодія. Недарма, на виробах 1730-х рр. поблизу чоловіка часто споглядаємо жінку біля якої зображено квіти азалії, як символ жіночності, лагідності, стриманості. Азійська метафоричність і кодування не могли не зацікавити людей з відлунням барокового світогляду.

При розгляді порцелянових виробів із зображеннями східної тематики, одразу потрібно зауважити, що малюнки майже не повторюються. Й. Г. Хьорольдт, якому й завдячуємо появою азійських сюжетів на майсенських творах, збирав та модифікував графічні відбитки, які йому зустрічалися [10]. Крім китайських та японських, дуже популярними свого часу були роботи німецького гравера П. Шенка на які посилався Хьорольдт [15, с. 100]. На ескізи ж останнього у свою чергу орієнтувалися інші художники заводу: Ф. Шиндлер, Й. Штадлер, А. Льовенфінк та ін. За часів Хьорольдта було створено своєрідну книгу шаблонів з варіаціями екзотичних сюжетів, яка наразі відома під назвою «Кодекс Шульца» («Schulz-Codex») – за ім'ям колекціонера у якого вона зберігалася. Маючи у користуванні дане джерело, можна частково простежити та ідентифікувати східні розписи (рис. 1).

Аналізуючи сюжети та зображення над якими працював Хьорольдт та інші майсенські живописці у 1730–1745 рр., ми дійшли висновку, що у малюнках було

залучено не тільки китайські, а і японські, індійські та навіть африканські мотиви (рис. 2, рис. 3).



**Рис. 1.** Зразок листа з майстерні Й. Г. Хьорольдта (Кодекс Шульца). Бл. 1725–1730 рр. Наводиться за [15, с. 77].



**Рис. 2.** Сюжетна деталь кухля. Художник Й. Г. Хьорольдт (?). Бл. 1723–1724 рр. Наводиться за [15, с. 99].



**Рис. 3.** «Блюдце з шинуазрі». Художник Ф. Е. Шиндлер. Бл. 1725–1730 рр. Наводиться за [15, с. 125].

Виходячи з цього, вважаємо некоректним називати рисунки німецьких художників дуже популярним нині терміном «шинуазрі». Адже, при детальному вивченні зображень, до деяких сюжетних інтерпретацій може застосовуватися термін «жапонезрі» [18, с. 75] тощо, які українськими мистецтвознавцями в цьому контексті майже не згадуються. Крім того, термін «шинуазрі» французький та звучить як глузування і по своїм характеристикам більш відповідає французькій, саме севрській порцеляні часів Людовіка XV, а також європейським виробам більш пізнього часу. Також, «шинуазрі» є елементом, одним з відгалужень стилю рококо. Рококо ж у свою чергу є найяскравішим стилем, який уособлює в собі ту мету мистецтва, яку Пуссен окреслив як «насолада» [4, с. 276]. Чи були перші твори Майсенської порцелянової мануфактури, а також самого художника демонстрацією «насолади» – звісно, ні. Муки в народженні, в пошуках – так. Відповідно стверджувати, що китайські мотиви в саксонських виробках – елементи чистого стилю рококо, також не можливо, що підтверджують барокові форми предметів та насичена кольорова гамма (яскраві приклади можна побачити в Одеському муніципальному музеї приватних колекцій ім. О. В. Блещунова).

Мода на східні елементи та термін «шинуазрі» сформувалися саме на основі саксонських пошуків. Майсенська порцеляна 1730 – 1745 рр. була своєрідним провісником стилю рококо у фарфорі, який отримує свій розквіт у Франції, де вже будуть не потрібні пошуки правильної маси (звісно винаходи були) та температури випалу, де залишиться тільки гра, експерименти з кольорами, формою, сюжетом. Саме тому, пропонуємо східні й відповідно китайські мотиви у майсенській порцеляні першої половини XVIII ст. називати терміном «орієнталізм», що має

більш широко осяжне значення. А стилістичні особливості характеризувати як зріле бароко – тобто ті, які вже крокують уперед та несуть нові орієнтири та пріоритети, проте ще базуються на старих засадах – відповідно, барокових тенденціях.

Як приклад, вважаємо доречним продемонструвати вироби з використанням майсенського орієнталізму – чайна пара з клеймом курфюрста Саксонії, короля польського і великого князя литовського Августа Сильного (AR) з колекції Д. Попова (рис. 4).

На білому фарфорі виконано розпис з переважанням червоного кольору, поруч з яким – вкраплення оксамитового синього, що, немов дорогоцінний сапфір, прикрашає блюдце, чашку та кришку до неї (рис. 5, а). Згадані кольорові сполучення поєднуються з насиченим золотим орнаментом, який оточує картуші по формі горизонтально витягнутого чотирилисника. В них вписано пейзажні сцени: краєвиди з мотивами гавані зі стафажними персонажами (згадуємо К. Ф. Херольда з появою якого на продукції заводу почали з'являтися сцени із зображенням гавані, кораблів у порту) (рис. 5, а, в). З лівого і правого боку картушів, немов архітектурні балки, відходить золотий орнамент, на якому у різних позах та з різними аксесуарами стоять персонажі, які, за дизайном одягу, схожі на азійців (рис. 5, б).

Навершя кришки імітує бутон квітки з гілочкою та листям, що відходить у бік та кріпиться до поверхні покриття. Рельєфний декор також вкрито позолотою. Проаналізувавши предмети зрозуміло, що незважаючи на загальне виконання, як сказали б – «у манері шинуазрі», очевидних китайських сюжетів в картушах взагалі немає. Лише по сторонам на умовних, намальованих п'єдесталах, розміщені люди в східному вбранні та відповідною зовнішністю і кольорова гамма: золото, пурпур, колір насиченого відтінку стиглої

хурми. Використання виразу: «Розпис в стилі "шинуазрі"... » [6, с. 36], взагалі не припустимо з точки зору розуміння поняття «стиль» як такого.

Щодо атрибуції, то клеймо у вигляді монограми курфюрста Саксонії, наносилося з 1720-х рр. [12, с. 34]. Предмети відносилися до виробів для користування самого Августа Сильного, або у якості коштовних дипломатичних подарунків від його імені. Також, є згадки про те, що дана марка ставилася й раніше – в 1709 – 1710 рр. [8, с. 180], за часів Бьотгера.



**Рис. 4.** Чашка з кришкою та блюдце. Майсен. Перша половина XVIII ст. Приватна колекція Д. Попова. Фото автора. Корекція – Петренко О.



а



б



в

**Рис. 5.** Вироби Майсенської фарфорової мануфактури XVIII ст. з приватної колекції Д. Попова: а – блюдце (В–3,5 см, Д–13,5 см); б – чашка з накривкою (В–5 см, В (загальна) – 6 см); в – накривка з пластичним декором.

