

УДК 75.036:
001.895

LAGAEVA T. I., SIMAK A. I.

«Ion Creanga» State Pedagogical University of Chisinau, Republic of Moldova

DOI:10.30857/2617-
0272.2020.4.1.

THE USE OF TRIZ (TIPS) METHODS FOR THE PERCEPTION OF THE MODERN VISUAL ART

The purpose of this investigation is the search and development of the methodological tools for the use of the Theory of Inventive Problem Solving (TRIZ/TIPS) for a deep and conscious perception of the modern visual arts by future artists and by professional painters in general.

Methodology. The theoretical fundamentals of the research became the works of the researchers in the field of social-humanitarian sciences: culturology, art history, philosophy, semiotics. One can refer to the methodological basics the use of systemic, structural-semiotic and post-structural approaches.

Results. In the process of the research, the differentiation, systematization and classification of methods of shaping in visual arts by adapting TRIZ methods was realized. The visual information for every TRIZ method was collected. As an example, we suggested a research abstract for the «Mediator» method, including a selection and the interpretation of the images, the analysis of method's functions and their peculiarities, their specifics and resource possibilities.

Scientific novelty. The scientific novelty consists in the fact that the authors have investigated the artistic works on the basis of adapted TRIZ methods, identified the variants of use of these methods and their functional meaning.

Practical significance. The practical significance of the research consists in a deep analysis of semantic and esthetic components of the works of art, which can promote the enhancement of the artistic communication effectiveness and higher realization of the artists.

Keywords: modern visual language; the theory of inventive problem solving (TRIZ/TIPS); shaping methods; the analysis of methods functions; images interpretation.

Introduction. The modern highly technological world is subject to an impetuous transformation, based on a qualitatively new level of interrelation of world cultures and civilizations. Wherein, the visual culture became the fundamentals of the existence of all the modern society. Modern multidimensional artistic space is oversaturated with semiotically complicated images. Under such conditions, it is extremely difficult, both qualitatively and quantitatively to assimilate and comprehend visual information. Thus, an urgent need to create conditions for the development of conscious perception of the modern images language appears. For the realization of this task it is necessary to improve the conceptual tools, to attract meta-methodologies, to popularize

ideas of modern thinkers, which allow to overcome the psychological barrier of misunderstanding and to pass to the semiotic analysis, structural fixing and meanings decoding.

Analysis of previous research. As O.A. Vaschuk is writing, the painter's creation «included in the context of world postmodernist culture, encourages the viewer/spectator to be a kind of «a catcher of meanings», hidden within the artistic-imaginative structure of the works» [5, p. 167]. However, the perception of the ambiguous visual information by unprepared viewers is complicated and problematic, as a result of «the impact of artistic communication cannot always be adequate to the painter's plan/intention, generating misunderstanding

instead of spiritual enrichment, indifference, irritation or aggression instead of esthetic satisfaction» [4, p. 164]. For the modern spectator, it is extremely important to find his inner compass and to identify the landmarks in order to understand which is the reality we live in, what the images, we are surrounded by, mean. The excessive volume, redundancy, variegation, the semantic and colorful variety of the artistic material bring to the fact that the definition, accuracy in establishing and solving the issues connected to the interpretation of the artistic material, is achieved in a hard way. As V.G. Vlasov underlines: «the difficulty consists in the fact that, the cultural, in special, artistic activity represents not a closed but an open system, actively exchanging information with the surrounding (extracultural) environment... To such research objects, one cannot apply vulgar-sociological, determinist approaches. The works of human esthetic and artistic activity represent a unique fusion of universal patterns, individual peculiarities and unpredictable factors» [6, p. 57].

The interaction with modern visual information, its encoding and decoding, the successful operating with the constituents of the artistic language, requires a high level of cultural and intellectual competence. There is a need to study this language, revealing, transforming and transmitting generally valid experiences. I.G. Michaylova reflecting on the problems of modern artistic education from the philosophical point of view, highlights the importance of considering the main tendencies of artistic activity evolution, among which «the transition to the expression of significantly new generally valid experiences, conditioned by the complicating processes of social-cultural life, which are not subject to encoding via existing artistic means; cardinal transformations of artistic images harmonizing ways and the creation of qualitatively new ways of harmonies, presupposing a qualitatively new hierarchy of contrasts and balances...» [14, p. 40].

L.A. Krivtsova grounds the stringent actuality of comprehension of the artistic language by special modern conditions, as follows: «The visual information at the end of the 20th – beginning of the 21st century takes one of the leading places for the general amount of information received by the human being». An abrupt increase of the visual information, beginning with the second part of the 20th century – the appearance of the television, general access to photography, cinema, video, virtual computer world – established the problem of creation, understanding and adequate interpretation of visual texts. In such a way, if the beginning of the 20th century was marked by the «linguistic revolution», then, at the end of the century one speaks about the «iconic overturn». The 20th century was marked not only by an enormous growth of visual information, but also by principled changes of visual arts forms. «Incomprehensibility» of modern art works revealed the problem of adequate understanding of the meaning established by the artists, which did not satisfy the expectations of the audience. In relation to this, great importance was given to a wide systematic comprehension of the visual information, created by the human being, and, specifically, of visual arts» [1, p. 4].

Thus, under the created conditions, is actualized the close study of visual language units, the selection of new artistic images and ways of their materialization by modern authors, the acquisition of actual methods of enhancing the artistic expressiveness based on dominant ethic and esthetic ideals, understanding of new derivatives of the artistic activity while preparing for the constructive artistic process.

For a structured analysis of the modern visual language we have used the classification of creative TRIZ methods – theories of solving inventive tasks, developed by the scholar G.S. Altschuller for the identification and use of the laws, patterns and tendencies in the development of technical systems [1].

Nowadays, the TRIZ methodology is used in non-technical fields of activity as well: scientific, artistic, educational. Moldovan artist and art critic R.S. Florescu considers the technologies of art inventions technologies from the perspective of TRIZ, adaptation of laws of development of technical systems to the field of arts, systematization of artistic effects in art. [23] The TRIZ consultant and expert Murashkovskiy Yu. S. has been working on the formation of the theory of artistic systems development [16]. The TRIZ researchers consider that mastering this theory contributes to the information systematization, to obtaining a nonstandard view on things and phenomena, to activation of creative thinking, broadening one's horizon.

Statement of the problem. In order to achieve the established goal for the methods study and identification of their functions, the solution of a series of research problems is subordinated. Among them, the following can be mentioned:

- the differentiation, systematization and classification of shaping methods and techniques in visual arts through adaptation of TRIZ methods;

- collection of visual information, corresponding to different TRIZ methods;

- the interpretation of images, the analysis of the functions of shaping methods, their peculiarities, specifics and resource possibilities;

- the use of research results for the conscientious comprehension of the artistic works of modern authors.

Results of the research. At initial stage of the investigation we accentuated the study of the modern illustration. We reviewed and analyzed a great number of illustrations of a variety of modern authors. At the next level, the research field was considerably widened, we covered different periods of time, as well as other arts spheres such as painting, sculpture, cinema. We also used as research materials works of applied arts from the fields of fashion, design etc. The wide coverage of culturological

material allowed to approach the study of works of art from the points of comparative-historical analysis, discovering the nature of heterogeneous objects, revealing the similarity of the phenomena, widening the horizons of understanding of visual art, including the modern one. As structure-forming foundation of the research we used the TRIZ contradictions elimination methods. We did not manage to adapt all the TRIZ methods (about 40 as a whole), the classification of images was created on the basis of 20 methods. The selection of the works for the analysis and interpretation showed that in some cases the images can be treated from the point of view of different methods. Zh.V. Savelieva is explaining such a difficulty identified in the era of poststructuralism by «the tendency of the objects to be in a continuous and boundless process of «denoting», becoming, designing, constructing, where the sign does not have a fix, solid meaning, but is dynamic» [19, p. 717].

The logics of the research followed the principle – from the historical excursus to the analysis of the artistic material itself. A special attention was given to the revealing of the mostly widely encountered cases. Because the quality expresses the general, which is characteristic to different things, what are their similarities, is a complex of multitudes and quantities, characteristic to a thing. During the research we gave a special attention to the connection of the shape and possible content.

While interpreting the works, an important requirement was the observation of Betty's cannons, among which «a careful attitude to the contents of the artistic work meaning and the avoidance to bring heterogeneous senses to it, the principle of wholeness, or semantic connection, the canon of hermeneutical semantic correspondence, or adequacy of understanding» [18, p. 87]. For the interpretations, we activated the subjective and objective experience of the painters' artistic perception, based not only on logical explanations, but also on fixing associative and

emotional responses. The result of the reflexive work at this stage became the interpretations, treatments and reflexions about methods functions, which created a basis for linking «the structural elements of the visual language, elements of visual code and cognitive ordering of visual perception experience» [22, p. 451].

For the systematization of the research results we used the method of morphological analysis, developed by the Swiss astrophysicist

Zwicky. The research results were generalized, which can serve as a kind of reference book in order to get an idea about the tools for increasing the expressiveness of modern visual language, clarifying the understanding difficult aspects for the perception of modern visual culture, choosing the best variants while working on the images. The authors also developed a system of graphical signs for TRIZ methods (fig. 1), which enhances the value of the present material for clarity.

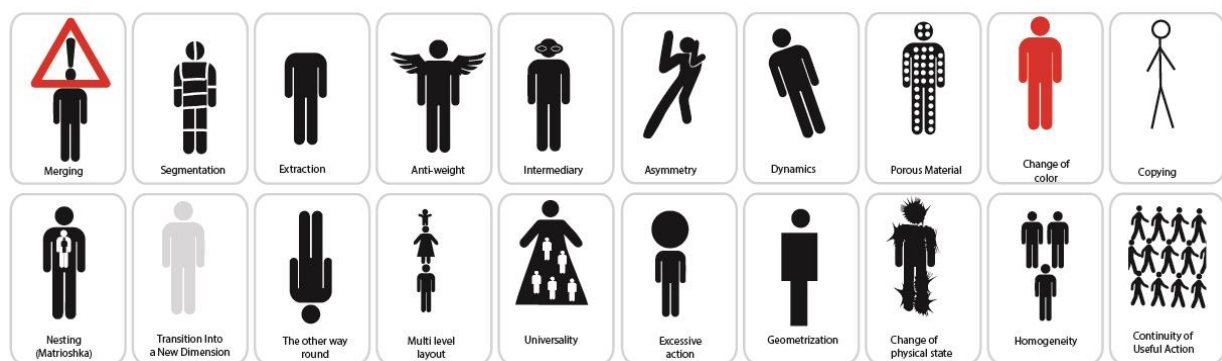


Fig. 1. TRIZ methods in graphic signs

As it follows we would consider as an example an abstract of the research work on one of the methods – the method of the «Mediator», which presupposes the implementation of the following transformations:

- The use of an intermediary object, transferring or transmitting the action.
- Connecting for a period of time an object (easily removable) to another object.

For the beginning we would refer to the lexical meaning of the word «mediator». Efremova's explanatory online dictionary treats the word as follows: «Mediator – the one who contributes to the realization of a connection, to communication between someone; the one who is an intermediating, connecting element in something, in a certain relation» [10]. Abramov's dictionary of synonyms brings such synonyms to the word mediator as «attorney, representative, commissioner, messenger, ambassador, envoy, agent, intercessor, goer, intermediary link» [1, p. 289]. Thus, the Mediator realizes the connecting role.

During the first stage of studying the «Mediator» method, the researchers' attention was attracted by the masks. The meaning of the mask is ambiguous, it serves for the «transformation, protection, identification, disguise. The most ancient meaning of mask's symbolism was that it was expressing the supernatural force; the voodoo wearing the mask is becoming the incarnation of the spirit which it represented... The mask can be the symbol of secret and illusion» [21, p. 97]. «The mask is the attribute of Erato, the muse of the lyrical poetry» [3, p. 349]. According to F. Nietzsche «All the deep loves the mask; the deepest things nourish even hatred to the image and likeness» [17, p. 271]. «Among Russian symbolists Andrey Bely uses the concept «mask» most frequently. In his texts are presented almost all the possible levels of understanding of the mask: the cosmic: the mask as the boundary of the chaos and protection from it; historic: the mask «worn on the world», reflecting all its tragedies; psychological: the mask under which the

personality «is hiding» and in which it is «is coming to light»; mystical: the mask as the sign of the metamorphosis, changeability of the Face» [12, p. 5].

The masks are a frequent attribute of modern images (Figure 2). They are used by the masters to bring secret, mystery to the picture, for the transformation of the image, for transmitting a special mood to the hero, for creating erotic context.

It is necessary to emphasize that the mask is far from being the unique object which is used by painters as intermediary object which closes the human face. According to the authors, many modern artists are inspired by the works of René Magritte, who constantly reminds that behind everything visible there is a secret. He frequently immersed the objects into an unusual context, provoking the spectators into reflexions and intense experiences (Figure 3).

In the pictures of many modern authors a similar technique is used. The faces of heroes are totally or partially covered by flowers, birds or butterflies (Figure 4). The mediation of these objects creates bright visual metaphors, allows easily and clearly to transmit the hero's inner image, his peculiar features, set a special intonation to the artistic creation. The flowers are the symbol of «beauty, (especially the feminine one), spiritual perfection, natural

innocence, divine blessing, spring, youth, kindness, but also brevity of life, joy of paradise» [21, p.181]. The butterfly is the symbol of transformation and immortality, it is associated with spring, light, hope, beauty and harmony. The bird is treated as «the embodiment of both human and cosmic spirit – the symbolism defined by their lightness and speed of motion, free flight and supposed ability to reach the sky» [21, p. 132].

Sometimes the artists hide the faces behind books (Fig. 5), reflecting a deep sinking of the hero into the literary work, in children's books giving a playful tone. The book is associated with wisdom, learning, it transfers the reader into the world of imagination. The book «is widely used as reliable means of characters' identification. The books are represented in the hands of prophets, sibyls, evangelists... and many more, who became famous due to their literary activity and erudition» [24, p. 299].

In a range of paintings, a part of the image is hidden behind fabric (Figure 6), the heroes seem to slip away from the spectator, preferring to remain unknown, steeped in mystery. «The introduction of the mystery into the art turns the usual logics: the less is more here. We change the perception of the world, not only enriching our feelings, but also impoverishing them.

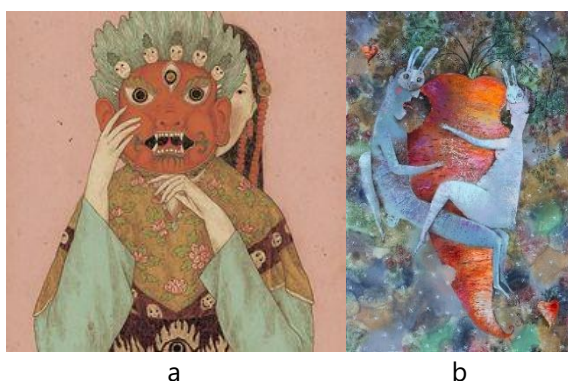


Fig. 2. Examples of «Mediator» method use – the mask in painters' works: a – M. Barengo [26], b – A. Silivonchik [27]

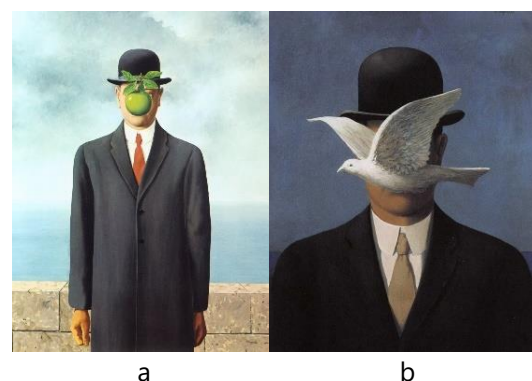


Fig. 3. René Magritte's works: a – «The Son of Man» [28], b – «The Man in a Bowler Hat» [29]



Fig. 4. Examples of «Mediator» method use – the butterfly, the bird in painters' works: a – A. Judd [30], b – R. Beerhorst [31]



Fig. 5. Examples of «Mediator» method use – the book in painters' works: a – J. Vaz de Carvalho [32], b – M. Barenco [33]



Fig. 6. Examples of «Mediator» method use – the fabric in painters' works: a – Ch. Wei [34], b – A. Remnev [35]



Fig. 7. Examples of «Mediator» method use – the screen, the looking glass in painters' works: a – I. Lubennikov [36], b – M. Barenco [37]



Fig. 8. Examples of «Mediator» method use – water in painters' works: a – G. Pacheco [38], b – K. Grégoire [39]



Fig. 9. Examples of «Mediator» method use – the hands in painters' works: a – G. Pacheco [40], b – K. Grégoire [41]

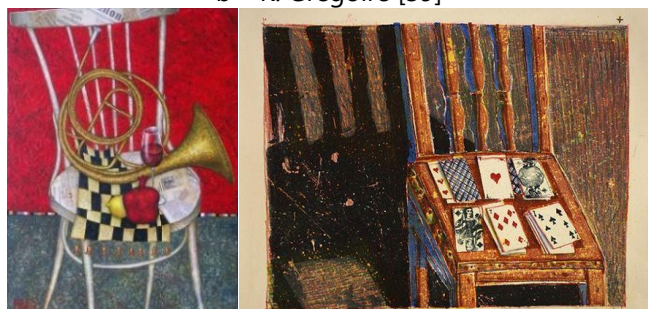


Fig. 10. Examples of «Mediator» method use – objects complementing a chair in painters' works: a – V. Popov-Massiguine [42], b – V. Goshco [43]



Fig. 11. Examples of «Mediator» method use in T. Lagaeva's works: a – the mask, b – objects complementing a chair

The mystery is the blinkers which compensate the limited horizons with sharpness» [9, p. 199] The picture becomes mysterious, it gets metaphysical traits. Besides this, when the hero's face is covered, the spectator can easier imagine himself in his place.

In some paintings, the object can as well hide behind screens or glasses (Figure 7), sink into deep waters (Fig. 8). We need to notice that intermediary objects not only change the semantic content of the image, but also allow to considerably diversify the compositions and increase the plastic value of the picture. The screen, safely protects the girl's vulnerable nudity in the picture. «The use of the glasses (flat and convex) allows creating expressive compositions. Doubling is the easiest way of deducing the encoding organization within the sphere of the perception-structural construction» [13, p. 156]. Immersing into water can be associated with immersing into unconscious, into depth and mystery, can be the symbol of purification, transformation.

Attractive are the works of the authors who use heroes' hands for hiding the faces (Figure 8). The hands are one of the basic culture symbol, a special human body part, a strong instrument for feelings expression.

N.V. Mokina reasoning upon the mask problems, remarks that «the role of the mask can be realized by the costume, but not only by a masquerade one. Not only the shocking yellow cardigan of V. Mayakovsky or S. Esenin's topper, but also the banal frock, called by M. Dobruzhinskiy the poet's uniform of those times. This ability to perceive the usual costume as a mask seems so significant, that is should be analyzed in more details» [15, p. 17]. In other words, in TRIZ language, the choice of garments, hats and jewelry with various geometry, colour, decorative ways is another variant of using «Mediator» method, a strong instrument for creating images.

During the investigation the authors paid attention to the possibility to use the

«Mediator» method for the pictures of lifeless objects (Fig. 9). The above mentioned examples illustrate how the use of intermediary objects help to complicate the artistic image, enrich its emotional and semantic content. The objects on a chair send the viewer to the image of its imaginary owner.

Let us illustrate the «Mediator» method use in the works of one of the authors (Figure 10).

Summarizing the above mentioned, the use of «Mediator» method has the following functions:

1. The intermediary object with significant-specific features help to realize author's idea and clearly and expressively convey it to the viewer. Such objects, as a rule, add to the image supplementary semantic value. In modern art, strong signs where two images form a unique whole were established.

2. The given method allows to transmit not only the outer traits of the object, but also to open to the viewer its state and feelings.

3. The objects-intermediates, hiding the objects or their parts allow the artist to create a picture permeated with a sense of inexplicable secret and mystery.

4. It is easier for the spectator to identify himself with the character from the picture when his face is hidden, which enriches the process of interrelation of the spectator with the image.

5. The use of objects-intermediates is a powerful tool for increasing the plastic and poetic expressiveness of the picture, for creating bright memorable images and non-trivial compositions.

Among TRIZ methods, the most widely-spread are the association method, the making method, the objects colouring change method, the uniformity method, the mediator method. With their help, one can solve a great number of problems, the conscious mastering of these methods allows to considerably enrich artist's toolbox. Other methods are used more

seldom, in spite of the act that have great expressiveness potential and are capable of carrying different semantic loads. Among these methods we can mention the porosity method, continuous activity method. Some methods are updated in the modern world due to its serious essential transformations. To these methods, we can refer the method of excessive action, the method of the aggregate state of the matter change.

Conclusions. The use of TRIZ creative methods classification allowed to investigate the formal and deep semantic aspects of artistic works from a new angle, to widen the limits of understanding of a difficult and

versatile language of the modern visual art, to classify and systematize the methods and techniques of the shaping, to create a multidimensional morphological structure of the modern shaping methods and their functions. The use of the results of the given investigation will help professional artists activate creative thinking, increase expressiveness, symbolism of the artistic language, create semantically deep, ambiguous imagery able to carry inner energy, changing the spectator's emotional state. We assume that the present investigation is able to expand the methodological toolbox of the modern artistic education.

Література

1. Абрамов Н. Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. М.: Русские словари, 1999. 431 с.

2. Альтшуллер Г. С. Найти идею: введение в ТРИЗ – теорию решения изобретательских задач. М.: Альпина Бизнес Букс, 2007. 400 с.

3. Баттистини М. Символы и аллегории / энциклопедия искусства. М.: Омега, 2008. 384 с.

4. Беляева Л. А. Чугаева И. Г. Герменевтический подход в художественном образовании. *Вестник Сургутского государственного педагогического университета*, 2014, №6. 217 с. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/germenevticheskiy-podhod-v-hudozhestvennom-obrazovanii/viewer>.

5. Ващук О. А., Карпова Ю. И. Цветопластические метаморфозы и концепт пустоты в творчестве японских дизайнеров-графиков. М. Кацуи и К. Сато (1970-е – 2000-е годы). *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*. 2012, № 2 (1). 287 с. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvetoplasticheskie-metamorfozy-i-kontsept-pustoty-v-tvorchestve-yaponskih-dizaynerov-grafikov-m-katsui-i-k-sato-1970-e-2000-e-gody>.

6. Власов В. Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве. Санкт-Петербургский государственный университет. 2017. 188 с.

7. Волошин М. А. Лики творчества. Л., 1988. 848 с.

8. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. 573 с.

9. Генис А. Вавилонская башня: искусство настоящего времени. Эссе. М.: Независимая газета, 1997. 256 с.

10. Ефремова Т. В. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000. 589 с. URL: <https://www.efremova.info>.

11. Кривцова Л. А. Язык изобразительного искусства: семиотический, антропологический и эпистемологический аспекты: Дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01: Иваново, 2005. 248 с.

12. Левицкая Л. В. Маска и лицо в русском искусстве конца 19 – начала 20 веков: Дис. ... канд. искусств. Москва, 2001. 152 с. URL: <http://www.dslib.net/muzee-vedenie/maska-i-lico-v-russkom-iskusstve-konca-19-nachala-20-vekov.html>.

13. Лотман Ю. М. Таллин: Александра, 1992–1993. Том I: Статьи по семиотике и типологии культуры. 1992. 479 с.

14. Михайлова И. Г. Подход к проблеме художественного образования с позиций синергетической философии истории. *Интеграция образования*. 2008. № 3. 69 с. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/podhod-k-probleme-hudozhestvennogo-obrazovaniya-s-pozitsiy-sinergeticheskoy-filosofii-istorii>.

15. Мокина Н. В. Проблема «Маски» в лирике и прозе серебряного века. *Вестник Оренбургского государственного университета*. 2004. № 1. 164 с. URL: http://vestnik.osu.ru/2004_1/2.pdf.

16. Мурашковский Ю. Биография искусств. Петрозаводск: Скандинавия, 2006. 550 с.

17. Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль. 1990. 829 с.

18. Россиус Ю. Г. О теории интерпретации Э. Бетти. *История философии*. 2012. № 17. 288 с. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-teorii-interpretatsii-e-betti>.

19. Савельева Ж. В. Дискурсы масс-медиа и медицины: реальность структуры и реальность без структуры. *Вестник Казанского технологического университета*. 2010. № 9. 903 с. URL: https://www.kstu.ru/article.jsp?id_e=23840.

20. Тарасов А. Н. Постструктурализм как философская основа художественной культуры постмодернизма. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2008. № 74-1. 577 с. URL: <https://article.n/poststrukturalizm-kak-filosofskaya-osnova-hudozhestvennoy-kultury-postmodernizma>.

21. Трессидер Дж. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. 448 с.

22. Фещенко В. В., Коваль О. В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М.: Языки славянской культуры, 2014. 640 с.

23. Флореску Р. С. Изобразительное изобретение по правилам? Методический справочник: Часть первая. Бэлць: Издательство ООО «PRIMEX com», 2005. 100 с.

24. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. 656 с.

25. Website STAY-HOP. URL: <https://stay-hop.com/collections/monica-barengo>.

26. Website Cameralab. URL: <https://cameralabs.org/11184-mir-chudes-belorusskoj-khudozhnitsy-anny-silivonchik>.

27. Website Art Wizard. URL: <https://artwizard.eu/ru/rene-magritte-ar-35>.

28. Website Great Artists. URL: <https://greatartists.ru/chelovek-v-kotelke-2/>

29. Website Hicksgallery. URL: <https://www.hicksgallery.co.uk/exhibition-amy-judd/>

30. Website Museumofnonvisibleart. URL: <https://museumofnonvisibleart.com/interviews/interview-with-rick-beerhorst/>

31. Website Creative Quarterly. URL: <https://www.cqjournal.com/gallery/44/vaz-de-carvalho-joao-227>.

32. Website Monica Barengo. URL: <https://monicabarengo.com/?project=polline>.

33. Website Artsy. URL: <https://www.artsy.net/artwork/chen-wei-idol-behind-the-curtains>.

34. Website VSunio. URL: <https://vsunio.com/artist/remnev/>

35. Web log Naver. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/kochevnik/tags/иван%20лубе-нников/>

36. Website Fubiz. URL: <http://www.fubiz.net/2016/06/02/innocent-retro-illustrations-by-monica-barengo/barengo-2/>

37. Web log Rikaz. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/rikaz/post372998252/>

38. Website Federica Bondoni. URL: <https://federicabondoni.com/iperborea>.

39. Website Wombart. URL: <https://wombart.net/fantastic-stories-by-gabriel-pacheco/>

40. Website Kenne. URL: <http://www.kennegregoire.com/2009/broker.html>.

41. Web forum Artinvestment. URL: <https://forum.artinvestment.ru/blog.php?b=336697>.

42. Website Afisha. URL: <https://www.afisha.ru/exhibition/182531/>

References

1. Abramov, N. (1999). *Slovar' russkykh synonymov y skhodnykh po smyslu vyrazheniy*. [Dictionary of Russian synonyms and expressions similar in meaning]. M.: Russkye slovary. 431 [In Russian].

2. Al'tshuller, H.S. (2007). *Nayty ydeyu: vvedeniye v TRYZ – teoriyu resheniya yzobretatel'skykh zadach*. [Find an idea: an introduction to TRIZ – the theory of inventive problem solving]. M.: Al'pyna Byznas Buks. 400 [In Russian].

3. Battystyny, M. (2008). *Symvol y allehoriy / entsyklopediya yskusstva* [Symbols and allegories / encyclopedia of art]. M.: Omeha. 384 [In Russian].

4. Belyaeva, L.A. Chuhaeva, Y.H. (2014). *Hermenevtichesky podkhod v khudozhestvennom obrazovanii* [A hermeneutic approach to art education]. Vestnyk Surhuts'koho hosudarstvennoho pedahohycheskoho unyversyteta, No 6. 217. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hermenevticheskiy-podkhod-v-hudozhestvennom-obrazovanii/viewer> [In Russian].

5. Vashchuk, O.A., Karpova, Yu.Y. (2012). *Tsvetoplastycheskiye metamorfozy y kontsept pustoty v tvorchestve yaponskykh dyzainerov-hrafykov M. Katsuy y K. Sato (1970-e – 2000-e hody)* [Color plastic metamorphoses and the concept of

emptiness in the work of Japanese graphic designers M. Katsui and K. Sato (1970s – 2000s)]. Vestnyk Sankt-Peterburhskoho unyversyteta. Yskusstvovedeniye. No 2 (1). 287. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvetoplasticheskie-metamorfozy-i-kontsept-pustoty-v-tvorchestve-yaponskih-dizaynerov-grafikov-m-katsui-i-k-sato-1970-e-2000-e-gody> [In Russian].

6. Vlasov, V.H. (2017). *Teoriya formoobrazovaniya v yzobrazitel'nom yskusstve* [The theory of form creation in the fine arts]. Sankt-Peterburhskiy gosudarstvennyi unyversitet. 188 [In Russian].

7. Voloshyn, M.A. (1988). *Lyky tvorchestva* [Faces of creativity]. L. 848. [In Russian].

8. Vyhotskiy, L.S. (1986). *Psikhologiya yskusstva* [Psychology of art]. M.: Yskusstvo. 573 [In Russian].

9. Henys, A. (1997). *Vavylonskaya bashnya: yskusstvo nastoyashcheho vremeni. Esse* [Tower of Babel: the art of the present time. Essay]. M.: Nezavysymaya hazeta. 256 [In Russian].

10. Efremova, T.V. (2000). *Novyy slovar' russkogo yazyka. Tolkovo-slovoobrazovatel'nyy* [New dictionary of the Russian language. Explanatory and derivational]. M.: Russkiy yazyk. 589. URL: <https://www.efremova.info> [In Russian].

11. Krytsova, L.A. (2005). *Yazyk yzobrazitel'noho yskusstva: semyoticheskiy, antropologicheskiy y epistemologicheskiy aspekty* [The language of fine arts: semiotic, anthropological and epistemological aspects]. Dys. ... kand. fylos. nauk: 09.00.01: Yvanovo. 248. URL: <http://www.dslib.net/ontologia/jazyk-izobrazitel'nogo-iskusstva-semioticheskij-antropologicheskij-i.html> [In Russian].

12. Levitskaya, L.V. (2001). *Maska y lytso v russkom yskusstve kontsa 19 – nachala 20 vekov: dySSERTatsiya ... kandydata yskusstvovedeniya* [Mask and face in Russian art of the late 19th – early 20th centuries: Dissertation ... of the candidate of art history]. Moskva. 152. URL: <http://www.dslib.net/muzee-vedenie/maska-i-lytso-v-russkom-iskusstve-konca-19-nachala-20-vekov.html> [In Russian].

13. Lotman, Yu.M. (1992). *Tom I: Stat'y po semyotyke y typolohyy kul'tury* [Volume I: Articles on semiotics and typology of culture]. Tallyn: Aleksandra, 1992–1993. 479 [In Russian].

14. Mykhaylova, Y.H. (2008). *Podkhod k probleme khudozhestvennogo obrazovaniya s pozytsiy synergeticheskoy fylosofyy ystoryy. Yntehratsiya obrazovaniya* [Approach to the problem of art education from the standpoint of synergetic

philosophy of history. Integration of education]. No 3. 69. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/podhod-k-probleme-hudozhestvennogo-obrazovaniya-s-pozitsiy-sinergeticheskoy-filosofii-istorii> [In Russian].

15. Mokyna, N.V. (2004). *Problema «Masky» v lyryke y proze serebriannogo veka* [The problem of the «Mask» in the lyrics and prose of the Silver Age]. Vestnyk Orenburhskoho gosudarstvennogo unyversyteta, No 1. 164. URL: http://vestnik.osu.ru/2004_1/2.pdf [In Russian].

16. Murashkovskiy, Yu. (2006). *Byohrafiya yskusstva* [Biography of arts]. Petrozavodsk: Skandynaviya. 550 [In Russian].

17. Nytshe, F. (1990) *Sochyneniya v 2 t. T. 2.* [Works in 2 volumes. V. 2]. M.: Mysl. 829 [In Russian].

18. Rossyus, Yu.H. (2012). *O teoryi ynterpretatsiy E. Betty. Ystoryia fylosofyy* [On the theory of interpretation by E. Betty. History of philosophy]. No 17. 288. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-teorii-interpretatsii-e-betti> [In Russian].

19. Saveleva, Zh.V. (2010). *Dyskursy mass-medya y medytyny: realnost struktury y realnost bez struktury* [Discourses of mass media and medicine: the reality of structure and reality without structure]. Vestnyk Kazanskoho tekhnologicheskoho unyversyteta. No 9. 903. URL: https://www.kstu.ru/article.jsp?id_e=23840 [In Russian].

20. Tarasov, A.N. (2008). *Poststrukturalizm kak fylosofskaia osnova khudozhestvennoi kultury postmodernizma* [Poststructuralism as a philosophical basis for the artistic culture of postmodernism]. Yzvestiya Rossyiskoho gosudarstvennogo pedagogicheskoho unyversyteta ym. A.Y. Gertsena, No 74-1. 577. URL: <http://article.n/poststrukturalizm-kak-filosofskaya-osnova-hudozhestvennoy-kultury-postmodernizma> [In Russian].