Відсил до останнього змушує згадати одних з перших працівників заводу: «Оскільки Бьотгер був експериментатором і вченим, але не художником і не керамістом, курфюрст саксонський доручає придворному ювеліру художнє керівництво на створеній в Мейсені мануфактурі. Перші вироби наслідують китайські взірці, потім під керівництвом живописця по фарфору Хьорольда, який успішно очолював мануфактуру, її виробництво розширюється» [5, с. 373]. Можливо, саме присутність у перші роки роботи на заводі ювеліра, пояснює таке колоритне оздоблення, де фарба на площині перетворюється у коштовне каміння. Йоганн Якоб Ірмінгер (Johann Jacob

Irminger, 1635? – 1724) – ювелір, золотих справ майстер, який фактично визначив характер виробів часів Бьотгера [19, с. 36]. Саме він працював над деякими коронаційними деталями для Августа Сильного, а також створив пластичні ліпні елементи у вигляді маскаронів, аканту, лаврового листа, вусиків винограду, бутонів троянд, фруктів та ін., які сьогодні відомі нам як характерні елементи майсенської порцеляни. Цей скульптурний декор був створений типовим майстром бароко, який як ніхто інший розумів символіку та гру світла і тіні, яка утворюється на білій порцеляні за рахунок об'ємних елементів, навіть не вдаючись до кольорових експериментів. Офіційна присутність з 1712

р. [13] на мануфактурі Ірмінгера ще раз підтверджує нашу версію про недоцільність поділу діяльності виробництва за періодами, де «скульптурний» етап розпочинається лише з робіт Кендлера, який до речі використовував напрацювання ювеліра.

«Скульптурний» або «пластичний» [7, с. 12] період характеризується розвитком та вдосконаленням форми виробів. Найкращі скульптори працюють на заводі: Й. Кірхнер, П. Рейніке, Й. Еберлейн, Ф. Мейер... Проте нам важко погодитися з тією періодизацією, яка пропонується навіть співробітниками Ермітажу (С. Тройницьким, М. Артамоновим, Р. Соловейчик) та окреслюється конкретним проміжком часу, а саме – з 1735 по 1763 роки [7, с. 12; 3, с. 9]. Ці дати частково пов'язані з роботою визначного майстра Й. Й. Кендлера (1706–1775), який розробляв нове декоративне оздоблення для посуду, створював неперевершені скульптури.

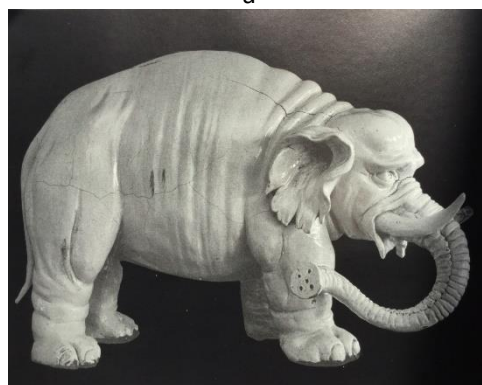
Що стосується датування, то на наш погляд «пластичний» період потрібно розпочинати трохи раніше, наприклад з 1730-х рр. Адже Кендлер прийшов на завод спочатку у якості асистента до вже відомого, хоча і молодого, скульптора Й. Г. Кірхнера (1706–1768), котрий працював на мануфактурі з 1727 р. І нехай молоді скульптори наслідували попередників: Б. Пермозера, Б. Томе, П. Херманна [16], проте не слід забувати, що фарфор був абсолютно новим матеріалом, що фактично свідчить про новизну цих скульптур з точки зору сировини. Крім того, величні, у прямому сенсі слова, замовлення скульпторам першочергово робив Август Сильний. Саме курфюрст Саксонії давав доручення створити тварин у повний зріст для свого «Японського палацу», над чим розпочинав працювати Кірхнер (рис. 6).

До 1730-х рр. частково відносяться й абсолютно барокові порцелянові скульптури на релігійну тематику (згадуємо

апостола Петра роботи Кірхнера), яка стала популярною у світлі контрреформації, що впевнено «крокувала» Європою. Замовлення Августом Сильним сакральних виробів було пов'язано з показом своєї прихильності до релігійних поглядів Папи Римського, задля здобуття престолу монарх навіть навернувся до католицизму [2, с. 676].



а



б

**Рис. 6.** а – скульптура «Лев». Й. Кірхнер. Майсен. Бл. 1730 р. Наводиться за [20, с. 38];

б – скульптура «Слон». Й. Кірхнер. Майсен. 1731 р. Наводиться за [19, іл. 75].

Відповідно, ми можемо зробити висновки, що стилістичні особливості італійського бароко у майсенській порцеляні з'являються під впливом релігійних поглядів засновника мануфактури. Враховуючи це, потрібно зауважити, що Август II Сильний помер у 1733 році, тому якщо й опиратися на умовні поділи за періодами, то «скульптурний» етап, на наш погляд, хронологічно повинен хоча б побіжно торкнутися часів життя

засновника та першого замовника мануфактури, тобто починатися раніше 1735 року.

**Висновки.** За результатами проведеної аналітики приходимо до висновку, що використання терміну «шинуазрі» не коректне для порцеляни Майсенської мануфактури першої половини XVIII ст. Відсутність правильної атрибуції зображень на виробах даного періоду свідчить не про сліпе копіювання та глузування над азійськими взірцями, а над пильним поєднанням та пошуком художників того часу, який науковці й досі повністю не розшифрували. В такому разі, незнання матеріалу не дозволяє фахівцям вживати некоректний термін. Пропонуємо замінити його на більш всеосяжний – «орієнталізм», в якому по деталях (за наявності підтверджених даних) можна вирізняти та окреслювати рефлексії художньої культури тієї чи іншої країни. В контексті цього аналізу, як приклад, було введено до наукового обігу чашку з накривкою та блюдце першої половини XVIII ст. з приватної української колекції Д. Попова.

Крім того, розглядаючи діяльність майстрів та історичні тенденції, розуміємо, що так званий «скульптурний» період в історії заводу, який часто фігурує у працях російських колег, потребує переосмислення. З наведених у статті прикладів розуміємо, що потрібно або не виокремлювати цей етап конкретним датуванням, або розширити часовий проміжок – торкаючись років життя засновника мануфактури. Таким чином, порушуючи звичну систему, ми намагаємося залучити українську фахову спільноту до переосмислення певного категоріального апарату та залучення логічного аналізу до процесів, що відбуваються у декоративно-ужитковому мистецтві.