21. Tressyder, Dzh. (2001). *Slovar symbolov* [Dictionary of symbols]. M.: FAYR-PRESS. 448 [In Russian].

22. Feshchenko, V.V., Koval, O.V. (2014). *Sotvoreniye znaka: Ocherky o lynchvoestetyke y semyotyke yskusstva* [Creation of a sign: Essays on linguistic aesthetics and semiotics of art]. M.: Yazyki slavianskoi kultury. 640 [In Russian].

23. Florescu, R.S. (2005). *Yzobrazitel'noe yzobretenye po pravylam? Metodycheskiy spravochnyk: Chast pervaya* [A visual invention by the rules? Methodical guide: Part one]. 3-e eds.

Belts: Yzdatelstvo OOO «PRIMEX com». 100 [In Russian].

24. Khol, Dzh. (1996). *Slovar siuzhetov y simbolov v yskusstve* [Dictionary of plots and symbols in art]. M.: KRON-PRESS. 656 [In Russian].

25. Website STAY-HOP. URL: <https://stay-hop.com/collections/monica-barengo>.

26. Website Cameralab. URL: <https://cameralabs.org/11184-mir-chudes-belorusskoj-khudozhnitsy-anny-silivonchik>.

27. Website Art Wizard. URL: <https://artwizard.eu/ru/rene-magritte-ar-35>.

28. Website Great Artists. URL: <https://greatartists.ru/chelovek-v-kotelke-2/>

29. Website Hicksgallery. URL: <https://www.hicksgallery.co.uk/exhibition-amy-judd/>

30. Website Museumofnonvisibleart. URL: <https://museumofnonvisibleart.com/interviews/interview-with-rick-beerhorst/>

31. Website Creative Quarterly. URL: <https://www.cqjournal.com/gallery/44/vaz-de-carvalho-joao-227>.

32. Website Monica Barengo. URL: <https://monicabarengo.com/?project=polline>.

33. Website Artsy. URL: <https://www.artsy.net/artwork/chen-wei-idol-behind-the-curtains>.

34. Website Vsuno. URL: <https://vsuno.com/artist/remnev/>

35. Web log Naver. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/kochevnik/tags/иван%20лубе-нников/>

36. Website Fubiz. URL: <http://www.fubiz.net/2016/06/02/innocent-retro-illustrations-by-monica-barengo/barengo-2/>

37. Web log Rikaz. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/rikaz/post372998252/>

38. Website Federica Bondoni. URL: <https://federicabondoni.com/iperborea>.

39. Website Wombart. URL: <https://wombart.net/fantastic-stories-by-gabriel-pacheco/>

40. Website Kenne. URL: <http://www.kennegregoire.com/2009/broker.html>

41. Web forum Artinvestment. URL: <https://forum.artinvestment.ru/blog.php?b=336697>

42. Website Afisha. URL: <https://www.afisha.ru/exhibition/182531/>

ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДОВ ТРИЗ ДЛЯ ВОСПРИЯТИЯ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

ЛАГАЕВА Т. И., СИМАК А. И.

Государственный педагогический университет имени «Иона Крянгэ», Кишинёв, Молдова

Целью данного исследования является поиск и освоение методологического инструментария применения Теории Решения Изобретательских Задач (ТРИЗ) для углубленного и осознанного восприятия современного изобразительного искусства будущими художниками и профессиональными художниками.

Методология. Теоретической основой исследования явились произведения исследователей в отраслях социально-гуманитарного знания: культурологии, искусствоведения, философии, семиотики. К методологическим основам исследования относятся системный подход, структурно-семиотический и структурный методы.

Результаты. Выполнена дифференциация, систематизация и классификация методов

ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДІВ ТРИЗ ДЛЯ СПРИЙНЯТТЯ СУЧАСНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

ЛАГАЄВА Т. І., СИМАК А. І.

Державний педагогічний університет імені «Іона Крянге», Кишинів, Молдова

Метою даного дослідження є пошук і освоєння методологічного інструментарію вживання Теорії Вирішення Винахідницьких Завдань (ТРИЗ) для поглибленого і усвідомленого сприйняття сучасного образотворчого мистецтва майбутніми художниками і професійними художниками.

Методологія. Теоретичною основою дослідження були твори дослідників в галузях соціально-гуманітарного знання: культурології, мистецтвознавства, філософії, семіотики. До методологічних основ дослідження належать системний підхід, структурно-семіотичний і структурний методи.

Результати. Виконана диференціація, систематизація і класифікація методів

формообрановання в изобразительном искусстве путем адаптации методов ТРИЗ. Собрана визуальная информация по каждому из методов ТРИЗ. В качестве примера представлен фрагмент исследования для метода «Посредника», включающий подбор и интерпретацию изображений, анализ функций метода и их особенности, специфика и ресурсные возможности.

Научная новизна. Научная новизна состоит в том, что авторы исследовали художественные произведения на основе адаптированных методов ТРИЗ, выявили варианты применения данных методов и их функциональное значение.

Практическая значимость исследования заключается в углубленном анализе смысловых и эстетических компонентов произведений изобразительного искусства, что может способствовать повышению эффективности художественной коммуникации и творческой реализации художников.

Ключевые слова: *современный визуальный язык, теория решения изобретательских задач (ТРИЗ), методы формообразования, анализ функций методов, интерпретация изображений.*

формоутворення в образотворчому мистецтві шляхом адаптації методів ТРИЗ. Зібрана візуальна інформація по кожному з методів ТРИЗ. Як приклад представлений фрагмент дослідження для методу «Посередника», що включає підбір і інтерпретацію зображень, аналіз функцій методу та їх особливості, специфіка і ресурсні можливості.

Наукова новизна. Наукова новизна полягає в дослідженні художніх творів на основі адаптованих методів ТРИЗ, виявленні варіантів вживання даних методів та їх функціонального значення.

Практична значущість дослідження полягає в поглибленому аналізі смислових і естетичних компонентів творів образотворчого мистецтва, що може сприяти підвищенню ефективності художньої комунікації і творчої реалізації художників.

Ключові слова: *сучасна візуальна мова; теорія вирішення винахідницьких завдань (ТРИЗ), методи формоутворення, аналіз функцій методів, інтерпретація зображень.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

Лагаєва Тетяна Іванівна, асистент кафедри мистецтвознавства, графіки і методології навчання, Кишинівський державний педагогічний університет імені «Іона Крянге», Молдова, ORCID 0000-0001-7273-0078, **e-mail:** tanyalagaeva@gmail.com

Симак Анна Іванівна, канд. мист., доцент, декан факультету образотворчого мистецтва і дизайну, Кишинівський державний педагогічний університет імені «Іона Крянге», Молдова, ORCID 0000-0002-4090-3824, **e-mail:** anasimak777@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Lagaeva T. I., Simak A. I. The use of TRIZ (TIPS) methods for the perception of the modern visual art. Art and design. 2020. №4(12). P. 29–40.

Citation APA: Lagaeva, T.I., Simak, A.I. (2020) The use of TRIZ (TIPS) methods for the perception of the modern visual art. *Art and design*. 2020. 4(12). 29–40.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.1>

КАФЕДРА РИСУНКА ТА ЖИВОПИСУ: ТВОРЧІСТЬ ЯК ГОЛОВНА СКЛАДОВА УСПІХУ ТА ПЛІДНОГО ЖИТТЯ

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

Творчість і мистецтво є невід'ємними складовими буття людини в усі часи, а у сучасному інформаційно-комунікаційному середовищі особливо, сприяючи його пізнанню, розумінню (для себе та інших) вагомим соціо-культурним смислів: виховання, освіти, спілкування, розвитку, ідентифікації, самовдосконалення, самостановлення тощо. Створення кафедри рисунка та живопису у червні 2000 р. на факультеті дизайну у Київському національному університеті технологій та дизайну стало через це вагомим соціальним явищем, метою якого є формування та професійне виховання творчого потенціалу молоді України.

Засновником кафедри став Народний художник України, професор В.Г. Колесніков, якій протягом майже 15 років очолював кафедру. Відкриття кафедри стало базовим підґрунтям для розвитку мистецького фахового спрямування в КНУТД та відкрило шляхи для удосконалення підготовки художників-дизайнерів. Колективом однодумців – проф. Є.П. Гулою, проф. А.Ф. Павленко, проф. О.В. Кожековим, проф. В.П. Бистряковим, доц. В.Н. Бистряковою, під керівництвом В.Г. Колеснікова, розроблені авторські програми викладання дисциплін: «Індустрія графічного дизайну», «Проектна графіка», «Основи композиції та кольорознавства», «Композиція графіки та фірмовий стиль», «Художня та матеріальна культура» та ін., створено творчі майстерні, започатковано виїзди на пленери, що надало змогу розвивати креативність у студентів й всебічно розкривати потенціал викладачів.

Студенти факультету дизайну на кафедрі рисунку та живопису опановують базові дисципліни «Образотворче мистецтво та

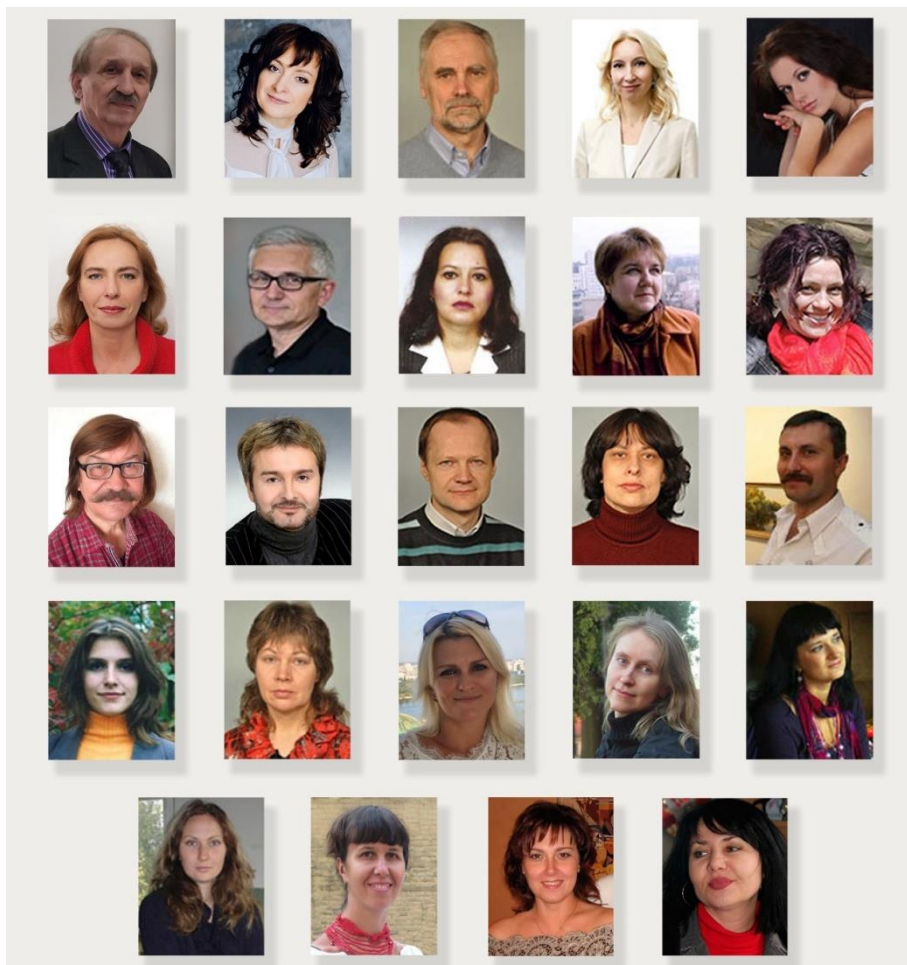
художня творчість», «Основи рисунку, живопису та пластичної анатомії», «Проектування упаковки», «Формоутворення в графічному дизайні» та ін. У 2003 р. на кафедрі відкрито фахове спрямування «Графічний дизайн» (в межах напрямку підготовки 022 «Дизайн») для підготовки фахівців промислової графіки і реклами, що відобразило потреби сучасної України у високопрофесійних спеціалістах, які на гідному рівні здатні творити візуальну культуру країни. Авторське бачення професорсько-викладацьким складом кафедри головних акцентів навчального процесу спрямовано на максимальне досягнення поставленої мети. З того часу й по сьогоднішній день кафедра є випусковою за спеціальністю 022 «Дизайн», яка готує професійних дизайнерів-графіків з вищою освітою за програмами підготовки бакалаврів та магістрів «Графічний дизайн» та «Фірмовий стиль».

Студенти кафедри рисунка та живопису набувають фундаментальних знань та професійних навичок з дисциплін: «Дизайн-графіка», «Композиція в дизайн-проекті», «Комп'ютерна графіка та шрифти», «Комплексне дизайн-проекування» та багатьох інших в навчально-творчих майстернях під керівництвом викладачів. Кафедра підтримує міцні творчі зв'язки з Національною академією образотворчого мистецтва та архітектури, Львівською національною академією мистецтв, Київською державною академією декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука та іншими мистецькими закладами України. З 2019 р. кафедру очолює один з її засновників – професор Є.П. Гула. Він продовжує працювати над укріпленням

кадрового потенціалу кафедри – запрошує докторів та кандидатів наук, професорів та доцентів, вимогливо ставиться до молодих викладачів щодо захисту кандидатських та докторських дисертацій, залишає працювати на кафедрі талановитих випускників.

Сьогодні професорсько-викладацький склад кафедри являє собою міцний творчий та науковий потенціал. На кафедрі

працюють 23 викладача, серед яких професори Є.П. Гула, О.В. Колісник, А.Ф. Павленко, 15 доцентів, кандидатів наук. Доц. І.А. Павельчук є заслуженим художником України. Переважна більшість викладачів кафедри є членами творчих спілок України – Національної спілки художників України, Спілки дизайнерів України.



Викладацький склад кафедри рисунку та живопису, 2020 р.:

Перший ряд (зліва направо) зав. каф., проф. Є.П. Гула, д-р. філ. н., проф. О.В. Колісник, проф. А.Ф. Павленко, канд. мист., доц. А.П. Дубрівна, канд. культ., доц. М.О. Нерозна.

Другий ряд (зліва направо) Засл. худ. України, канд. мист., доц. І.А. Павельчук, доц. М.Ф. Руденко, доц. В.Н. Бистрякова, доц. О.В. Мазніченко, доц. Т.А. Кугай.

Третій ряд (зліва направо) Засл. худ. України, доц. А.М. Буртовий, доц. Л.А. Бернат, доц. М.В. Осипчук, доц. О.П. Басанець, ст. викл. Ю.П. Басанець

Четвертий ряд (зліва направо) ст. викл. А.М. Осадча, ст. викл. О.А. Пільгук, ст. викл. К.О. Сербінова, ст. викл. С.Г. Пашукова, асист. О.С. Гальчинська.

П'ятий ряд (зліва направо) асист. І.О. Єрмак, асист. Н.М. Пшінка, зав. лаб. С.П. Руденко, ст. лаб. В.В. Баштова.

Викладачі кафедри постійно працюють в галузі живопису та графіки, підвищують свій професійний рівень на регіональних та

міжнародних пленерах, регулярно експонують свої творчі роботи на різноманітних персональних, всеукраїнських та

міжнародних виставках, як в межах України так і за кордоном, поширюють імідж КНУТД, факультету дизайну в Європі, сприяють розвитку зав'язків з європейським митцями (графіками, дизайнерами), популяризують українську мистецьку та графічну школу в Європі. Так, протягом останніх п'яти років (2015–2020 рр.) були проведені майстер-класи на міжнародному рівні: «Графіка традиційна та нетрадиційна» (доц. М.Ф. Руденко, студент С. Таутієв) Сорбона-8, Париж, Франція, 2017–2020 рр. Відбувся Міжнародний культурно-мистецький проект «GALERIE PENBOCK» (доц. М.Ф. Руденко, доц. Т.А. Кугай) Відень, Австрія, квітень–червень 2018 р. Організований Міжнародний культурно-мистецький проект у центрі культури «Хорос» Хорватія (острів Брач), Пучище Клесарська школа, а також у Словаччині (регіоні Нітра м. Мойміровці), 2015–2025 рр. – по проведенню пленерів для художників, графіків, дизайнерів (доц. Л.А. Бернат) які інтегрують українських графіків, дизайнерів, художників у європейське співтовариство. Впроваджено дослідження трансформаційних процесів у сфері сучасного мистецтва України та Іспанії Карлосом Гарсія Лаосом, директором центру дослідження розвитку культури та мистецтва, м. Сарагоси та проф. Є.П. Гулю й доц. А.П. Дубрівною (Centro Cívico Delisiasce – центр дослідження розвитку культури та мистецтва, м. Сарагоса), 2015–2021 рр. Організована творча співпраця з польським університетом (Akademia Pomorska, Slupsk, Polska) у м. Слупську, (проф. Є.П. Гула, проф. О.В. Колісник) протягом 2018–2020 рр. Все наведене вище сприяє залученню викладачів до європейського наукового та культурного простору.

Розвиток творчих зав'язків, обмін досвідом, популяризація української графічної школи, інтеграція до європейського дослідницького співтовариства колективом кафедри здійснюється постійно, зокрема у Міжнародних іспано-українських, китайських, польських, словацьких, німецьких,

французьких, австрійських, культурно-мистецьких проектах, конкурсах, виставках а також по консультуванню студентів, експертним роботам в галузі живопису, станкової графіки та графічного дизайну, обміну досвідом у навчальній та науковій діяльності викладачів кафедри рисунку та живопису: проф. Є.П. Гули, доц. М.Ф. Руденка, доц. А.П. Дубрівни, доц. Т.А. Кугай, доц. О.В. Мазніченко, проф. О.В. Колісник, доц. Л.А. Берната доц. І.А. Павельчук та ін. Наведені вище приклади діяльності професорсько-викладацького складу кафедри свідчать, що творчий колектив має значний культурно-мистецький та науковий потенціал для організації та проведення творчої інноваційної співпраці на культурно-мистецькому, освітньому та науково-дослідному рівні та проведення належного високопрофесійного навчально-освітнього процесу на факультеті дизайн КНУТД.

Викладачі кафедри за останні чотири роки взяли участь у таких виставках: Національної спілки художників України, Міжнародній частині проведення року Казимира Малевича в Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури (2016 р.); Міжнародному культурно-мистецькому проекті «Malevich Tribute» («Посвята Малевичу»), м. Київ, (2016 р.); Міжнародному культурно-мистецькому проекті українських художників у галереї «Veba», м. Франкфурт на Майні, Німеччина (2016, 2017 рр.); Міжнародному культурно-мистецькому проекті живопису спільно з китайськими майстрами у галереї «Майстер клас» м. Київ (2018 р.); Міжнародному 7 Арт-симпозіумі, м. Кошиця, Словаччини (2016 р.); Міжнародній художній виставці в м. Речка, галерея «Час» Хорватії (2017 р.); Міжнародному мистецькому проекті «ASPANOА», Іспанія, м. Сарагоса, музей Пабло Сірано (2016 р.); Міжнародному мистецькому культурно-патріотичному проекті «R-EVOLUTION. SUPREMATISM. MAYDAN» («Р-Еволюція. Супрематизм. Майдан») (2017 р.), Організації міжнародного

мистецького культурно-патріотичного проекту «R-EVOLUTION», Іспанія, м. Уеска, музей CDAN (2018 р.); Міжнародному культурно-мистецькому проєкті «Személyes tér» Будапешт, Угорщина (2018 р.); Міжнародному культурно-мистецькому проєкті «Arte Ukrania» («Мистецтво України») в Centro Cívico Delicias, Іспанія, м. Сарагоса (2018, 2019 рр.), та ін.

Викладачі Є.П. Гула, Т.А. Кугай, Л.А. Бернат, У.Г. Балан, Н.М. Пшінка та ін. постійно проводять виставки персональних робіт. Так, березень навчального 2019–2020 рр. відзначився персональною виставкою відомого художника України, завідуючого кафедрою рисунку та живопису, проф. Є.П. Гули з нагоди його 75-ліття та 90-ліття КНУТД. На кафедрі систематично поповнюється кадровий склад молодими випускниками. До участі в освітньому процесі залучаються провідні фахівці з рисунку, живопису та графічного дизайну, викладачі вищих навчальних закладів мистецького профілю.

Кафедра рисунку та живопису має творчі майстерні для проведення

практичних занять з дисциплін «Основи рисунку, живопису та пластичної анатомії», «Образотворче мистецтво та художня творчість», які оснащені сучасним обладнанням і різноманітним натюрмортним фондом. Студенти забезпечені навчальною натурою й гіпсовими моделями античних зразків скульптури.

Для проведення лекційних та практичних занять зі спецдисциплін кафедра має навчальні аудиторії та творчі арт-студії, зал курсового та дипломного проектування. В рекреаційних приміщеннях знаходяться зразки студентських робіт та твори викладачів кафедри – професійних художників.

На кафедрі функціонують творчі студії, методична студія-лабораторія, арт-студії з розробки комплексних дизайн-проєктів, працює 2 мистецькі школи: «Рух у просторі і часі», «Українське графічне мистецтво та дизайн» під керівництвом завідуючого кафедрою проф. Є.П. Гули, та наукова школа «Формування методологічних основ та дослідження творів дизайну на основі синтезу мистецтв» під керівництвом проф. О.В. Колісник та проф. Є.П. Гули.



Плакати студентів-переможців міжнародного конкурсу «ЗБЕРЕЖИ ENERGY»:

автори – студ. К. Крижанівська, Д. Солодка, Д. Куровська, Л. Драпун, кер. доц. О.В. Мазніченко, Т.А. Кугай, 2018 р.

Випускники кафедри – фахівці з графічного дизайну активно працюють у сфері реклами, в організаціях з розробки фірмового стилю (логотипи, емблеми, ділові папери, візитки, упаковка), видавничій сфері, на телебаченні (володіння анімаційними технологіями), на підприємствах, де має місце оформлення видовищних заходів та потрібно володіння

комп'ютерними технологіями для проектування рекламної продукції в інтер'єрі. Професійні уміння та знання про методи реалізації та презентації творчої інформації в дизайн-проєктах дають випускникам можливість впроваджувати принципи підготовки графічної частини дизайн-проєкту засобами комп'ютерної графіки та фотографії.



Завідувач кафедри рисунку та живопису, професор Є.П. Гула на презентації своєї монографії, 2016 р.



На відкритті персональної виставки картин відомого художника України, члена Національної спілки художників України, завідувача кафедри, проф. Є.П. Гули, присвяченої 75-літтю художника та 90-річчю КНУТД, 14 березня 2020 р.



Відкриття ректором КНУТД, акад. І.М. Грищенком Київського інституту Технологічного університету в м. Цілу, провінції Шандун, Китай, 28 жовтня, 2019 р.

Відповідно, вони можуть плідно працювати у поліграфічній галузі, видавництвах та періодичних виданнях. Випускники кафедри сьогодні є затребуваними висококваліфікованими фахівцями у сфері графічного дизайну та реклами, фірмового стилю, а також викладачами ЗВО в різноманітних сферах дизайну в Україні та за її межами.

Викладачі кафедри рисунку та живопису підтримують міжнародні зв'язки з митцями багатьох країн (Німеччина, Австрія, Грузія, Болгарія, Польща, Чехія, Великобританія, Китай, Індія та ін.). Наприклад, доц. М.Ф. Руденко є членом Берлінської спілки

художників, на кафедрі пройшли навчання понад 80 іноземних студентів з Росії, Китаю, Білорусі, Литви, Вірменії, Туркменістану, Сербії, Молдови, Ірану. Вже більше 10 років на кафедрі ведеться підготовка студентів з Китаю.

Професорсько-викладацький склад кафедри потужно й плідно займається науковою творчістю, а саме: є членами редколегій наукових вітчизняних та міжнародних журналів, публікують наукові статті, є авторами монографій: В.Г. Колесніков «Художник» (2013), Є.П. Гула «Пластична анатомія» (2012), О.В. Колісник «Дизайн в контексті самоідентифікаційних

соціокультурних практик» (2019), навчальних посібників, беруть участь у всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. На кафедрі було захищено 2 кандидатські дисертації по мистецтвознавству (М.О. Черниш, А.П. Дубрівна) наразі готуються до захисту ще 3 дисертації за спеціальністю 022 Дизайн.

Мистецькі твори викладачів факультету (живопис, батик, скульптура) представлені на виставках країн СНД, Західної Європи, Канади. Крім того, кафедра підтримує міжнародні зв'язки з суміжними за напрямом фахової підготовки фахівцями вищих навчальних закладів країн СНД та далекого зарубіжжя – Росії, Литви, Молдови, Білорусії, Грузії, Таджикистану, Болгарії, Польщі, Чехії, Великобританії, Китаю, Ірану, тощо. Доцент кафедри А.П. Дубрівна та ст. викладач М.Ф. Руденко проводили лекції та практичні заняття з фахових дисциплін кафедри протягом двох місяців для студентів

Київського технологічного університету в м. Цілу, провінції Шандун, Китаї.

Слід також зазначити, що квінтесенцією мистецьких подій в університеті стало відкриття у вересні 2020 р. на факультеті дизайну виставки творчих живописних та графічних робіт викладачів та студентів кафедри рисунку та живопису, присвяченої 90-річчю з дня заснування КНУТД. На виставці були представлені роботи талановитих студентів факультету дизайну, виконані як в академічних традиціях, так і відповідно до тенденцій contemporary art під керівництвом проф. Є.П. Гули, А.Ф. Павленка, доц. А.П. Дубрівної, О.П. Басанець, М.В. Осипчука, ст. викладачів С.Г. Пашукової, Ю.П. Басанця та ін.

Таким чином, науковці і викладачі кафедри рисунку та живопису виконують високу місію, усіма доступними засобами підвищуючи рівень професіоналізму, креативності, творчого мислення найціннішого скарбу будь-якої держави – її соціального капіталу – молоді.



Відкриття ректором КНУТД, акад. І.М. Грищенком виставки творчих живописних та графічних робіт викладачів та студентів кафедри рисунку та живопису, 2020 р.

Колосніченко М.В., д.т.н., проф.,
декан факультету дизайну КНУТД

Гула Є.П., проф.,
завідувач кафедри рисунку та живопису КНУТД

Колісник О.В., д.ф.н., проф.,
професор кафедри рисунку та живопису КНУТД

УДК 7.012:671.11

DOI:10.30857/2617-0272.2020.4.2.

¹OSTAPENKO N. V., ¹MUSIENKO V. O., ¹RUBANKA M. M.,²AVRAMENKO A. O., ¹VLASENKO V. I.¹ Kyiv National University of Technologies and Design² Institute of Engineering Thermophysics of National Academy of Sciences of Ukraine**THE USE OF SPECIAL PROPERTIES OF COLOR IN THE DESIGN-PROJECTING OF PRODUCTS**

The purpose of the article is to analyze the influence of the properties of the range of colors (long-wave, medium-wave, and short-wave) on a person's feelings, his or her psycho-emotional perception, and consider these features in the design-projecting of jewelry. Also, to create further prospects for expanding the consumption of such jewelry in both domestic and foreign markets.

Methodology. To conduct research, a set of general scientific approaches was used, in particular: visual-analytical, system-informational, modern methods of analysis of mechanical systems, and the method of classifications.

Results. The features of the influence of color properties on the psycho-emotional perception of every person have been revealed. The designs of jewelry have been developed using some specific color ranges that will create an attractive, festive atmosphere, to identify a wider and more effective application of these features.

Scientific novelty. Specific features of the influence of color and a certain color range on the formation of the appropriate psycho-emotional mood of a person have been identified, which must be considered in the design-projecting of jewelry. The variants of effective use of special properties of the color range of an enamel covering have been proposed to increase the consumers' interest in new developments of jewelry in both domestic and foreign markets.

Practical significance. Practical recommendations and options for using the appropriate color range of enamel covering that can create certain psycho-emotional feelings (good mood, creative inspiration, passivity, indifference, aggression, etc.) have been proposed to extend the application of enamel coverings in the creation and development of various types of jewelry.

Keywords: associations; color; color scheme; design-projecting; psycho-emotional state; enamel covering; jewelry.

Introduction. In human life, color has a special meaning and plays a multifunctional role, namely: informative (warning, prohibiting role); decorative (jewelry, fabrics, clothing, etc.). Color has a direct impact on the spiritual formation of society. At the same time, it is necessary to distinguish the effect of color on the human body (physiological effect) and the perception of this color by a human (psychological effect). Also, it is important to comprehensively consider the system of color-emotions as links of one chain, which are constantly in a causal relationship.

The properties of color (long-wave, medium-wave, and short-wave) and their

direct impact on humans are accompanied by complex psychophysiological processes, the perception and understanding of which is an important and necessary condition in the creation and development of new models of jewelry. Designers-jewelers constantly use color as a means of creative expression and to effectively influence the consumer. At the same time, special importance is given to the aesthetic properties of color as one of the most effective means of aesthetic and emotional influence on the human psyche.

Analysis of previous research. The list of scientific works, where the issues of the design-projecting of jewelry are considered, includes the works of M.V. Kolosnichenko

[6, 7], M.S. Vynnychuk [6-8], K.L. Pashkevych [8], O.V. Kolosnichenko [8].

The authors [6] in their work focus on the main stages of projection and manufacture of jewelry, analyze the factors influencing their creation.

The authors [7] in their article analyze the stylistic features of jewelry by shape, surface properties, compositional techniques, color solutions, and materials used in comparison with the styles of the costume.

The authors [8] in their scientific work deal with the issue of harmonization of accessories and jewelry in the 'costume' system in terms of the theory of artistic design.

It is worth noting that despite the extensive coverage of general provisions and recommendations on the design-projecting of jewelry by the above-mentioned scientists, the problem of using the special properties of color is still relevant.

Statement of the problem. Considering the relevance of the use of special properties of color in the design-projecting of jewelry, the purpose of the research is to analyze the characteristics of the impact (good mood, creative inspiration, aggression, indifference, passivity) on the aesthetic and emotional perception of these properties, which depend on individual characteristics of the human psyche, determined by the appropriate type of functioning of the nervous system (choleric, sanguine, phlegmatic, and melancholic). Such features are constantly manifested in the duration and brightness of the emotional perception of every person. The determination of the basic laws of aesthetic and emotional color for the consumer makes it possible to purposefully create jewelry of a predetermined emotional and semantic direction.

Color is a primary holder of information (both positive and negative), which is perceived without any effort and creates a subjective impression of the nature of the presented design. The knowledge of the basics of color influence on a person's psycho-emotional feeling is an important and

necessary factor in the creative work of the designers who are engaged in the development and production of new samples of jewelry.

Results of the research. As a result of the analysis of literature sources [11, 13-15], it is found that spectral colors constantly affect the psycho-emotional state of humans. Such influence is associated with the formation of certain color associations, which are determined by age, occupation, ethnicity, education, temperament of every human. Such color associations are formed as a result of the objective and subjective feelings of every human of what is seen and is determined by color saturation, shape, and size of the appropriate design of jewelry.

The research of psycho-emotional influence of color on the person allows dividing the received results by the main characteristics into two groups, namely:

- chromatic colors (which in the light spectrum are the most saturated);
- achromatic colors (which do not have saturation).

According to their characteristics (depending on the length of the wave), colors can be divided into «warm» and «cold». The so-called 'warm' colors include yellow-red, yellow, and yellow-green parts of the light spectrum, which are in the range of 780–510 nm and are considered as active. Such colors cause a good mood, increase efficiency, and improve well-being.

The influence of color on a person's psycho-emotional state is directly related to the length of the wave of a certain color of the light spectrum. Colors of the long-wavelength part of the spectrum, where red and orange colors in the range of 780–600 nm predominate, become a source of additional energy, creating a festive mood. Colors of the light spectrum in the range of 380–510 nm are classified as the 'cold' ones (purple, violet, blue, cyan) and are considered passive, which cause a feeling of inhibition of some important processes of human life, helping to restore the

nervous system, relieving internal tension. The corresponding colors of the light spectrum, which are in the range of 590-480 nm (green, yellow-green), scatter and soften negative emotions, cause a sense of balance, calm.

Colored enamel coverings, which are characterized by the transparency of colors, brightness, variety of colors, and stand out with a special luster, play an important role in the creation of psycho-emotional influence on a person [1–5, 12, 16, 19–21].

Enamel is an ordinary easily fusible glass with a melting point lower than the melting point of the materials (gold, silver, copper, tombac) that cover them. Over time, colored enamel coverings do not change their original color, are not afraid of moisture and temperature fluctuations. The occurrence of enamel and the process of its application have a rich centuries-old history [10].

To obtain ordinary enamels, it is necessary to use the main material – flux (quartz sand – SiO_2), to which various dyes are added (to obtain colored enamels), and then this mixture is remelted again. When obtaining colored enamels, different dyes in the form of metal oxides (iron, copper, manganese, cobalt, chromium, nickel, antimony, iridium, etc.) are used. The color of the enamel (strength of tone, density) depends on the percentage of dye, and the more it is, the brighter the color of the enamel. To weaken any color, flux is used, as water is used in watercolor painting [13–15].

Various materials from which jewelry is made (gold, silver, copper, tombac) use enameled coverings with the subsequent firing of such samples. In the process of firing, enamel coverings are melted to the metal surface, forming a strong, bright, and shiny colored film.