## Література

1. Бутлер К. Мейсенская фарфоровая пластика XVIII века в собрании Эрмитажа : каталог. Ленинград : Аврора, 1977. 33 [158] с.
2. Дейвіс Н. Європа: Історія / пер. з англ. П. Тарашук, О. Коваленко. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2008. 1464 с.
3. Западноевропейский фарфор XVIII – XIX веков : путеводитель по выставке / Гос. Эрмитаж ; под общ. ред. М. И. Артамонова ; сост. Р. С. Соловейчик. Москва : Искусство, 1956. 50 с.
4. Мастера искусства об искусстве : в 7 т. / ред. И. Я. Цагарелли. Москва : Искусство, 1967. Т. 3. 632 с.
5. Моран А. История декоративно-прикладного искусства. Москва : Искусство, 1982. 577 с.
6. Петрова В. Севрский фарфор XVIII века в собрании Радищевского музея. Мир музея. 2011. № 284. С. 32–36.
7. Тройницкий С. Галерея фарфора Императорского Эрмитажа. Старые годы. 1911. Май. С. 3–27.
8. Троцкий И. Марки фарфора, фаянса, майолики. Русские и иностранные. Москва : Изд-во В. Шевчук, 2007. 216 с.
9. Burton W. A General History of Porcelain : in 2 volumes. London, New York, Toronto, Melbourne : Cassel and Company, 1921. V. 2. 228 p. (Copyright BiblioLife, LLC).
10. Cassidy-Geiger M. «Verknüpfungen herstellen» Zusammenhänge zwischen der Druckgraphik, dem Schulz-Codex und der frühen narrativen Malerei in Meissen. Academia : веб-сайт. URL: [https://www.academia.edu/1766716/\\_Verknuepfungen\\_herstellen\\_Zusammenhaenge\\_zwischen\\_der\\_Druckgraphik\\_dem\\_Schulz-Codex\\_und\\_der\\_fruhen\\_narrativen\\_Malerei\\_in\\_Meissen\\_File\\_2\\_English-language\\_text\\_](https://www.academia.edu/1766716/_Verknuepfungen_herstellen_Zusammenhaenge_zwischen_der_Druckgraphik_dem_Schulz-Codex_und_der_fruhen_narrativen_Malerei_in_Meissen_File_2_English-language_text_) (дата звернення: 13.04.2019).
11. Diviš J. L'Art de la Porcelaine en Europe. Paris : GRÜND, 1984. 232 p.
12. Im Zeichen der «Gekreuzten Schwerter». Meissener Manuskripte XI / Konz. und Red. Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen GmbH. Germany : Sandstein Verlag, 2008. 44 p.
13. Irminger J. J. Deutsche Biographie : веб-сайт. URL: <https://www.deutsche->

biographie.de/sfz36466.html (дата звернення: 13.04.2019).

14. Meier G. Porzellan aus der Meißner Manufaktur. Berlin : Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1981. 206 p.

15. Meißener Porzellan des 18. Jahrhunderts. Die Stiftung Ernst Schneider in Schloß Lustheim / herausgegeben von R. Eikermann. München : C. H. Beck, 2004. 448 p.

16. Rönau C. Ulrich Pietsch: Die figürliche Meißner Porzellanplastik von Gottlieb Kirchner und Johann Joachim Kaendler. Sehepunkte : веб-сайт. URL:

<http://www.sehepunkte.de/2008/04/12303.html> (дата звернення: 09.04.2019).

17. Sammelfiguren. Figure Collectibles : katalog / autor des einleitenden artikels L. Werner. Meissen, 2016. 181 p.

18. Savage G., Newman H. All Illustrated Dictionary of Ceramics. London : Thames and Hudson, 1985. 320 p.

19. Schuster B. The Porcelain Museum of Porzellan-Manufaktur Meissen. Leipzig : Edition Leipzig in der Seemann Henschel GmbH & Co. KG, 2008. 128 p.

20. Walcha O. Meissner Porzellan. Dresden : VEB Verlag der Kunst, 1973. 444 p.

## References

1. Butler, K. (1977). 18th Century Meissen China Plastics in the Hermitage Collection : Catalogue. Leningrad : Avrora [in Russian].

2. Deivis, N. (2008). Europe: History. Kyiv : Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy» [in Ukrainian].

3. Artamonov, M., Solovejchik, R. (Eds.). (1956). Western Europe Porcelains in 18th – 19th Centuries: Exhibition Guide. Moscow : Iskustvo [in Russian].

4. Cagarelli, I. (Ed.). (1967). Arts Explained by Masters of Arts (Vol. 3). Moscow : Iskustvo [in Russian].

5. Moran, A. (1982). History of Decorative and Applied Arts. Moscow : Iskustvo [in Russian].

6. Petrova, V. (2011). 18th Century Sevres Porcelains in the Radischevsky Museum's Collection. Mir muzeja, 284, 32–36 [in Russian].

7. Trojnickij, S. (1911). Porcelains Gallery of the Emperor's Hermitage Museum. Starye gody, May, 3–27 [in Russian].

8. Trockij, I. (2007). Russian and Foreign Types of Porcelain, Dutchware and Majolica Items. Moscow : V. Shevchuk [in Russian].

9. Burton, W. (Ed.). (1921). A General History of Porcelain (V. 2). London, New York, Toronto, Melbourne : Cassel and Company [in English].

10. Cassidy-Geiger, M. «Verknüpfungen herstellen» Zusammenhänge zwischen der Druckgraphik, dem Schulz-Codex und der frühen narrativen Malerei in Meissen. Academia : веб-сайт. URL:

[https://www.academia.edu/1766716/\\_Verknuepfungen\\_herstellen\\_Zusammenhaenge\\_zwischen\\_der\\_Druckgraphik\\_dem\\_Schulz-Codex\\_und\\_der\\_fruhen\\_narrativen\\_Malerei\\_in\\_Meissen\\_File\\_2\\_English-language\\_text\\_](https://www.academia.edu/1766716/_Verknuepfungen_herstellen_Zusammenhaenge_zwischen_der_Druckgraphik_dem_Schulz-Codex_und_der_fruhen_narrativen_Malerei_in_Meissen_File_2_English-language_text_) (date of treatment: 13.04.2019). [in German].

11. Diviš, J. (1984). L'Art de la Porcelaine en Europe. Paris : GRÜND [in French].

12. Im Zeichen der «Gekreuzten Schwerter». Meissener Manuskripte XI (2008). Germany : Sandstein Verlag [in German].

13. Irminger, J. J. Deutsche Biographie. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz36466.html> (date of treatment: 13.04.2019). [in German].

14. Meier, G. (1981). Porzellan aus der Meißner Manufaktur. Berlin : Henschelverlag Kunst und Gesellschaft [in German].

15. Eikermann, R. (Ed.). (2004). Meißener Porzellan des 18. Jahrhunderts. Die Stiftung Ernst Schneider in Schloß Lustheim. München : C. H. Beck [in German].

16. Rönau, C. Ulrich Pietsch: Die figürliche Meißner Porzellanplastik von Gottlieb Kirchner und Johann Joachim Kaendler. Sehepunkte. URL: <http://www.sehepunkte.de/2008/04/12303.html> (date of treatment: 09.04.2019). [in German].

17. Werner, L. (Ed.). (2016). Sammelfiguren. Figure Collectibles : katalog. Meissen [in German]

18. Savage, G., Newman, H. (1985). All Illustrated Dictionary of Ceramics. London : Thames and Hudson [in English].

19. Schuster, B. (2008). The Porcelain Museum of Porzellan-Manufaktur Meissen. Leipzig : Edition Leipzig in der Seemann Henschel GmbH & Co. KG [in English].

20. Walcha, O. (1973). Meissner Porzellan. Dresden : VEB Verlag der Kunst [in German].

**MEISSEN PORCELAIN IN UKRAINIAN COLLECTIONS. TERMINOLOGY AND PERIOD BREAKDOWN ISSUES**

RESHETNOVA H.

*National Academy of Fine Arts and Architecture*

**The purpose** of the suggested study are: to analyse and submit to public consideration the issue of correction of the Saxon porcelain terminology generally used in Ukraine; to analyse reasonableness of the dating principles applied to the 'sculpture' period of manufacturing; and to attribute and introduce into the academic turnover Meissen porcelain items kept in a Ukrainian private collection of D. Popov.

**Methodology.** The history & culture method and the context method have been applied to understand the role of Meissen porcelains in the global historic background. The modelling and abstraction methods helped understand the nature of 18<sup>th</sup> century craftsmen's work. Attribution of artworks has been accomplished through the arts expertise and comparative analyses.