For enamel covering of certain samples of jewelry in the most jewelry-adapted software environment for three-dimensional NURBS modeling Rhinoceros 3D [9, 17, 18], the designs of pendants (metal – silver) with

twelve zodiac signs were developed in accordance with the Chinese Zodiac.

Individual features of the human psyche provide for the appropriate type of structure of the nervous system, which determines temperament. Human temperament is manifested through speed, strength, balance, and tension to the reaction of stimuli of different nature, which is characterized by stability and brightness that is expressed via moods and emotions.

According to the results of the analysis of individual features of the human psyche, it is found that there are different types of personality, namely: phlegmatic, sanguine, choleric, and melancholic. All these features of the human psyche must be considered when using colored enamels in the development and production of jewelry. The examples of psycho-emotional perception of color by a person, depending on temperament, can be demonstrated by the analysis of designs of jewelry, presented in Fig. 1–4.

A consistent analysis of the proposed samples of jewelry made in different colors is presented. Such consistency and detailed analysis (of color and background) allow the consumer (according to their temperament) to choose necessary jewelry. Fig. 1 presents the designs of jewelry, made in red on a gold background. These are the signs of *Sagittarius*, *Scorpio*, *Capricorn*, *Leo*. People who choose this color range have leadership qualities and love to lead. If such people are not hindered by ambitions, they can achieve a lot on their own. Red color, influencing a person, strengthens memory, activates mental activity, adds energy and vitality, increases muscle strength, stimulates creativity, excites the nervous system, and causes the illusion of warmth and sunlight. The background created by yellow color inspires philosophical reflection, stimulates the creative imagination, and strengthens the intellect. The yellow color makes a pleasant impression and is a characteristic of active and hard-working people.

Fig. 2 presents the designs of jewelry, made in blue, and on a white background. These are the signs of *Pisces*, *Aquarius*, *Cancer*, *Gemini*. And it should be noted that this color range, a combination of blue and white colors, create an atmosphere of calm, and such a combined color reflects the physiological and mental needs and

the need for peace. Such combination of colors (blue and white) enhances intelligence and increases the efficiency of mental work. It is characteristic that such a color range is inherent to self-sufficient, self-confident people who have achieved success only by their perseverance and constant tireless work.

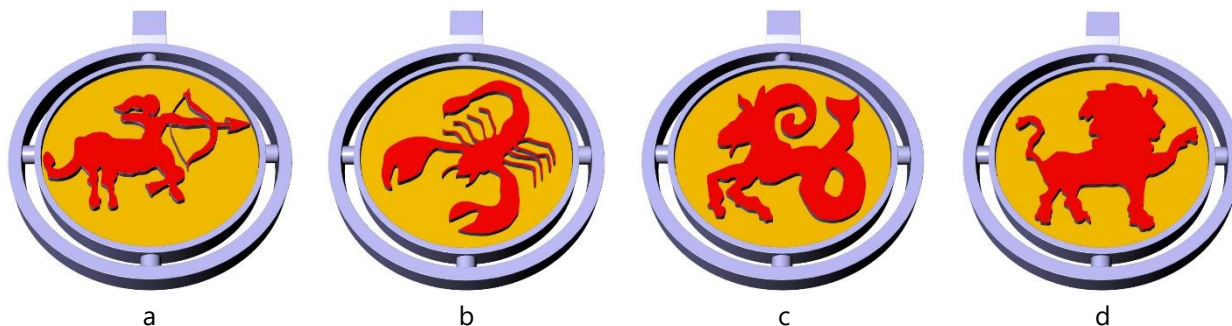


Fig. 1. Designs of jewelry of *The Zodiac Signs* collection, created using the Rhinoceros 3D software environment: a – *Sagittarius*; b – *Scorpio*; c – *Capricorn*; d – *Leo*

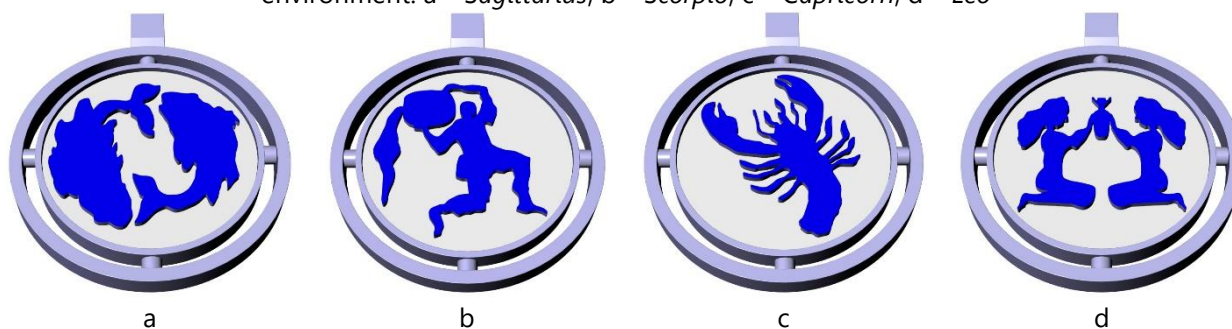


Fig. 2. Designs of jewelry of *The Zodiac Signs* collection, created using the Rhinoceros 3D software environment: a – *Pisces*; b – *Aquarius*; c – *Cancer*; d – *Gemini*

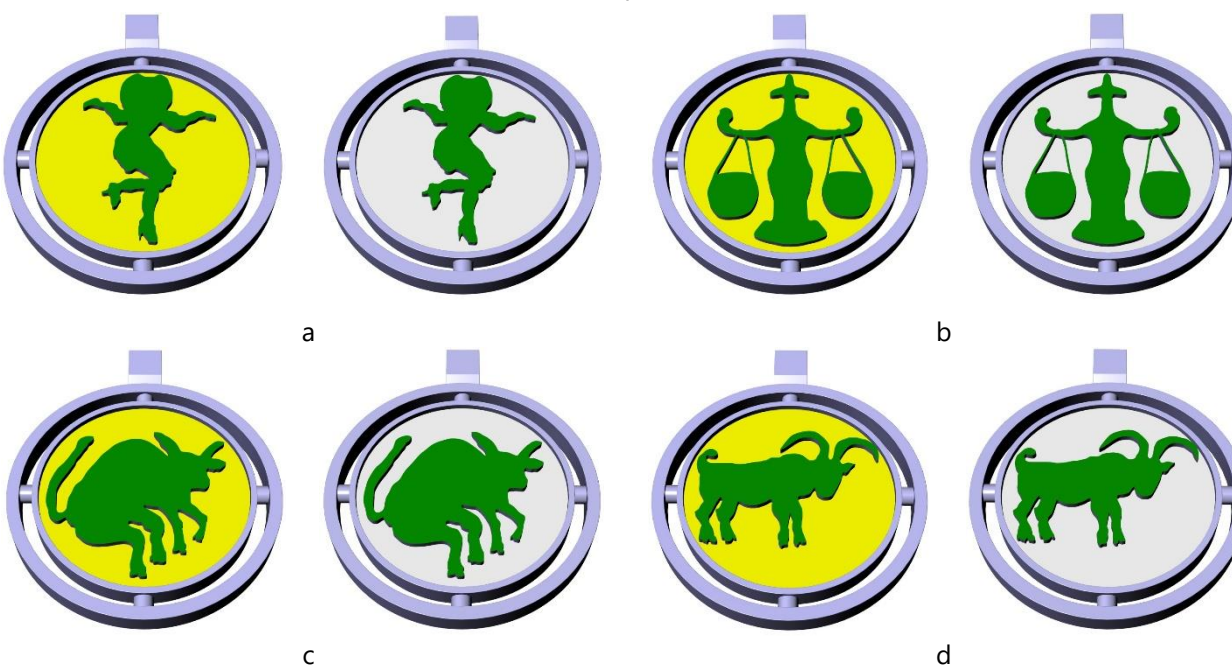


Fig. 3. Designs of jewelry of *The Zodiac Signs* collection, created using the Rhinoceros 3D software environment: a – *Virgo*; b – *Libra*; c – *Taurus*; d – *Aries*



Fig. 4. Designs of jewelry of *The Zodiac Signs* collection by months according to the Chinese Zodiac, made in achromatic color on a white background: a – Capricorn; b – Aquarius; c – Pisces; d – Aries; e – Taurus; f – Gemini; g – Cancer; h – Leo; i – Virgo; j – Libra; k – Scorpio; l – Sagittarius

Fig. 3 presents the designs of jewelry, made in green on different color backgrounds. These are the signs of *Virgo*, *Libra*, *Taurus*, *Aries*. One design is made on a yellow background, and the other on white. It should be noted that yellow and white backgrounds are harmoniously combined with the basic green color of the main image.

The influence of the main green color on the human psyche is multifaceted and is manifested in the normalization of cardiovascular activity, improves metabolism, alleviates nervous tension, and neutralizes aggression. At the same time, the combination of such color range of the basic green image on a yellow background corresponds to the feeling of inner stability, consistency, self-affirmation, and self-confidence. Such jewelry is chosen by a

person who feels confident, has a well-developed sense of self-worth, freedom, and is capable of constant self-development.

The analysis of the combination of the basic green image on a white background creates a feeling of calm, security, and self-sufficiency. The basic green image of the corresponding zodiac sign on a white background characterizes a person who has an overdeveloped intuition and imagination, which emphasizes his reliability and integrity. Fig. 4 presents the designs of jewelry made in achromatic (gray) color and, at the same time, on a white background. Such combination of gray and white creates a color harmony that determines a person's character, characterizes his inclinations and mental composition. It is important to note that this color range is

perceived by humans as the color of wisdom, which gives a person confidence and strength.

Conclusions. The main compositional function of color is its effective ability to emphasize and focus the consumer's attention on the most important elements of the new development and highlight them, creating conditions for understanding and perception of the new model. The use of certain color associations makes it possible to effectively form specific tasks of the composition, which must be considered and constantly implemented by designers-jewelers in the development of modern samples of jewelry. Also, it is necessary to know and consider an important feature of color that attracts consumer's attention and forms his assessment of the new model. The learning and effective

use of the basic laws of psycho-emotional influence of the properties of color, background on a person is a necessary and mandatory element of the practical activity of designers-jewelers in the development of new jewelry. Such features must be considered in the creation of new compositions of a certain emotional and semantic content for people of different ages, genders, professions, and temperaments. The designer-jeweler must understand and know the possibilities of color preferences of different age (educational) categories of population, which are future consumers, considering the considerable potential of color compositions that can change the psychophysical properties of new developments.

Література

1. Брагина Л. Л., Зубехин А. П., Белый Я. И., Гузий В. А. Технология эмалей и защитных покрытий. Харьков: НТУ "ХПИ"; Новочеркасск: ЮРГТУ (НПИ), 2003. 484 с.

2. Бреполь Э. Теория и практика ювелирного дела. Л.: Машиностроение, 1982. 384 с.

3. Бреполь Э. Художественное эмалирование. Л.: Машиностроение, 1986. 127 с.

4. Варгин В. Эмалирование металлических изделий. М.: "Машгиз", 1962. 548 с.

5. Варгин В., Антонова Е., Гуторова Л. Технология эмали и эмалирования металлов. М.: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1958. 395 с.

6. Винничук М. С., Колосніченко М. В. Особливості дизайн-проекування ювелірних виробів. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (20 квітня 2018 року)*. Київ: КНУТД, 2018. Том 1. С. 320–323. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/10667/1/APSD2018_V1_P_320-323.pdf.

7. Винничук М. С., Колосніченко М. В. Стилістичні особливості при проектуванні ювелірних виробів. *Вісник КНУТД*. 2017. № 4 (112). С. 174–181. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknutd_2017_4_26.

8. Винничук М. С., Колосніченко О. В., Пашкевич К. Л. Аналіз факторів гармонійного поєднання аксесуарів та ювелірних виробів у системі "костюм". *Сучасний стан легкої і текстильної промисловості: інновації, ефективність, екологічність: тези доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції (12–17 вересня 2017 року)*. Херсон: ХНТУ, 2017. С. 122–123. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/7849>.

9. Возможности Rhino 6. URL: <https://www.rhino3d.com/6/features> (дата звернення 25.09.2020).

10. Вольський С. Мистецтво художньої емалі впродовж століть: спроба відновлення втрачених технологій у сучасній практиці художника-ювеліра. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2015. № 27. С. 86–94. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2015_27_11.

11. Клапцов Ю. В., Мусієнко В. О., Панасюк І. В. Емоційно-психологічні проблеми особистості в умовах виробничої діяльності. *Вісник КНУТД*. 2010. № 5. С. 10–12. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/5748/1/Bul2010_N5T3_P010-012.pdf.

12. Марченков В. И. Ювелирное дело: практическое пособие. 3-е изд, перераб. и доп. М.: Высшая школа, 1992. 256 с.

13. Мусієнко В. О., Колосніченко М. В., Остапенко Н. В. Основи живопису та кольорознавства. Київ: КНУТД, 2018. 250 с.

14. Печенюк Т. Г. Кольорознавство: підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ: Грані-Т, 2009. 191 с.

15. Прищенко С. В. Кольорознавство: навчальний посібник. 3-тє вид., випр. і доповн. К.: Видавничий дім "Кондор", 2018. 436 с.

16. Рижова О. П., Гуржій О. Б. Розробка декоративних емалей для виробів із золота, срібла та міді. *Технологический аудит и резервы производства*. 2016. № 2 (4). С. 55–59. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tatrv_2016_2%284%29_11.

17. Рубанка М. М., Остапенко Н. В., Рубанка А. І. Дизайн-проекування моделі класичної обручки в програмному середовищі Rhinoceros 3D. *Комп'ютерна графіка та розпізнавання зображень: збірник доповідей Міжнародної науково-технічної конференції (грудень 2018 року)*. Вінниця: Вінницький національний технічний університет, 2018. Том 1. С. 168–170. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/12514>.

18. Рубанка М. М., Остапенко Н. В., Рубанка А. І. Особливості застосування сучасних програм у дизайн-проекуванні ювелірних виробів. *Art and Design*. 2019. № 4 (08). С. 109–118. DOI: [10.30857/2617-0272.2019.4.10](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.4.10).

19. Спиридонов Ю. А., Царева Е. В., Будько Е. Эмали по благородным металлам. *Успехи в химии и химической технологии*. 2010. № 6 (111). С. 47–50. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/emali-po-blagorodnym-metallam>.

20. Флеров А. В., Демина М. Т., Елизаров А. Н., Шеманов Ю. А. Техника художественной эмали, чеканки и ковки. М.: Высшая школа, 1986. 88 с.

21. Царева Е. В., Спиридонов Ю. А. Декоративные эмали по благородным металлам. *Стекло и керамика*. 2011. № 9. С. 40–41.

References

1. Bragina, L.L., Zubekhin, A.P., Belyy, Ya.I., Guziy, V.A. (2003). *Tekhnologiya emaley i zashchitnykh pokrytiy* [Enamel and protective coating technology]. Khar'kov: NTU "KhPI"; Novocherkassk: YuRGU (NPI) [in Russian].

2. Brepol', E. (1982). *Teoriya i praktika yuvelirnogo dela* [Theory and practice of jewelry]. Leningrad: Mashinostroenie [in Russian].

3. Brepol', E. (1986). *Khudozhestvennoe emalirovanie* [Art enameling]. Leningrad: Mashinostroenie [in Russian].

4. Vargin, V. (1962). *Emalirovanie metallicheskih izdeliy* [Enameling of metal products]. Moscow: "Mashgiz" [in Russian].

5. Vargin, V., Antonova, E., Gutorova, L. (1958). *Tekhnologiya emali i emalirovaniya metallov* [Enamel and metal enamel technology]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu, arkhitekture i stroitel'nym materialam [in Russian].

6. Vynnychuk, M.S., Kolosnichenko, M.V. (2018). Osoblyvosti dyzain-proektuvannia yuvelirnykh vyrobiv [Features of designing jewelry products]. Proceedings from Actual problems of modern design: *Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia (20 kvitnia 2018 roku) – International Scientific and Practical Conference*, Vol. 1, Pp. 320–323. Kyiv: KNUITD. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/10667/1/APSD2018_V1_P320-323.pdf [in Ukrainian].

7. Vynnychuk, M.S., Kolosnichenko, M.V. (2017). Stylistychni osoblyvosti pry projektuvanni yuvelirnykh vyrobiv [Stylistic features in designing jewelry]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu tekhnolohii ta dyzainu. Seriya Tekhnichni nauky – Bulletin of the Kyiv National University of Technology and Design. Technical Sciences Series*, 4 (112). 174–181. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknutd_2017_4_26 [in Ukrainian].