**Results.** Based on the study results, it has been found that the use of 'chinoiserie' term is not correct to designate Meissen porcelains manufactured in the first half of the 18<sup>th</sup> century. Unavailability of the correct attribution of images in artworks of the said period prevents experts from using of the incorrect term. It is suggested to replace such term with a more comprehensive one – 'orientalism', which enables detailed identifying and description of artistic culture peculiarities in a certain country. In the context of this analysis, a cup and a plate manufactured in the first half of the 18<sup>th</sup> century from a private Ukrainian collection have been introduced into the scientific turnover. Following the insight into craftsmen's works and historic trends, it has been proved that the so-called 'sculpture' period of manufacturing requires reinterpretation. The examples cited in the Article imply that this stage should not be marked by certain dates, or the time interval should be extended taking into account the life period of a manufacturing founder. Consequently, in defiance of the conventional system, the Ukrainian expert community is

**МАЙСЕНСКИЙ ФАРФОР В УКРАИНСКИХ КОЛЛЕКЦИЯХ. К ВОПРОСАМ ТЕРМИНОЛОГИИ И ПЕРИОДИЗАЦИИ**

РЕШЕТНЕВА А. А.

*Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры*

**Цель** исследования – проанализировать и поднять вопрос о коррекции общепринятой в Украине терминологии относительно саксонского фарфора. Рассмотреть целесообразность датировок относительно «скульптурного» периода на производстве. Атрибутировать и ввести в научный оборот предметы Майсенской фарфоровой мануфактуры из украинской частной коллекции Д. Попова.

**Методика.** Для понимания места майсенского фарфора в общеисторическом контексте было задействовано историко-культурный и контекстуальный метод исследования. Методы моделирования и абстрагирования помогли понять характер деятельности мастеров XVIII в. С помощью искусствоведческого и компаративного анализа проведена атрибуция произведений.

**Результаты.** Установлено, что использование термина «шинуазри» не корректно для фарфора Майсенской мануфактуры первой половины XVIII в. Отсутствие правильной атрибуции изображений на изделиях данного периода не позволяет специалистам использовать некорректную терминологию. Предлагается заменить термин на более всеобъемлющий – «ориентализм», в котором по деталям можно выделять и характеризовать рефлексии художественной культуры той или иной страны. В контексте данного анализа, было введено в научный оборот чашку с блюдцем первой половины XVIII в. из частной украинской коллекции. При взгляде на деятельность мастеров и исторические тенденции, доказано, что так называемый «скульптурный» период завода требует переосмысления. Из приведенных в статье примеров понятно, что нужно не выделять этот этап конкретной датировкой, или же расширить временной промежуток – касаясь лет жизни основателя мануфактуры. Таким образом, нарушая привычную систему, происходит процесс привлечения украинского профессионального сообщества к переосмыслению определенного категориального аппарата и процессов происходящих в декоративно-прикладном

becoming involved in reinterpretation of certain categories and processes in the decorative and applied arts.

**Scientific novelty** of work involves terminology and dating revision, which is used by scientists towards Meissen porcelain manufactory of the first half of the XVIII century. The objects from private Meissen manufactory collection of D. Popov are used as a part of scientific research.

**Practical significance.** The research findings may be used by art historians (when analyzing the categorical apparatus of porcelain products), Museum institutions (for the construction of a competent exposition and excursion program), Art schools (when developing lecture courses on history of decorative and applied arts).

**Keywords:** *Meissen porcelain manufactory, porcelain, china, private collection, attribution, terminology, periodization.*

искусстве.

**Научная новизна** работы заключается в пересмотре терминологии и периодизации, которую используют ученые относительно Майсенской фарфоровой мануфактуры первой половины XVIII в. В рамках исследования в научный оборот введены предметы Майсенской мануфактуры из частной украинской коллекции Д. Попова.

**Практическая значимость.** Результаты исследования могут быть применены искусствоведами – при аналитике категориального аппарата фарфоровых изделий; музейными учреждениями – для построения грамотной экспозиции и экскурсионной программы; образовательными учебными заведениями с художественным направлением – при разработке лекционных курсов по истории декоративно-прикладного искусства.

**Ключевые слова:** *Майсенская фарфоровая мануфактура, фарфор, частная коллекция, атрибуция, терминология, периодизация.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРА:

**Решетньова Ганна Олексіївна**, аспірантка, кафедра теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури ORCID 0000-0002-5716-3797, **e-mail:** rerih686@ukr.net

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.13>

**Цитування за ДСТУ:** Решетньова Г. О. Майсенська порцеляна в українських колекціях. До питань термінології та періодизації. *Art and design*. 2019. №2. С. 97-106.

**Citation APA:** Reshetnova, H. (2019) Meissen porcelain in Ukrainian collections. Terminology and period breakdown issues. *Art and design*. 2. 97-106.

УДК 76:75.056

СПАССКОВА О. П.

Південноукраїнський національний педагогічний університет  
імені К. Д. УшинськогоDOI:10.30857/2617-  
0272.2019.2.14.**ТВОРЧІСТЬ ВІКТОРА ЄФИМЕНКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ  
УКРАЇНСЬКОЇ КНИЖКОВОЇ ГРАФІКИ (остання третина XX ст.)**

**Метою** роботи є дослідження творчості одеського графіка Віктора Єфименка (1933–1994) в контексті розвитку української книжкової графіки останньої третини XX століття.

**Методика.** В основу дослідження покладено історико-культурологічний, порівняльно-типологічний та образно-стилістичний методи дослідження, що дало змогу цілісного аналізу графічних робіт В. Г. Єфименка. Головним є мистецтвознавчий аналіз творів книжкової та станкової графіки.

**Результати.** Остання третина XX століття відзначена змінами в культурному житті країни. Українські художники прагнули долучитися до загальноєвропейської та світової тенденції художнього розвитку, яка характеризувалася різноманітністю стилів і методів. Незважаючи на велике значення державних вимог і стандартів, які існували на той час, художники намагалися втілювати у життя хвилюючі їх соціально значущі теми. Розглянуто взаємозв'язок між індивідуальним стилем графіки В. Єфименка і загальним художнім процесом. На основі художньо-стилістичного аналізу виявлено взаємозв'язок творчості В. Г. Єфименка з українським та світовим мистецтвом. Доведено, що творам майстра властиве особисте, філософське прочитання текстів та їх образне відтворення мовою графіки. Відзначено, що висловити свої філософські ідеї В. Єфименко міг завдяки вільному володінню техніками ліногравюри і офорту.

**Наукова новизна** полягає у тому, що книжкова та станкова графіка В. Г. Єфименка до теперішнього часу не мала наукового дослідження. Увага мистецтвознавців була зосереджена в основному на живописі представників Одеської художньої школи, тому наше дослідження спрямоване на розширення уяви про графіку одеських майстрів.

**Практична значущість** дослідження полягає у можливості використання напрацьованих результатів у розробці лекційного курсу з історії графіки України XX століття, а також у дослідницькій роботі практиків та теоретиків сучасного мистецтва.

**Ключові слова:** графіка України, В. Єфименко, одеський художник-графік, мистецтво XX століття.

**Вступ.** Останній третині XX століття був притаманний бурхливий розвиток мистецтва книги, що було обумовлено великим попитом читачів. Художники різних поколінь працювали в різноманітних стилях і техніках, що призвело до створення багатогранної художньої картини того часу. У пошуках творчого підґрунтя графіки активно вивчали здобутки світового та сучасного українського мистецтва. Результатом цих масштабних пошуків була поява творів як в традиційному, так і у новаторському художньому рішенні.

На півдні України, в Одесі, видатним майстром книжкової графіки був Віктор Георгієвич Єфименко (1933–1994), чия творчість характеризується співзвучністю з сучасною йому художньою культурою та спрямованістю у майбутнє. Для одеської художньої школи характерною є домінанта живопису. Тому книжкова графіка В. Г. Єфименка, випускника Львівського поліграфічного інституту, є унікальною за масштабом, філософським наповненням та якістю. Щоб підтвердити цю думку, потрібно докладно розглянути творчість художника,

прослідкувати її розвиток та вплив на неї світового та українського мистецтва.

**Аналіз попередніх досліджень.** Маючи на меті визначення художньої спорідненості творчості В. Г. Єфименка з українською книжковою графікою останньої третини ХХ століття, ми орієнтувались на засвоєння мистецтвознавчих досліджень Л. В. Владича, Ю. Я. Герчука, Г. В. Єльшевської, Я. П. Запаско, О. А. Лагутенко, В. Н. Ляхова, В. В. Стасенко, А. А. Тарасенко, В. А. Фаворського, М. А. Чегодаєвої. На жаль, на сьогоднішній день, немає жодної наукової фахової публікації, присвяченої дослідженню творчої спадщини В. Єфименка. Важливими для нашого дослідження стали спогади родичів та друзів одеського художника, що були записані автором статті у вигляді інтерв'ю. Також ми маємо повні списки творів В. Г. Єфименка, що збереглися в архіві художньо-графічного факультету ПНПУ імені К.Д. Ушинського та у родичів художника. Ці матеріали допомагають розкрити задуми митця та проаналізувати його творчість, яка до нинішнього часу не отримала належної науково-мистецтвознавчої оцінки.

**Постановка завдання.** Мета статті – розглянути творчість Віктора Єфименка у контексті розвитку української книжкової графіки останньої третини ХХ століття. Завданнями, що впливають з мети дослідження, є:

- дослідити розвиток художніх процесів, що відбувалися у книжковому мистецтві кінця ХХ століття;
- проаналізувати твори В. Єфименка у контексті досліджуваного періоду;
- дослідити проблему традиційного та новаторського в графічних роботах художника.

**Результати дослідження.** У 1960-му році Віктор Єфименко вступив до Українського поліграфічного інституту імені Івана Федорова (м. Львів) на художньо-

графічне відділення. Художник завершив навчання у 1966 році за спеціальністю «Графіка», маючи спеціалізацію «Оформлення та ілюстрація книги», та отримав диплом із відзнакою. Його дипломною роботою стало оформлення книги М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» та ілюстрації до неї. Готовий макет книги мав бути надрукований київським видавництвом, але, на жаль, цього не сталося. За спогадами сестри художника, Тетяни Єфименко, можливою причиною цього став перфекціонізм художника. Він так сильно намагався зробити свої ілюстрації доскональними, що не встиг вчасно подати макет книги у видавництво [7].

Початок 1960-х років був часом появи нових тенденцій в ілюстрації. Основою цього процесу стало переміщення центру уваги із зображення, як окремого твору, на книгу в цілому. Ніхто не зменшував потенційну силу ілюстрації або книжкового оформлення, але, оскільки ілюстрація приходила до читача через книгу, то остання грала чільну роль. Мистецтвознавець В. Н. Ляхов зазначає: «У 40-і роки слова "ілюстрація" і "оформлення" жили автономно, ніби не торкаючись один одного. Потім їх стали об'єднувати в більш широкому понятті — "книжкова графіка". У 60-ті роки почали все частіше звучати слова: "книжкове мистецтво"» [5, с. 89].

Великий вплив на художників справили ілюстрації В. Фаворського до «Маленьких трагедій» О. Пушкіна (1961). Притаманним для них є втілення справжньої сутності літературного твору, а не лише правдоподібне відтворення сюжетних ситуацій і портретної характеристики головних героїв. «Повинен сказати, — відзначав художник, — що я не довірив оформлення одним ілюстраціям. Мені здавалося, що книга вся сповнена потоком пристрасті, і мені важко було б окремими ілюстраціями передати цей рух» [9, с. 305]. Отже, важливим для майстра було

створити певний книжковий ансамбль, де всі елементи представляли собою єдине ціле і базувалися на професійному розумінні книги. Тому, розглядаючи макет книги В. Єфименка «Тіні забутих предків» (1964–1966), ми керуємося положенням видатного графіка і теоретика мистецтва В. Фаворського, який розглядав книгу не просто як предмет поліграфічної промисловості, а як художній твір, одночасно цілісний і складний. З одного боку це предмет, який існує в просторі, а з іншого — має внутрішній зміст. «Коли ми тримаємо розкриту книгу в руках, нас не покидає відчуття книги як речі, ми рукою відчуваємо її палітурку, а очима дивимось всередину книги і бачимо як її художнє оформлення, обумовлене самим літературним твором», — пише В. Фаворський [10, с. 94].

Лагутенко О. вважає, що мистецтво книги дає художникам можливість «втїлити ідеали синтезу, створити цілісний часово-просторовий образ, який поєднував би у собі не тільки літературу та зображення, а й "архітектуру" книжкового блоку, естетику шрифту, ритміку текстового та візуального рядів» [4, с. 51].

На початку 60-х років у книжкове мистецтво прийшло багато молодих художників і не тільки з таких великих міст як Москва, Ленінград чи Київ. Панівне положення досить довго займали художники з Прибалтики. «Спочатку на першому плані було книжкове мистецтво Латвії та Естонії. <...> Широку популярність у 60-і роки отримали роботи С. Красаускаса. Вишукана артистичність його штриха, символічність і підвищена експресивність образів створили художнику славу одного з найпопулярніших ілюстраторів поезії», — зазначає В. М. Ляхов [5, с. 96]. Швидкий і успішний розквіт книжкової графіки Прибалтики привернув до себе увагу багатьох художників різних країн, що сприяло розвитку принципів декоративно-

фольклорного ілюстрування. З'явилося загальне захоплення національним художнім фольклором, а також ліногравюрою, яка давала інтенсивні плями, різноманітний штрих і широку можливість застосування кольору, що дуже зацікавило В. Єфименка. Окрім вже згаданої вище дипломної роботи, одеський художник, разом зі своїм однокурсником Є. Т. Удіним, створює 1967 року ліногравюри та оформлення книги «Народні пісні в записах Івана Франка». У створених в 1972 році 7 гратографіях до роману Ж. Бед'є «Трістан та Ізольда» відчувається вплив лінійного стилю литовського художника С. Красаускаса. На жаль гратографії не збереглися у повному обсязі.