8. Vynnychuk, M.S., Kolosnichenko, O.V., Pashkevych, K.L. (2017). Analiz faktoriv harmoniinoho poiednannia aksesuariv ta yuvelirnykh vyrobiv u systemi "kostium" [Analysis of the factors of harmonious combination of accessories and jewelry in the "suit" system]. Proceedings from Suchasnyi stan lehko i tekstylnoi promyslovosti: innovatsii, efektyvnist, ekolohichnist: *III Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia (12–17 veresnia 2017 roku) – III International Scientific and Practical Conference*. (pp. 122–123). Kherson: KhNTU URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/7849> [in Ukrainian].

9. Vozmozhnosti Rhino 6 [Features of Rhino 6] URL: <https://www.rhino3d.com/6/features> (Last accessed: 25.09.2020) [in Russian].

10. Volskyi, S. (2015). Mystetstvo khudozhnoi emali vprodovzh stolit: sprobа vidnovlennia vtrachenykh tekhnolohii u suchasniy praktytsi

khudozhnyka-iuvelira [The art of artistic enamel for centuries: an attempt to restore lost technologies in modern artist-jewelers practice]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv – Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 27. 86–94. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2015_27_11 [in Ukrainian].

11. Klaptsov, Yu.V., Musiienko, V.O., Panasiuk, I.V. (2010). Emotsiino-psykholohichni problemy osobystosti v umovakh vyrobnychoi diialnosti [Emotional and psychological problems of personality in the conditions of production activity]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu tekhnolohii ta dyzainu – Bulletin of the Kyiv National University of Technology and Design*, 5. 10–12. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/5748/1/Bul2010_N5T3_P010-012.pdf [in Ukrainian].

12. Marchenkov, V.I. (1992). *Yuvelirnoe delo* [Jewelcrafting]. Moscow: Vysshaya shkola [in Russian].

13. Musiienko, V.O., Kolosnichenko, M.V., Ostapenko, N.V. (2018). *Osnovy zhyvopysu ta koloroznavstva* [Fundamentals of painting and color science]. Kyiv: KNUTD [in Ukrainian].

14. Pecheniuk, T.H. (2009). *Koloroznavstvo* [Color science]. Kyiv: Hrani-T [in Ukrainian].

15. Pryshchenko, S.V. (2018). *Koloroznavstvo* [Color science]. Kyiv: Vydavnychiy dim "Kondor" [in Ukrainian].

16. Ryzhova, O.P., Hurzhii, O.B. (2016). Rozrobka dekoratyvnykh emalei dlia vyrobiv iz zolota, sribla ta midi [Development of decorative enamels for gold, silver and copper products]. *Tekhnologicheskyy audit i rezervy proizvodstva – Technology Audit and Production Reserves*, 2(4). 55–59. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tatrv_2016_2%284%29_11 [in Ukrainian].

17. Rubanka, M.M., Ostapenko, N.V., Rubanka, A.I. (2018). Dyzyain-proektuvannia modeli klasychnoi obruchky v prohramnomu seredovyschi Rhinoceros 3D [Design of a classic wedding model in Rhinoceros 3D]. Proceedings from Komp'iuterna hrafika ta rozpoznavannia zobrazhen: *Mizhnarodna naukovotekhnichna konferentsiia (hruden 2018 roku) – International scientific and technical conference*, Vol. 1, Pp. 168–170. Vinnytsia: Vinnytskyi natsionalnyi tekhnichniy universytet URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/12514> [in Ukrainian].

18. Rubanka, M.M., Ostapenko, N.V., Rubanka, A.I. (2019). Osoblyvosti zastosuvannia suchasnykh prohram u dyzyain-proektuvanni yuvelirnykh vyrobiv [The peculiarities of use of modern programs in the design-projecting of jewelry]. *Art and design*, 4 (08). 109–118. DOI: [10.30857/2617-0272.2019.4.10](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.4.10) [in Ukrainian].

19. Spiridonov, Yu.A., Tsareva, E.V., Bud'ko, E. (2010). Emali po blagorodnym metallam [Enamels for precious metals]. *Uspekhi v khimii i khimicheskoy tekhnologii – Advances in chemistry and chemical engineering*, 6 (111). 47–50. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/emali-po-blagorodnym-metallam> [in Russian].

20. Flerov, A.V., Demina, M.T., Elizarov, A.N., Shemanov, Yu.A. (1986). *Tekhnika khudozhestvennoy emali, chekanki i kovki* [Technique of artistic enamel, embossing and forging]. Moscow: Vysshaya shkola [in Russian].

21. Tsareva, E.V., Spiridonov, Yu.A. (2011). *Dekorativnye emali po blagorodnym metallam* [Decorative enamels for precious metals]. *Steklo i keramika – Glass and ceramics*, 9. 40–41 [in Russian].

ВИКОРИСТАННЯ ОСОБЛИВИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ КОЛЬОРУ ПРИ ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННІ ВИРОБІВ

¹ОСТАПЕНКО Н. В., ¹МУСИЄНКО В. О.,

¹РУБАНКА М. М., ²АВРАМЕНКО А. О.,

¹ВЛАСЕНКО В. І.

¹Київський національний університет технологій і дизайну

²Інститут технічної теплофізики Національної Академії Наук України

Метою статті є аналіз впливу властивостей (довгохвильового, середньохвильового та короткохвильового) діапазону кольорів на відчуття людини, її психоемоційне сприйняття та врахування цих особливостей при дизайн-проектванні ювелірних виробів. Створення подальшої перспективи розширення можливостей споживання таких ювелірних виробів як на внутрішньому, так і на зовнішніх ринках.

Методологія. При проведенні досліджень використано комплекс загальнонаукових підходів: візуально-аналітичний, системно-інформаційний, сучасні методи досліджень механічних систем та метод класифікацій.

Результати. Виявлено особливості впливу властивостей кольору на психоемоційне сприйняття його кожною людиною. Розроблено моделі ювелірних виробів з використанням певних, специфічних кольорових гам, які будуть створювати привабливу, святкову атмосферу, з метою виявлення більш широкого та ефективного застосування цих особливостей.

Наукова новизна. Виявлено специфічні особливості впливу кольору та певної колірної гами для формування відповідного психоемоційного настрою людини, який необхідно враховувати при дизайн-проектванні ювелірних виробів. Запропоновано варіанти ефективного використання особливих властивостей колірної гами емалевого покриття з метою розширення зацікавленості споживачів новими розробками ювелірних виробів

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОСОБЫХ СВОЙСТВ ЦВЕТА ПРИ ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ ИЗДЕЛИЙ

¹ОСТАПЕНКО Н. В., ¹МУСИЄНКО В. А.,

¹РУБАНКА Н. Н., ²АВРАМЕНКО А. А.,

¹ВЛАСЕНКО В. И.

¹Киевский национальный университет технологий и дизайна

²Институт технической теплофизики Национальной Академии Наук Украины

Целью статьи является анализ влияния свойств (длинноволнового, средневолнового и коротковолнового) диапазона цветов на ощущение человека, его психоемоциональное восприятие и учета этих особенностей при дизайн-проектировании ювелирных изделий. Создание дальнейшей перспективы расширения возможностей потребления таких ювелирных изделий как на внутреннем, так и на внешних рынках.

Методология. При проведении исследований использованы комплекс общенаучных подходов: визуально-аналитический, системно-информационный, современные методы исследований механических систем и метод классификаций.

Результаты. Выявлены особенности влияния свойств цвета на психоемоциональное восприятие его каждым человеком. Разработаны модели ювелирных изделий с использованием определенных, специфических цветовых гамм, которые будут создавать привлекательную, праздничную атмосферу, с целью выявления более широкого и эффективного применения этих особенностей.

Научная новизна. Выявлены специфические особенности воздействия цвета и определенной цветовой гаммы для формирования соответствующего психоемоционального настроения человека, которые необходимо учитывать при дизайн-проектировании ювелирных изделий. Предложены варианты эффективного использования особых свойств цветовой гаммы эмалевого покрытия с целью расширения заинтересованности потребителей новыми разработками ювелирных изделий на внутреннем и внешнем рынках.

Практическая значимость. Предложены

на внутрішньому та зовнішньому ринках.

Практична значущість. Запропоновано практичні рекомендації та варіанти використання відповідної колірної гами емалевих покриттів, які здатні формувати певні психоемоційні відчуття у людини (піднесення настрою, творче натхнення, пасивність, байдужість, агресію тощо) для розширення сфери застосування емалевих покриттів при створенні та розробці різноманітних видів ювелірних виробів.

Ключові слова: асоціації; колір; колірна гама; дизайн-проекування; психоемоційний стан; емалеві покриття; ювелірний виріб.

практические рекомендации и варианты использования соответствующей цветовой гаммы эмалевых покрытий, способных формировать определенные психоэмоциональные ощущения у человека (приподнятое настроение, творческое вдохновение, пассивность, равнодушие, злость и т.д.) для расширения сферы применения эмалевых покрытий при создании и разработке различных видов ювелирных изделий.

Ключевые слова: ассоциации; цвет; цветовая гамма; дизайн-проектирование; психоэмоциональное состояние; эмалевые покрытия; ювелирное изделие.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Остапенко Наталія Валентинівна, д-р техн. наук, професор, завідувач кафедри ергономіки і дизайну, Київський національний університет технологій і дизайну, ORCID 57191843580, Scopus 57191843580, **e-mail:** cesel@ukr.net

Мусієнко Володимир Онікійович, канд. техн. наук, доцент, професор кафедри ергономіки і дизайну, Київський національний університет технологій і дизайну, ORCID 0000-0002-6236-6206, **e-mail:** volomus40@gmail.com

Рубанка Микола Миколайович, канд. техн. наук, доцент, доцент кафедри прикладної механіки та машин, Київський національний університет технологій і дизайну, ORCID 0000-0003-2367-0333, Scopus 57200296022, **e-mail:** nikolayrubanka@ukr.net

Авраменко Андрій Олександрович, д-р техн. наук, професор, заступник директора, Інститут технічної теплофізики Національної Академії Наук України, ORCID 0000-0002-2416-3512, Scopus 24362191200, **e-mail:** aaav1@i.com.ua

Власенко Вікторія Іванівна, канд. техн. наук, старш. наук. співробітник науково-дослідної частини, Київський національний університет технологій і дизайну, ORCID 0000-0001-6039-1515, Scopus 16475042800, **e-mail:** vlasenko@ekma.com.ua

Цитування за ДСТУ: Ostapenko N. V., Musienko V. O., Rubanka M. M., Avramenko A. O., Vlasenko V. I. Використання особливих властивостей кольору при дизайн-проекуванні виробів. Art and design. 2020. №4(12). С. 41–50.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.2>

Citation APA: Ostapenko, N.V., Musienko, V.O., Rubanka, M.M., Avramenko, A.O., Vlasenko, V.I. (2020) The Use of Special Properties of Color in the Design-projecting of Products. Art and design. 4(12). 41–50.

КАФЕДРА ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРУ І МЕБЛІВ: ДОСВІД ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ

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

З метою підготовки фахівців за новою спеціалізацією «Комп'ютерний дизайн інтер'єру і меблів» за ініціативи декану факультету дизайну КНУТД, д.т.н., проф. М.В. Колосніченко у 2003 році на факультеті дизайну було створено кафедру дизайну інтер'єру і меблів (ДІМ). Вперше в Україні, у відповідь на актуальні потреби ринку праці, в одній спеціалізації були об'єднані два раніше самостійні фахові напрями – дизайн інтер'єру і дизайн меблів. До складу кафедри увійшли: завідувач д.т.н., проф. К.О. Сазонов – розробник програми InteAr для графічного просторового проектування і програми Woody для проектування корпусних меблів; викладачі: к.т.н., доц. О.О. Сафронова, доц. О.В. Вишневіська, ст. викл. К.В. Донець, доц. С.П. Щеглов, доц. Л.Н. Євсеєнко, доц. М.В. Чебикіна. За короткий час колективом кафедри було розроблено унікальні авторські програми викладання фахових дисциплін та курсів підвищення кваліфікації, що надало змогу колективу кафедри зробити значний крок у якості підготовки фахівців. До основних компетентностей випускників кафедри належать не тільки здатність до рішення комплексних завдань дизайн-проектування об'єктів середовища, якісної підготовки проектної документації і візуалізації дизайн-проектів, а й застосування сучасних комп'ютерних технологій проектування як знаряддя творчого пошуку.

З 2013 року кафедру очолює к.т.н., доц. О.О. Сафронова, яка започаткувала відкриття на кафедрі спеціалізації «Ландшафтний дизайн». Протягом цього часу значно укріплено кадровий потенціал кафедри, що складає основу професійної кваліфікаційної підготовки студентів. Сьогодні до потужного викладацького

колективу входять 2 професори – доктори наук, 6 доцентів – кандидати наук, 3 старших викладача, асистенти, аспіранти.

Знаковою постаттю на кафедрі є д-р арх., проф. В.А. Абизов, Заслужений архітектор України, член правління Національної спілки архітекторів України, що офіційно представляв Україну на міжнародних нарадах, сесіях, семінарах, асамблеях ООН/ЕЕК/Хабітат, ЮНЕСКО, Європейської комісії ТАСИС, Міжнародної федерації житла і містобудування, Міжнародної ради з питань пам'яток та визначних поселень (ICOMOS/UNESCO), автор винаходів та близько 100 публікацій в галузі теорії та історії архітектури та дизайну, серед яких 5 монографій.

Знанням науковцем є також д-р. мист., проф. Р.Д. Михайлова, автор багатьох праць з мистецтвознавства та культурології, член Національної спілки художників України (секція «Мистецтвознавство»), критик-експерт в оглядах сучасного мистецтва. Професори кафедри беруть участь у роботі спеціалізованих вчених рад із захисту дисертацій, є членами редколегії наукового фахового журналу «Art and Design», керують аспірантами.

Поступово зростає талановита обдарована молодь – стипендіат Кабінету Міністрів України для молодих вчених, докторант кафедри С.С. Кісіль, креативні доценти – к. мист. О.В. Полякова, к.т.н. Т.В. Булгакова. Підготовлено до захисту дисертації на здобуття ступеня доктора філософії аспірантів, випускників кафедри ДІМ. Більшість викладачів, крім науково-педагогічної діяльності, співпрацюють з дизайн-студіями і архітектурними бюро, є членами Спілки дизайнерів України.



Викладацький склад кафедри дизайну інтер'єру і меблів, 2020 р.:

Перший ряд (зліва направо): д-р мист., проф. Р.Д. Михайлова, завідувач кафедри к.т.н., доц. О.О. Сафронова, к.т.н., доц. Т.В. Булгакова;

Другий ряд (зліва направо): доц. Д.Ю. Косенко, завідувач лабораторії Л.С. Ковальчук, доц. О.В. Вишневська, к.т.н., доц. О.В. Полякова, ст. викл. О.Є. Шмельова, асист. Н.О. Рішкевич, д-р арх., проф. В.А. Абизов, ст. викл. Р.М. Агліуллін

Вдосконалення програм фахових дисциплін відбувається на основі системних наукових досліджень, що проводяться викладачами у напрямі дизайну середовища з врахуванням вимог ринку праці до фахових компетентностей випускників. Якісний, фаховий дизайн, що відповідає принципам сталого розвитку держави і суспільства, вимагає врахування екологічного, діяльнісного, культурологічного, аксіологічного аспектів, впровадження принципів інклюзивного і універсального дизайну, а також методологічних засад формування сучасного етнодизайну та соціально-культурної ідентифікації. Потреба забезпечення екологічного балансу між задоволенням сучасних потреб людства і захистом інтересів майбутніх поколінь, включаючи їх потребу в безпечному і здоровому довкіллі, покладено в основу

сучасного студіювання на кафедрі. Орієнтація на формування гармонійного довкілля на принципах сталого розвитку є засадою ефективності досліджень кафедри і сприяє створенню різноманітних концепцій щодо перспективних напрямів розвитку дизайну архітектурного середовища.

Сьогодні науково-дослідна робота викладачів кафедри виконується за такими напрямками: «Актуальні проблеми та перспективи розвитку дизайну середовища» (науковий керівник д.арх., проф. В.А. Абизов); «Культурологічні і мистецтвознавчі аспекти в дизайні» (науковий керівник д.мист., проф. Р.Д. Михайлова), а також за ініціативною науковою темою «Методологічні засади дизайну сучасних інтер'єрів закладів освіти» (науковий керівник к.т.н., доц. О.О. Сафронова).

У сферу наукових інтересів викладачів кафедри входять такі питання: виявлення сучасних тенденцій удосконалення дизайну середовища в контексті сталого розвитку; удосконалення технологій комп'ютерного формоутворення інтер'єрного простору і ландшафту, методології впровадження новітніх інформаційних технологій при викладанні професійно-орієнтованих дисциплін; методологічні основи та перспективи розвитку сучасного дизайну архітектурного середовища; прийоми та засоби формування предметно-просторового середовища житлових і громадських будівель та особливості дизайну їх інтер'єрів з урахуванням сучасних соціально-економічних умов та інноваційних технологій; формування дизайну зовнішнього та внутрішнього середовища цивільних будівель і споруд в умовах їх реконструкції та адаптації; методологічні засади гнучкого та універсального використання приміщень в дизайні тощо.

Апробацією результатів досліджень є опубліковані монографії, наукові статті у фахових виданнях, доповіді на семінарах, засіданнях круглих столів, конференціях всеукраїнського і міжнародного рівнів (за останні 5 років – більше 40), що проводились, як в Україні, так і за кордоном. Серед них тільки у 2018 році: «World Multidisciplinary Civil Engineering-Architecture-Urban Planning Symposium» 18–22 June 2018, Prague, Czech Republic; Международная научно-практическая конференция «Современная наука и инновационная практика», 16.11.2018 р., г. Кутаиси, Грузия; Scientific and Professional Conference «Actual Problems and Education: ASPE–2018», 28 січня 2018 р., м. Будапешт, Угорщина; Міжнародна науково-практична конференція «Архітектура і дизайн: традиції, новітність, майбутнє», 18–20 жовтня 2018 р., Івано-Франківськ; IV Міжнародна науково-практична конференція «Архітектура історичного Києва. Феномен урбанізованих

ландшафтів», 23–24 листопада 2018, КНУБА тощо.

Варто відмітити видані останнім часом монографії д-ра мист. Р.Д. Михайлової «Брама у просторі і часі» (2020р.), к.арх., доц. С.С. Кисіль «Принципи архітектурно-планувальної організації багатоповерхових автостоянок» (2019р.); посібники О.О. Сафронової «Сучасні технології дизайн-діяльності» (2019 р.), І.В. Антоненка, О.В. Вишневської «Матеріали сучасного дизайну середовища» (2020 р.) та інші.

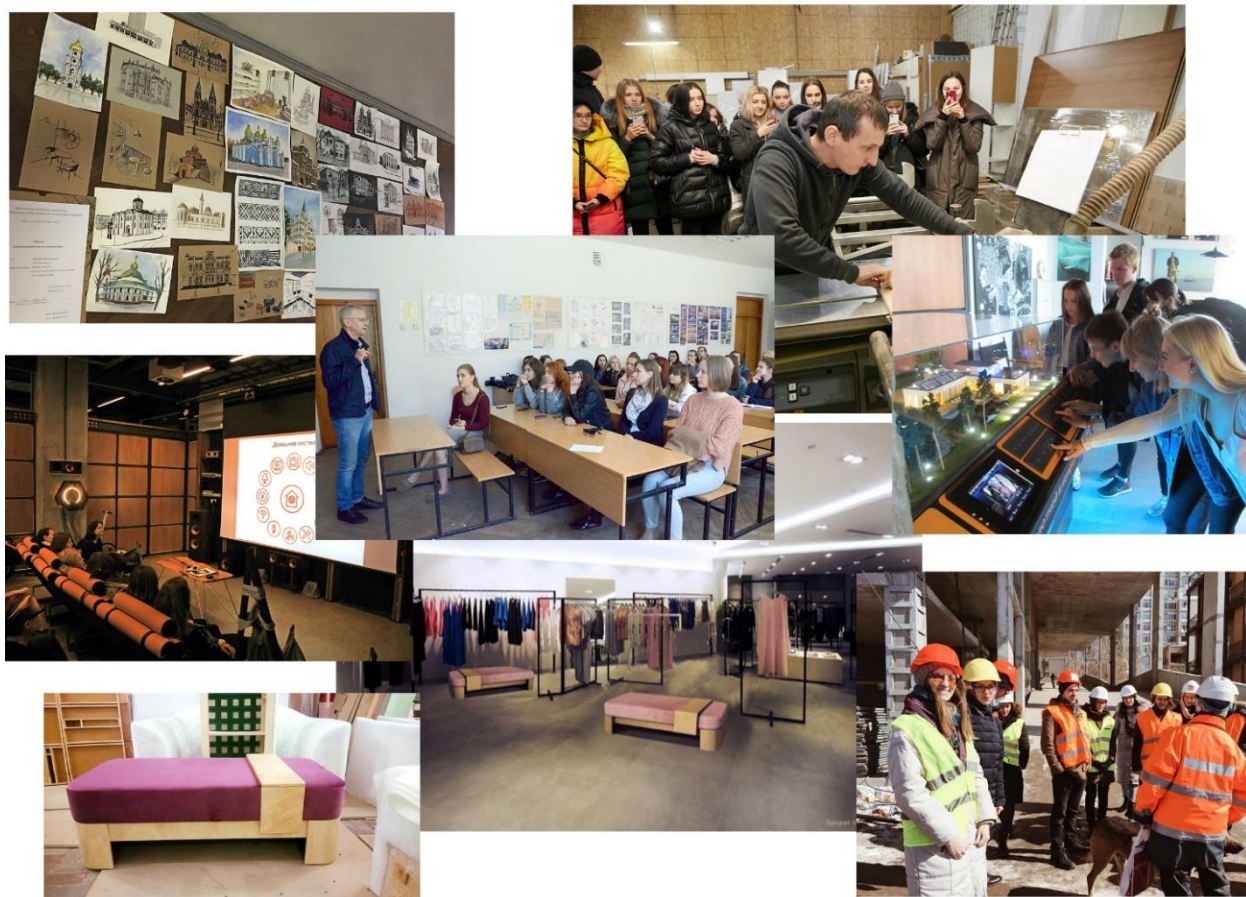
До наукових досліджень залучаються магістранти та аспіранти кафедри, студенти в рамках п'яти наукових гуртків. Загальна кількість надрукованих за останні 5 років наукових статей – більше 100, тез – 150, в тому числі за матеріалами міжнародних конференцій в Україні і за кордоном. За період існування кафедри студентами захищено більше 200 магістерських робіт.

Важливою складовою фахової підготовки студентів є організація і проведення наукових та методичних семінарів, до яких залучаються представники студій дизайну і виробників меблів. Такі семінари проводяться як на базі КНУТД, так і на базі виробничих компаній, серед яких студії дизайну "DS41" в Україні, "BR-INTERIORS", міжнародна компанія "MIPT" з виробництва меблів, компанія "Villaiux", що спеціалізується на технологіях «Розумний будинок». Сьогодні підписані договори про співпрацю з провідними виробниками меблів і відомими дизайн-студіями м. Києва: ТОВ «Меблі» «Арт-Класік», ДП Expoline, ТОВ «Торговельно-Інформаційний Сервіс», ТОВ «ДИ КОНЦЕПТ», ООО «ЕЛІО Україна» та ін., де студенти мають можливість пройти виробничу практику і взяти участь у проєктуванні реальних об'єктів.

Кафедра підтримує тісні науково-творчі стосунки із закладами вищої освіти: Келецьким Технологічним Університетом (Свентокшиська Політехніка, м. Келець, Польща), кафедрою інформаційних технологій

архітектурного факультету КНУБА, яка є лідером в Україні з розвитку параметричного дизайну; кафедрою дизайну середовища КДАДПМід ім. М. Бойчука та ін. Обмін досвідом відбувається під час стажування викладачів, на конференціях. Результатом співпраці є монографія «Material Science for Designers of Architectural Environment» В.А. Абізова у співавторстві з К. Пушкарьовою, Я. Юруш, видавництва Politechnika Świątokrzyska

(Kielce), 2020 р. Подано до друку підручники «Дизайн середовища міста: багатокритеріальна оптимізація та розумні технології» колективу авторів кафедри дизайну середовища КДАДПМід ім. М. Бойчука за участі О.О. Сафронової; «Інформаційні технології в архітектурі та будівництві», в який до колективу авторів увійшли викладачі КНУБА і доцент кафедри ДІМ О.В. Вишневська.



Практика студентів кафедри ДІМ, проведення семінарів на базі провідних дизайн-студій в Україні та за кордоном

Постійний моніторинг ринку програмного забезпечення, науково обґрунтований порівняльний аналіз можливостей комп'ютерних систем з метою удосконалення викладання комп'ютерних дисциплін кафедри – важлива складова науково-практичної діяльності її викладачів. Розроблено велику кількість сценаріїв побудови предметного середовища, інтер'єру і ландшафту

з використанням систем тривимірного моделювання для забезпечення навчального процесу. Ці сценарії стали основою методичних матеріалів до практичних занять студентів, передбачено публікацію посібника за цими матеріалами. Викладання комп'ютерних дисциплін перебуває у тісному зв'язку з дизайн-проектуванням.



**Проекти студентів-переможців кафедри ДІМ у міжнародних конкурсах
з дизайну інтер'єру та меблів**

Навчально-наукові лабораторії обладнані сучасним ліцензійним прикладним програмним забезпеченням тривимірного комп'ютерного моделювання, розробленим провідними компаніями Autodesk, Graphisoft та Chaos Group. Викладаються також основи роботи в базових програмах двовимірної комп'ютерної графіки.

Практичний і науковий інтерес становлять запропоновані в роботах магістрантів і викладачів кафедри концепції інтер'єрів сучасних громадських приміщень: інклюзивного простору дитячих садків для дітей з різними вадами розвитку, студій танцю, рекреаційних комплексів з впровадженням принципів інклюзії і універсального дизайну, адаптації не функціонуючих будівель і споруд під нові функції. В тематику курсового і дипломного проєктування у відповідності до сучасних тенденцій в дизайн-освіті включається робота над реальними проєктами, затребуваними профільним ринком. Наприклад, в одному з циклів програми з проєктування інтер'єру для магістрів кафедри, як обов'язкова складова, з 2015 року передбачена командна робота над проєктом, участь у тендері з виставкового дизайну, що проводиться ДП Exroline – однією з провідних компаній-виробників виставкових стендів в Україні. Серед дизайн-проєктів реальних соціальних об'єктів: ескізний проєкт інтер'єру школи № 3 м. Бровари; дизайн-проєкт інтер'єру кімнати бойової слави та клубу військової частини 2260 Національної гвардії України; інтер'єру приміщення для нарад ДСНС України у м. Києві і багато інших. Актуальними є також дослідження, спрямовані на виявлення сучасних тенденцій формування інклюзивного простору для людей похилого віку. Так, у магістерській дипломній роботі О. Жук (керівники О.О. Сафронова, І.В. Антоненко) запропоновано ескізний проєкт реконструкції

будинку-інтернату для людей похилого віку, збудованого у 1967 р. у с. Перемога, Баришівського р-ну, Київської обл.

Одним з вагомих показників успішності науково-методичної роботи кафедри є участь і перемоги студентів у виставках-конкурсах всеукраїнського і міжнародного рівнів. Варто відзначити перемоги у Всеукраїнських і Міжнародних оглядах-конкурсах дипломних проєктів випускників архітектурних та художніх спеціальностей, що відбувались останнім часом на базі закладів вищої освіти профільного спрямування у містах України: Києві (КНУБА, 2016 р.), Полтаві (ПНТУ ім. Ю. Кондратюка, 2018 р.), Рівному (НУВГП, 2019 р.), де магістерські і бакалаврські роботи випускників кафедри отримали дипломи 1-го і 2-го ступенів.

Якісна фахова підготовка випускників кафедри дає їм можливість працювати на державних, комерційних і спільних підприємствах з дизайну інтер'єру, виготовлення меблів, ландшафтного і фітодизайну; відкрити свою справу за цим напрямком; викладати у вищих і середніх навчальних закладах. Серед випускників кафедри – молоді та перспективні дизайнери у галузі проєктування середовища та предметного дизайну, які беруть участь у конференціях, семінарах у сфері дизайну, різних міжнародних та всеукраїнських конкурсах, в тому числі у щорічному конкурсі «Інтер'єр року», отримують нагороди. Кафедра пишається своїми випускниками, серед яких К. Жуменко та А. Колісник, засновники лабораторії зі створення інтер'єрів «I2Lab»; Д. Глухов – фахівець з предметного дизайну (брав участь у проєктуванні фасаду та декоративних інтер'єрних конструкцій ТРЦ «Ocean Plaza»); Р. Агліуллін – провідний дизайнер інтер'єру та меблів у меблевій компанії «Nenov furniture», аспірант, викладач кафедри; Д. Бабанін, М. Ряжко та В. Філь – співзасновники компанії «IQOSA», що надає послуги не тільки з професійного

проєктування, дизайну, а й візуалізації (понад 10 випускників кафедри працюють у команді «IQOSA»); В. Катарсонова – засновниця інтер'єрної дизайн-студії «KATASONOVA» та багато інших. Працюють наші випускники і за кордоном. Так, О. Сингаєвська – старший дизайнер у компанії «Clive Christian Harrods» (Лондон, Британія), що спеціалізується на дизайні інтер'єру і меблів для житлових приміщень;

Таслицький І. – засновник дизайн-студії ONEDESIGN (Тель-Авів, Ізраїль), відомої своїм інтер'єрним і предметним дизайном.

Свою місію кафедра дизайну інтер'єру і меблів бачить у формуванні творчої, всебічно розвинутої особистості, фахівця з дизайну середовища, діяльність якого спрямована на підвищення рівня та якості життя людей на засадах сталого розвитку та захисту інтересів майбутніх поколінь.

Колосніченко М.В., д.т.н., проф.,
декан факультету дизайну КНУТД

Сафронова О.О., к.т.н., доц.,
завідувач кафедри дизайну інтер'єру і меблів

УДК 7.033.3.048

АЗЗААРА АЛІ

Київський національний університет технологій та дизайну, Україна
Коледж електронних технологій Бані Валід, ЛівіяDOI:10.30857/2617-
0272.2020.4.3.**ГЕОМЕТРИЧНИЙ ОРНАМЕНТ В ІСЛАМСЬКОМУ
МИСТЕЦТВІ: ТРАДИЦІЇ, ОСОБЛИВОСТІ, СКЛАДОВІ**

Мета статті: проаналізувати особливості ісламського геометричного орнаменту як історичного та сучасного мистецького явища, його становлення, формування, традиційні структурні елементи.

Методологія. Застосовано загальнонаукові методи дослідження, зокрема хронологічний та історико-компаративний, а також образно-стилістичний, семантичний та теоретико-мистецтвознавчий аналіз.

Результати. Проаналізовано особливості історичного розвитку геометричного орнаменту в країнах ісламу, його національно-історичні, ментальні, образно-художні риси. Визнаний у світі як унікальне художнє явище ісламський геометричний орнамент за композиційним побудуванням складається із простих елементів (коло, квадрат, трикутник), що шляхом поєднань і повторів за певною схемою-сіткою утворює складний малюнок (шестикутник, восьмикутник, зіркоподібний рапорт). У розмаїтті його варіантів втілюється багатство художньої культури ісламу. З'ясовано, що геометричний орнамент, який є провідним декоративним елементом на численних предметах, унаочнює глибокий духовний зміст. Геометричний ісламський орнамент відображає тисячолітню творчу практику, що стала традиційною на арабському Сході. Водночас в сучасному світі мусульманські орнаментальні традиції залишаються актуальними і виявляють можливості реалізації набутого художнього досвіду арабських країн в нових творчих практиках, в тому числі, у графічному дизайні.

Наукова новизна полягає у з'ясуванні місця та значення ісламського геометричного орнаменту в сучасних культурно-мистецьких процесах, з урахуванням його традиційного естетичного, змістовного, структурно-композиційного наповнення.

Практична значущість. Запропоноване дослідження розширює уявлення про можливості застосування традицій ісламського орнаменту в сучасних творчих практиках. Результати можуть бути використані у практиці дизайну.

Ключові слова: ісламська культура; дизайн; творча практика; композиційна побудова; елементи орнаменту.

Вступ. Геометричний орнамент належить до самобутніх явищ ісламської художньої культури. Будучи одним з найдавніших видів орнаменталізації, він є частиною системи декору, якій притаманна специфічна конкретна форма, зміст та естетика. Геометричний орнамент віками використовували для прикрашання екстер'єру та інтер'єру, предметів побуту, зброї, знаряддя праці, текстилю. У наш час цей вид декору залишається одним з найбільш популярних: він досить простий у використанні і дуже ефектний з естетичної

точки зору, що робить його актуальним як для класичних мистецтв, так і новітніх, зокрема, дизайну. Про це свідчить низка міжнародних проєктів з будівництва та відновлення культових та меморіальних споруд на Сході та у Європі, де значне місце надавалося орнаментальному декору, як, наприклад, роботи у мечеті аль-Масджид аль-Харам (Велика мечеть, Мекка), аль-Масджид ан Наваби (мечеть Пророка, Медина), гробниці шейха Худжвирі (Лахор), Ісмаїлітського центру у Лондоні.

Аналіз попередніх досліджень.

Історія геометричного орнаменту, його художні аспекти є предметом вивчення упродовж останніх двох століть. Одним з перших видань, де була зібрана інформація про геометричний орнамент, стала енциклопедія Генрі Шоу [10], в який було вміщено інформацію про орнаменти та орнаментальний декор, доступні на момент написання книги, тобто першої половини XIX ст. Попри те, що на сьогодні зміст цієї книги видається досить обмеженим, вона залишається цікавою для сучасних дослідників як першоджерело.