Для української графіки 1960-х років була характерна велика кількість творів, що показували глибоке розуміння реалістичного методу, завдяки якому вирішувалися різноманітні стильові завдання. До видатних робіт того часу можна віднести ліногравюри С. Адамовича до роману О. Кобилянської «Земля» (1960) та І. Селіванова до роману Ю. Яновського «Вершники» (1962), ілюстрації А. Базилевича до поеми І. Котляревського «Енеїда» (1968) та ін. Серед значних робіт, які залишили помітний слід в українській графіці, виділяються ілюстрації молодого на той час художника Г. Якутовича до книг «Ярослав Мудрий» та «Свіччине весілля» І. Кочерги (1963), «Козак Голота» М. Пригари (1966) та «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського (1967). Художник вдало застосував можливості ліногравюри для створення просторових багатофігурних композицій, наповнених напруженою дією, показав психологічні та соціальні риси героїв. «У творах Якутовича дуже виразно виявляються важливі прогресивні риси, властиві нинішньому стану української графіки. Це, по-перше, пошуки сучасної графічної мови, сучасних засобів художнього вираження на основі розвитку

народних національних традицій; по-друге, якщо говорити про книжкову графіку, — прагнення синтетичного образу книги», — писав Л. Владич [1, с. 194].

У 60-х роках стали зароджуватися дискусії щодо книжкового мистецтва, які розділили художників і мистецтвознавців на два табори. Для одних першорядними були інтереси книги, як функціональної і художньої організації, що вимагає від ілюстрації своєрідного підпорядкування, а для інших — саме ілюстрація була основою книжкового мистецтва. Цим можна пояснити поділ різних мистецьких груп на художників, які займалися безпосередньо книгою, і художників-ілюстраторів, серед яких зростає інтерес до станкової ілюстрації. «Навколо проблеми "книжності" розгорнулася на рубежі 50-60-х років гостра боротьба, що розколола художників книги на "книжників" і "станковистів"», — пише М. Чегодаєва [11, с. 98].

До перших можна віднести творчість В. Фаворського і членів художнього об'єднання «Світ мистецтва», які створювали ілюстрації заради книги, як єдине ціле з нею. Неодмінною умовою роботи було включення зображення в книжковий блок, тобто, повинні були враховуватися особливості поліграфії, бажання і можливості видавництва. М. Чегодаєва зазначає: «Нехай книжкові теорії В. А. Фаворського виникли ще в 20-ті і 30-ті роки — зараз вони мислилися як справжнє новаторство, як найдієвіша протипага "станковізму" "тональної" ілюстрації» [11, с. 98].

Точка зору "станковистів" визначає ілюстрацію як чільне зображення у книзі, що відображає духовний, емоційний зміст ілюстрованого твору. Виходячи з цього, саме ілюстрації повинен підкорюватися весь книжковий ансамбль. Варто відзначити, що саме книжкове обмеження графічної мови стало головним стимулом для розвитку станкової ілюстрації. Адже

дуже часто книга, в силу своєї обмеженої функціональності, не може забезпечити художника бажаною свободою творчості у «прочитанні» тексту або побудові бажаної композиції. Однак це не означає, що художник не повинен слідувати літературному твору. Навпаки, станкова ілюстрація, не обмежена книжковими вимогами, передбачає вільний і змістовний діалог між художником і письменником. Художники, які працюють у цьому напрямку, намагаються знайти і відкрити глибокий взаємозв'язок між образотворчим мистецтвом і літературою. Можливо, саме тому багато молодих художників, у тому числі і В. Єфименко, почали звертатися до станкової ілюстрації.

Розвитку станкової ілюстрації також сприяла масова книга 60-х років, у якій відбувалося знецінення та нівелювання оригінальних творчих знахідок та ідей, що були відкриті майстрами мистецтва. Художники, які займалися поточним виданням книг, часто не могли зрозуміти своєрідності стилю і форми певного літературного твору, що знецінювало ілюстрації, а видавці сприяли просуванню невизначеної еkleктики і стилізації. «Дуже прикро, що читач знаходить у книжках схематичні, маловиразні, побудовані на формальних прийомах або просто ремісничські малюнки», — пише Л. Владич про українську книжкову графіку [1, с. 109].

Єфименко В. Г. був одним із засновників художньо-графічного факультету Одеського державного педагогічного інституту ім. К. Д. Ушинського, де викладав графіку і композицію, створив офортну майстерню, навчив і виховав багатьох художників-педагогів. Разом з цим він працював в одеському видавництві «Маяк», де повинен був виконувати державні замовлення. До нього належало оформлення книг на тему Жовтневої революції: «Побережжя» Ю. Михайлика, його ж збірка віршів та поема «Охорона Леніна» (обидві – 1972). Звичайно

були й теми, що однаково цікавили як видавництво, так і художника. Так, було створено оформлення романів Г. Карева «Твой сын, Одесса» (1969) та «Пылающий берег» (1970), присвячених Другій світовій війні; повісті класика світової літератури Е. Хемінгуея «Старий і море» (1977); творів присвячених дітям: «Одесские девчонки» О. Батрова (1971), «Белеет парус одинокий» В. Катаєва (1975, 1981). Тема дитинства була особливо близькою художнику. Син Володимир неодноразово слугував моделлю для персонажів (малий Іван Палійчук «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, Петрик та Гаврик «Белеет парус одинокий» В. Катаєва).

Твори, самостійно обрані В. Г. Єфименком, що відображали його власний смак та світосприйняття, не були надруковані. Це перевірена часом класика української, російської та світової літератури: «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського (1966), «Лісова пісня» Л. Українки (1970), «Трістан та Ізольда» Ж. Бедьє (1972), «Слово о полку Ігоревім» (1975–1985), сонети В. Шекспіра (1982), «Майстер та Маргарита» М. Булгакова (1978–1992) та інші.

Те, що видавництва перестали бути творчими центрами, які б мотивували художників до пошуку нових художніх рішень, призвело до поступового розриву станкової ілюстрації та книги. Хоча початок 1970-х років не ознаменувався різкою зміною стильових особливостей книжкової графіки, все ж підхід художників до ілюстрування поступово почав змінюватися. «За всіма спробами якось згрупувати ілюстрації 70-х років за стилістичними ознаками дуже важко — навіть зараз, з відстані років, відшукати дійсно існуючі напрями», — пише М. Чегодаєва [11, с. 198]. Якщо у довоєнний час і, навіть, у 50-60-ті роки ілюстрація залишалася графічним відображенням літературного твору, то у наступні роки для художника стає важливим

передати художній світ письменника, створити його цілісну модель. Тому ілюстрації 70-х років мають помітну відмінність у своєму вигляді і прийомах, якими користуються художники. «Художні прийоми, методи, стилістичні форми, давно існуючі як реальність мистецтва, нашого, чи старого, або сучасного світового, в кінцевому рахунку утворюють щось своє, створюють стилістику часу, промовляють його мовою. Чужі часом форми висловлюють своє світовідчуття, дійсно різко відмінне від світовідчуття 50-60-х років», — пише М. Чегодаєва [11, с. 204].

Через відмову переказувати твір графіка давала можливість використовувати різноманітну систему виражальних засобів, що було зручно для ілюстрування різних літературних творів. З'являються роботи, які зовсім по-різному могли трактувати одну й ту ж книгу. Ю. Герчук відзначає, що «Книжкова графіка відмовилася від будь-яких претензій на "універсальність", "повноту" і "об'єктивність" інтерпретації. Їй дорожча можливість висловити своє особисте, індивідуальне — відкрити в тексті те, чого не зможе відкрити ніхто інший, побачити його таким, яким ніхто не побачить, і зробити це своє надбанням інших» [2, с. 109].

Події, що відбувалися в цей період, ще більше затвердили позиції станкової ілюстрації. Вони пропонували образне сприйняття книги, а не конкретне відтворення подій. Але художники і не прагнули до «книжковості» ілюстрацій, вони йшли на пошуки нового типу графічного зображення, повного проникнення у літературу для розкриття нових сюжетних зв'язків, а також нового рівня діалогу між художником і письменником. Тепер автора турбує композиційна відокремленість від книги, самостійність аркуша і твору. Глибоке входження у літературу передбачає переосмислення світоглядної концепції письменника. У зв'язку з цим Ю. Герчук

писав: «Не дарма критики заговорили в цей час про "станковізацію" або навіть "розкниження" ілюстрації. Але, звичайно, за окремими винятками ілюстрація не могла "випасти" із книги, стати їй ворожою. Швидше можна сказати, що саме поняття книги як цілісного художнього твору в цей час ускладнилося, стало менш однозначним і елементарним» [2, с. 117].

У 70-ті роки станкова ілюстрація розвинулась у самостійний жанр творчості. Частіше саме ілюстрація на окремому аркуші відчуває себе вільніше, відкриває щось нове. Великий формат надає графічному зображенню нових рис, які б загубилися в книжковому форматі. З 1975 по 1985 рік В. Єфименко працював над створенням серії офортів «Слово о полку Ігоревім». Графічні аркуші з самого початку планувалися не як книжкові ілюстрації, а як станкові роботи. Художник Ю. П. Валюк, учень майстра, згадує: «Цей цикл робіт створювався виключно для свого задоволення, для себе, не маючи на увазі якусь вигоду» [8].

У 1986 році дані офорти були представлені у Москві на Всесоюзній виставці «Слово о полку Ігоревім в ілюстраціях художників», присвяченій 800-річчю створення визначного твору літератури Київської Русі [3]. Рівень виставки був визначений вже тим, що її відкривали графічні аркуші В. А. Фаворського. Поруч з гравюрами Д. С. Бісті, Д. С. Моора, Г. В. Якутовича, В. І. Лопати та інших, експонувалися офорти В. Г. Єфименко. На виставці було представлено 2 триптиха («Похід», «Побоїще») і 7 окремих графічних аркушів («Буй Тур Всеволод», «Січ», «Володимир Ігоревич», «Полеглий», «Пам'яті полеглих», «Діва-Образа», «Князям слава, а дружині амінь!»).

Однак не всі майстри книжкової графіки бажали так званого «розкниження» ілюстрації (термін Ю. Я. Герчука). Разом зі станковою книжковою графікою, що

стверджувала своє місце в мистецтві, продовжувала розвиватись традиційна книжкова графіка, де художники намагались відтворити узагальнено-символічний зміст літератури, монументальність образів героїв. Такими є офорти Г. В. Якутовича до «Слова о полку Ігоревім» 1978 року.

З 1978 – 1992 роки В. Г. Єфименко створює унікальну серію станкових ілюстрацій до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». У цей час уся його творча наснага була віддана створенню серії з 64-х офортів великого розміру. «Ця робота усвідомлюється ним як найважливіша творча мета, свого роду підсумок прагнень усього життя художника. Праця над цим циклом офортів почалась не несподівано, підступи до цього були тривалими, важкими і навіть болісними», — згадує друг художника Г. Кацен [6]. Єфименко В. Г. ніби прямує поряд з Булгаковим, будуючи свою власну, психологічну і духовну історію. Епізоди, які він ілюструє, ні в якому разі не можна назвати випадковими — відбір їх був не лише продуманий, але й відчутний, немов би художник пережив усе це на власному досвіді. В цей час на перший план виходить офорт — техніка, яка користувалася великою популярністю серед молодих ілюстраторів. Офорт давав великі можливості у передачі емоційного стану героїв завдяки «живописному» характеру рішення композиції, тональному контрасту, експресивній передачі простору. Саме в цій техніці В. Г. Єфименко створює свої найбільші серії: «Слово о полку Ігоревім» та «Майстер і Маргарита».

**Висновки.** Розглянуто художні процеси, що відбувалися у книжковому мистецтві останньої третини ХХ століття. Доведено, що їх основою стало переміщення центру уваги з ілюстрації, як окремого твору, на книгу в цілому. Дискусії щодо книжкового мистецтва, які були важливим фактором творчого процесу того часу, розділили

художників і мистецтвознавців на два табори: «книжників» і «станковістів». Для одних першорядними були інтереси книги, як цілісного твору, для якого характерним є синтез літератури та образотворчого мистецтва, інші відстоювали пріоритет ілюстрації як основи книжкового мистецтва. З'ясовано, що починаючи з 60-х років у мистецтвознавстві актуальним стає поняття «книжкова графіка», що поєднує художнє оформлення книги та її ілюстрування. Українські художники прагнули долучитися до загальноєвропейської та світової тенденції художнього розвитку, що характеризувалася різноманіттям стилів і методів.

Розглянуто два напрямки творчості одеського графіка В. Г. Єфименка: книжкова і станкова ілюстрація. Виявлено основну причину звернення майстра до станкової графіки – можливість самореалізації та творчої свободи. Проаналізовано взаємозв'язок між індивідуальним стилем графіки В. Г. Єфименка і художнім процесом, що тривав у книжковому мистецтві досліджуваного періоду. На основі художньо-стилістичного аналізу виявлено взаємозв'язок творчості В. Г. Єфименка з українським та світовим мистецтвом. Зроблено висновок, що для ілюстрацій В. Г. Єфименка є притаманним гармонійний взаємозв'язок із літературою, що характеризується глибоко особистісним, філософським прочитання текстів та їх образним відтворенням мовою графіки. Показано, що художній формі творів В. Г. Єфименка притаманний полістилізм.

Відзначено, що висловити свої творчі задуми В. Г. Єфименко зміг завдяки вільному володінню техніками ліногравюри і офорту. Доведено, що являючись представником Одеської художньої школи, в якій завжди панувала домінанта живопису, В. Г. Єфименко став унікальним майстром книжкової графіки.

Для графічних робіт В. Єфименка було характерним поєднання традиційного та новаторського. При роботі над книгою одеський майстер керувався поглядами видатного графіка і теоретика мистецтва В. Фаворського, який розглядав книгу не просто як предмет поліграфічної промисловості, а як художній твір, одночасно цілісний і складний. Водночас В. Г. Єфименко був художником-новатором, який перебував у постійному творчому пошуку. Він сміливо використовував сучасні засоби художнього вираження на основі розвитку народних національних традицій. Новаторським на той час було і звернення художника до станкової ілюстрації, яка була актуальною для останньої третини ХХ століття. В. Г. Єфименко був не лише прекрасним художником, але й палким поціновувачем художньої літератури, до кола зацікавлень якого належали не твори представників так званого соціалістичного реалізму, а шедеври світової літератури, як визнані, так і заборонені радянською владою, наприклад «Майстер і Маргарита» М. Булгакова. Перспективами подальшої наукової роботи у даному напрямку є ґрунтовний аналіз багатой творчої спадщини В. Єфименка.

### **Література**

1. Владич Л. В. Мовою графіки. Київ, 1967. 246 с.
2. Герчук Ю. Я. Советская книжная графика. Москва, 1986. 128 с.
3. Золотое слово русской литературы «Слово о полку Игореве» в иллюстрациях советских художников: Каталог. Москва, 1986. 21 с.

4. Лагутенко О. Українська графіка ХХ століття. Київ, 2011. 184 с.
5. Ляхов В. Н. Искусство книги. Москва, 1978. 245 с.
6. Розмова Олени Спасскової з Г. Каценім. Лютий, 2018. Архів автора.
7. Розмова Олени Спасскової з Т. Єфименко. Жовтень, 2015. Архів автора.

8. Розмова Олени Спасскової з Ю. Валюком. Березень, 2015. Архів автора.
9. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. Москва, 1988. 588 с.
10. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. Москва, 1986. 238 с.
11. Чегодаева М. А. Пути и итоги: русская советская художественная иллюстрация 1945-1980 гг. Москва, 1989. 239 с.

## References

1. Vladych, L. V. (1967) Movoju ghrafiky [Language graphics]. Kyjiv. [in Ukrainian].
2. Gerchuk, Yu. Ya. (1986) Sovetskaya knizhnaya grafika [Soviet book graphics]. Moskva. [in Russian].
3. Zolotoe slovo russkoy literatury «Slovo o polku Igoreve» v illyustratsiyah sovetskikh hudozhnikov: Katalog [The Golden Word of Russian Literature "The Tale of Igor's Campaign" in illustrations by Soviet artists: Catalog] (1986). Moskva. [in Russian].
4. Laghutenko, O. (2011) Ukrajinsjka ghrafika XX stolittja [Ukrainian graphics of the twentieth century]. Kyjiv. [in Ukrainian].

5. Lyahov, V. N. (1978) Iskusstvo knigi [Book art]. Moskva. [in Russian].
6. Rozmova Oleny Spasskovoji z Gh. Kacenym. [Conversation of Olena Spasskova with G. Kacenym] (2018). Arkhiv avtora.
7. Rozmova Oleny Spasskovoji z T. Efymenko. [Conversation of Olena Spasskova with T. Efymenko] (2015). Arkhiv avtora.
8. Rozmova Oleny Spasskovoji z Ju. Valjukom. [Conversation of Olena Spasskova with Ju. Valjukom] (2015). Arkhiv avtora.
9. Favorskiy, V. A. (1988) Literaturno-teoreticheskoe nasledie [Literary and theoretical heritage]. Moskva. [in Russian].
10. Favorskiy, V. A. (1986) Ob iskusstve, o knige, o gravyure [About art, about the book, about engraving]. Moskva. [in Russian].
11. Chegodaeva, M. A. (1989) Puti i itogi: russkaya sovetskaya hudozhestvennaya illyustratsiya 1945-1980 gg. [Ways and Results: Russian Soviet Art Illustration 1945-1980]. Moskva. [in Russian].

## CREATIVITY OF VIKTOR EFIMENKO IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN BOOK GRAPHICS (the last third of the twentieth century)

SPASSKOVA O. P.

*South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky*

**The purpose** of the work is to study the creativity of the Odessa graphic artist Viktor Efimenko (1933-1994) in the context of the development of Ukrainian book graphics of the last third of the twentieth century.

**The method** The basis of our research is the historical-cultural, comparative-typological and figurative-stylistic research methods, which made it possible to achieve a holistic analysis of the graphic works of V. Efimenko. The main thing is the art history analysis of works of book and easel graphic

**Results.** The last third of the twentieth century is marked by changes in the cultural life of the country. Ukrainian artists sought to join the European and world trends in artistic

## ТВОРЧЕСТВО ВИКТОРА ЕФИМЕНКО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ УКРАИНСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ (последняя треть XX века)

СПАССКОВА Е. П.

*Южноукраинский национальный педагогический университет имени К. Д. Ушинского*

**Целью** работы является исследование творчества одесского графика Виктора Ефименко (1933-1994) в контексте развития украинской книжной графики последней трети XX века.

**Методика.** В основу исследования положен историко-культурологический, сравнительно-типологический и образно-стилистический методы исследования, что позволило достичь целостного анализа графических работ В. Ефименко. Главным является искусствоведческий анализ произведений книжной и станковой графики.

**Результаты.** Последняя треть XX века отмечена изменениями в культурной жизни страны. Украинские художники стремились приобщиться к общеевропейской и мировой тенденции

development, which was characterized by a variety of styles and methods. Despite the fact that state requirements and standards were of great importance, the artists tried to put in to practice the socially relevant topics of concern to them. Two directions of the master's creativity are considered: book and easel illustration. The relationship between the individual graphic style of V. Efimenko and the general artistic process is considered. On the basis of the artistic and stylistic analysis, the interrelation of V. Efimenko's creativity with the Ukrainian and world artist revealed. It is revealed that the master's works are characterized by a deeply personal, philosophical reading of texts and their figurative reproduction in the language of graphics. It is noted that V. Efimenko could express his philosophical ideas thanks to his free possession of linocut and etching techniques.

**Scientific novelty** lies in the fact that the book and easel graphics V. Efimenko so far has not been properly investigated. The attention of art critics was focused only on the painting of representatives of the Odessa Art School, so our article aims to expand the understanding of the graphics of Odessa masters.

**The practical significance** of the research lies in the possibility of using the accumulated results in the development of a lecture course on the history of graphic arts in Ukraine of the twentieth century, as well as in the research work of practitioners and theorists of modern art.

**Keywords:** *graphics of Ukraine, V. Efimenko, Odessa graphic artist, art of the twentieth century.*

художественного развития, которая характеризовалась многообразием стилей и методов. Несмотря на то, что большое значение имели государственные требования и стандарты, художники пытались воплощать в жизнь волнующие их социально значимые темы. Рассмотрена взаимосвязь между индивидуальным стилем графики В. Г. Ефименко и общим художественным процессом. На основе художественно-стилистического анализа выявлена взаимосвязь творчества В. Г. Ефименко с украинским и мировым искусством. Раскрыто, что произведения мастера свойственно глубоко личное, философское прочтение текстов и их образное воспроизведение языком графики. Отмечено, что выразить философские идеи В. Ефименко мог благодаря свободному владению техниками линогравюры и офорта.

**Научная новизна** заключается в том, что книжная и станковая графика В. Г. Ефименко до настоящего времени не была должным образом исследована. Внимание искусствоведов было сосредоточено только на живописи представителей Одесской художественной школы, поэтому наша статья направлена на расширение представления о графике одесских мастеров.

**Практическая значимость** исследования заключается в возможности использования наработанных результатов в разработке лекционного курса по истории графики Украины XX века, а также в исследовательской работе практиков и теоретиков современного искусства.

**Ключевые слова:** *графика Украины, В. Ефименко, одесский художник-график, искусство XX века.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРА:

**Спасскова Олена Павлівна**, аспірант, кафедра образотворчого мистецтва, Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського, ORCID 0000-0002-2004-8402, **e-mail:** spasskova.elena1990@gmail.com

**Цитування за ДСТУ:** Спасскова О. П. Творчість Віктора Єфименка в контексті розвитку української книжкової графіки (остання третина XX століття). *Art and design*. 2019. №2. С. 144-152.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.14>

**Citation APA:** Spasskova, O. (2019) Creativity of Viktor Efimenko in the context of the development of Ukrainian book graphics (the last third of the twentieth century). *Art and design*. 2. 144-152.