Інтерес науковців до геометричного орнаменту та його властивостей, розкривають також сучасні публікації, зокрема, збірка матеріалів міжнародної конференції, присвяченої темі геометричного мистецтва від ранньої історії до сучасності [9]. Зорієнтована, переважно, на археологічні пам'ятки, збірка не містить жодної статті, що стосується мистецтва ісламу. Отже, ісламський геометричний орнамент, залишився за межами тематики даної конференції.

Водночас, специфіка геометричного орнаменту, яка існує у країнах ісламу, є науковою проблемою, якій присвятили роботи відомі дослідники. Орнамент ісламських старожитностей, архітектурний декор, декор ісламських документів, предметів культу та побуту, розглядали, зокрема, Д. Боннер [7; 8], М. Піотровський [4, с. 13–15; 5], А. Халлаб [5], Х.А.-А. Аль Сакер [2].

Так, Джей Боннер, який отримав освіту у Лондоні і став у подальшому учасником низки міжнародних архітектурно-дизайнерських проектів, є автором низки праць, присвячених ісламському орнаменту, в тому числі, фундаментального дослідження у вигляді монографії [7]. Він спеціалізується на архітектурному декорі, якому присвятив Головну увагу він приділяє архітектурному декору, якому, зокрема, присвячене видання. У ньому Д. Боннер розкрив специфіку полігональної техніки, що є основним методом майстрів минулого при

створенні ісламських геометричних візерунків. Зважаючи, що дана техніка втрачена, дослідник відновлює її за історичними записами, що дає змогу відновити дану традицію, в тому числі у сучасному дизайні. Історичні розвідки, до яких звертається автор, доводять формоутворюючу роль в ісламському декоративному мистецтві геометрії. Автор також ставить питання про класифікацію ісламських візерунків.

Низка фундаментальних праць, присвячених культурі Сходу, в тому числі арабо-мусульманській художній культурі, належить директору Державного Ермітажу, М.Б. Піотровському. У виданні «О мусульманском искусстве», він в окремій главі книги розглядає геометричний декоративний орнамент, його релігійний підтекст, естетичні та функціональні властивості [4, с. 35–50].

До питань ісламського геометричного орнаменту також зверталися автори А. Халлаб, Х.А.-А. Аль Сакер, яким належать дисертаційні дослідження, присвячені ісламському мистецтву. У першому випадку було розглянуто естетичні якості орнаменту країн ісламу [5], у другому – орнаментальне мистецтво арабів доби середньовіччя [2], де геометричний декор розглядався не спеціально, а в контексті інших орнаментів.

Відтак, східний, зокрема ісламський геометричний орнамент, залишається вивченим недостатньо. Актуальним, наприклад, є пошук нових форм використання та водночас нової естетики традиційного орнаменту, пов'язаної із запитамі сучасного дизайну. Такий аспект відкриває нові можливості геометричного орнаменту як джерела для розробок сучасного дизайну. В такому ключі умови його формування, змістовні особливості, композиційні складові, включно із релігійними та культурними аспектами, висвітлені далеко не повно. Їхнє дослідження актуалізує вивчення даного

явища як для історії культури та мистецтва, так і для теорії та практики дизайну.

Постановка завдання. У практиці графічного дизайну сучасні автори звертається до різноманітних ідей, які знаходять своє образно-ідейне та стилістичне рішення. При цьому сучасний запит на організацію та оформлення дизайнерського рішення передбачає звернення до різноманітних джерел, серед яких суттєве місце належить національним культурам. Його аналіз та багатопланове інтерпретування часто потребує від дизайнера розуміння природи конкретного явища, його витоків, смислової, естетичної, історико-культурної цінності. У такому сенсі ісламський геометричний орнамент є багатим джерелом ідей, адже він є носієм релігійних, побутово-звичаєвих, національно-історичних, художньо-естетичних традицій, які можуть бути використані у дизайнерському рішенні. Основні завдання даного дослідження полягають в аналізі ісламського геометричного орнаменту, його історії, походження, смислової специфіки, як підґрунтя сучасного творчого процесу у ділянці образотворчого мистецтва та дизайну.

Мета дослідження – виявити роль та місце ісламського геометричного орнаменту в мистецькому та дизайнерському процесі як традиційного виду творчої практики, що має глибоку історію, наділена високими естетичними та художніми якостями. Для досягнення даної мети в процесі дослідження було здійснено завдання розкрити аспекти геометричного орнаменту в країнах ісламу як явища, що втілює релігійні національно-історичне та образно-художнє навантаження; розглянути аспекти історичної обумовленості виникнення та формування геометричного орнаменту; проаналізувати можливості реалізації конструювання геометричного орнаменту у сучасній творчій дизайнерській практиці.

Результати дослідження. Предмети, прикрашені геометричним орнаментом, відомі з часів палеоліту [2, с. 25–26]. На

Сході його найкращі зразки з'явилися за так званого Ісламського Відродження – історичного періоду розвитку культури і мистецтва Близького Сходу часів Омейядів VII–VIII ст. В епоху Омейядів сформувалося ісламське мистецтво, на яке вплинули класичні культури Середземномор'я і в процесі адаптації яких з'явився новий стиль художнього виразу – геометричний арабо-ісламський орнамент. Саме його шедеври прикрашали мечеті Омейядів у Дамаску, що був їхньою столицею (рис. 2). Серед споруд, що знаходилися за межами Дамаску, однією з найвідоміших є також споруда Купол Склі в Єрусалимі, або Масджіт Куббат ас-Сахра, що є мусульманським свяetišем над каменем Основи на Храмовій горі, де ще у VII ст. було зведено мечеть. Купол Склі прикрашали геометричні орнаменти як в інтер'єрі, так і ззовні, в екстер'єрі, включно із вікнами та дверями (рис. 4).

Ісламський геометричний орнамент продовжив розвиватися у перехідний період ісламського мистецтва у добу Аббасидів між IX–X ст. у новій столиці Багдаді, а далі – у Самаррі, де завершилося формування й становлення ісламського мистецтва в цілому та геометричного орнаменту зокрема. В архітектурі проявив себе особливий стиль і передові технології, зокрема нові методи різьблення та гравіювання на поверхнях у вигляді абстрактних геометричних форм. Геометричний орнамент розмальовували білою фарбою, яку наносили на поверхню фарфору та кераміки, додавши тим самим більшої естетичності, ніж це було до того (рис. 5) [6, с. 1–8].

Отже, в історичному контексті, геометричний орнамент виник і розвинувся під впливом політичних факторів, зокрема завоювання мусульманами різних територій і народів. Як вид мистецтва геометричний орнамент увібрав традиції культур сусідніх та завойованих народів, серед яких були і мусульманські, і немусульманські традиції: грецькі, візантійські, сасанідські та інші.

Геометрія набула першості у східному мистецтві у зв'язку з тим, що зображення живих істот протирічить канонам ісламу. Розвиваючись впродовж століть, ісламський геометричний орнамент відобразив в першу чергу основи і корені іслама, його надихали релігія і традиції. Зображення в такому орнаменті втратило свою цінність і стало частиною узору. Ця властивість обумовила принципи ісламського мистецтва, які є зовсім іншими, поряд із традиційним європейським мистецтвом, наповненим образами людей, тварин та навколишньої природи. Іслам перетворив художні прийоми зображення живності у складні геометричні узори і довершені лінійні конструкції [1, с. 27–30]. Заборона на портрети людей і зображення тварин призвела до великої уваги митця-мусульманина саме до декоративності, а також до майстерності його виконання, що передавалася з покоління до покоління школа майстерності. Майстерність декора, що лежить в основі геометричного орнаменту в ісламських країнах, свідчить про високий духовний та інтелектуальний рівень майстрів. Віртуози ісламського геометричного орнаменту мають професійну спеціальність, яку називають музхрив. Музхрив створюють справжні шедеври декоративного мистецтва, яким досконало володіють. Про це свідчать ілюміновані документи, хоча тлом для їхнього виконання можуть бути і стіни воріт, і двері будівель, і вікна, й михраби мечетей, а також узори тканин та килимів, металеві вироби, предмети із дерева, слонової кістки (рис. 1), вітражні твори тощо (рис. 3).

Мусульманська релігія вклала у орнамент властиве їй почуття краси. Ключові прийоми мусульманських художників виникли з класичних традицій. Вони ускладнювали та деталізували елементи для нових форм орнаменту, характерною особливістю яких була цінність

єдності й порядку. Вагомий інтелектуальний внесок математиків, астрономів та ісламських вчених мав велике значення для створення моделі орнаменту [8]. З часом художники на основі класичних зразків розробили унікальні декоративні техніки та форми, котрі відрізняли їхні роботи від інших.

Значне місце у створенні орнаменту мали математичні розрахунки та геометричні побудовання, адже декор геометричного орнаменту будується на поєднанні геометричних фігур. Поряд із простими елементами та формами – кругом, трикутником, прямокутником – в такі узори включалися прямі та криві лінії. Одним із поширених елементів орнаменту став ромб, який лежить в основі орнаменту в цілому. Його включає, наприклад, ромбо-меандровий геометричний елемент, який вважається структуроутворюючим.

Не зображувальний, абстрактний арабський геометричний орнамент увійшов в історію під назвою «гирих» (араб. – «вузел»). Його складний геометричний узор, що будується у вигляді різних геометричних фігур – зірок, прямокутників, ромбів, інших подібних форм, прийнято використовувати у оздобленні мечетей та інших споруд, на відміну від орнаменту для прикрашання книг, одягу, посуду, інших предметів побуту, де використовували орнамент іслімі – узор, в якому поєднані стебло, що в'ється, та спіраль, рослинний за стилістикою. Художня сторона в орнаменті прямо залежить від того, де, тобто на якому предметі, він буде виконуватися.

Конструкцію східного декору визначала щільно зв'язана орнаментальна сітка. Зокрема, в основі орнаменту гирих лежить розділене на частини коло. В такий спосіб відбувається побудовання усіх інших фігур – трикутника, прямокутника, багатокутника та інших. Така композиція дозволяє створити симетричні мотиви.



Рис. 1. Панель, виконана з кістки і чотирьох різних порід дерева, епоха Омейядів VII–VIII ст., фото з архіву Метрополітен-музею, м. Нью-Йорк, США



Рис. 2. Велика мечеть Омейядів, XII ст., м. Дамаск, Сирія

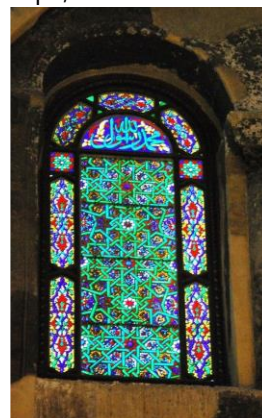


Рис. 3. Вітражне вікно молитовного залу, м. Дамаск, Сирія, 2004 р., каталог В.М. Паппе



Рис. 4. Купола Склі в Єрусалимі з геометричним орнаментом, м. Єрусалим, Палестина, 2020 р., каталог Юсуф аль-Натшех



Рис. 5. Чаша, епоха Аббасидів, IX–X ст. Фрагмент фото з архіву Метрополітен-музею, м. Нью-Йорк, США

Геометричний орнамент завжди математично правильний і може бути розділений на рівні частини. Особливістю арабського гириха є певний відступ від такої точності, що надає художнику простір для творчості. В цілому, створення ісламського орнаменту складається із наступних етапів: 1. вибір конкретної рапортної системи; 2. побудування окремих мотивів; 3. розміщення їх на сітці; 4. вибір способу виконання відповідно до матеріалу. Особливістю арабського візерунку є також можливість отримання дуже складних геометричних систем лише з одного мотиву. Орнамент відзначає велика різноманітність кольорів. Він має глибокий зміст, внаслідок використання знаків та символів, що складають узор. Геометричний орнамент символічно втілює ідеї безмежної і різноманітної краси світу. Орнаментика завжди має сакральну смислову мову. Геометричний орнамент легко поєднується з іншими типами орнаменту, такими як рослинна орнаментика, з каліграфічними написами тощо.

Орнамент – особливий вид мистецтва, яким повністю володіють лише спеціалісти. Мусульмани починають освоювати орнамент з юнацьких років і вміння та навички його створення передаються безпосередньо від учителя до учня в процесі навчання. Вже у XVIII ст. ісламські художники вміли гармонійно поєднувати дванадцятикутні зірки із п'ятикутними. Вони вміло відступали від суворо математичного побудування й розташування мотивів на користь естетично-довершеної композиції. Порушуючи сітку, вони використовували геометрично неправильні фігури, або додавали нові. В результаті виникло декілька різновидів арабського орнаменту.

Стиль ісламського орнаменту наслідує ритм класичної арабської поезії та музики,

що відповідає уявленням мусульманських богословів про тканину всесвіту, котра буде існувати безкінечно. Релігійна орієнтація орнаменту надає йому особливого культурного значення у ісламському суспільстві. Лінії орнаменту можна «зупинити» у певному ритмі або продовжити, не порушуючи цілісності візерунку. Орнамент легко пристосовується до будь-якої поверхні та будь-якої форми й розміру, він здатний отримати будь-яке «навантаження» з боку декоративної композиції. Логіка створення його елементів втілює його безмежні можливості та творчий потенціал.

Висновки. Геометричний орнамент в ісламських країнах відображає важливу частину їхньої історії та культури. Він виник в умовах становлення та розквіту арабомусульманського світу і став одним із суттєвих виразників ісламської ментальності. Геометричний орнамент виступає у якості головного декоративного елементу на численних предметах, має власний духовний зміст, що надає йому високу художню цінність. Геометричний ісламський орнамент відображає багату творчу практику, що була традиційною на арабському Сході впродовж віків. За структурою він складається із простих форм, кола й квадрату, а також їхніх поєднань та повторів у «гніздах» та «групах» за певною схемою-сіткою. Більшість сіток являють собою шестикутник, восьмикутник і зірчасту форму, отримані з квадратів і трикутників, вписаних в коло. Складні узори включають різні форми, що мають різне розташування. Їх варіанти і склад безкінечно різноманітні. Ісламський геометричний орнамент втілює високохудожні риси, що отримали визнання у всьому світі як унікальний вид мистецтва. В сучасних умовах ісламський геометричний орнамент є джерелом запозичень для різних творчих практик, зокрема, дизайну.

Література

1. Аззаарі А. Ісламська каліграфія: історія та сучасна творча практика. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*: зб. тез доп. міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 23 квітня. 2020 р. Київ, 2020. Т. 2. С. 27–30.
2. Аль Сакер Х.А. Орнаментальное искусство арабов периода средневековья. Автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04. Москва, 1984. URL: <https://www.dissercat.com/content/ornamentalnoe-iskusstvo-arabov-perioda-srednevekovya> (дата звернення: 04.10.2020).
3. Михайлова Р. Символ у первісному мистецтві. Символізм у мистецтві та архітектурі. Мова символів – мова вічності. 14.XII–15.XII: зб. тез доп. міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 2001 р. Київ, 2001. Ч. 2. С. 25–26.
4. Пиотровский М. Земное искусство – Небесная красота. Искусство ислама. Санкт-Петербург: Славия, 2000. 93 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/2892080/> (дата звернення: 04.10.2020).
5. Халлаб А. Эстетические основы исламского орнамента: автореф. дис. ... канд. искусствовед. наук: 17.00.04. Москва, 1999. URL: <https://www.dissercat.com/content/esteticheskie-osnovy-islamskogo-ornamenta> (дата звернення: 04.10.2020).
6. Bonner J. The Historical Antecedents, Initial Development, Maturity, and Dissemination of Islamic Geometric Patterns, Santa Fe, 2017. 152 p.
7. Bonner Jay. Islamic Geometric Patterns. Springer, 2017. 616 p.
8. Metropolitan museum of art. URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/geom/hd_geom.htm (дата звернення: 07.08.2020).
9. IV colloque franco-ukrainien d'archéologie "L'Art geometrique de la prehistoire a nos jours". Kyiv, avril. URL: <https://institutfrancais-ukraine.com/programmation/colloque-archeologie> (дата звернення: 25.08.2020).
10. Shaw H. The Encyclopaedia of Ornament. London: W. Pickering, 2006. 146 p.

References

1. Azzaari, A. (2020). Islams'ka kalihrafiia: istoriia ta suchasna tvorcha praktyka. [Islamic calligraphy: history and modern creative practice]. Art and Design, 2, 27–30. [in Ukrainian].
2. Al Saker, H.A. (1984). *Ornamentalnoye iskusstvo arabov periods srednevekovie*. [Ornamental art of the Arabs of the Middle Ages] *Extended abstract of candidate's thesis*. Moscow. URL: <https://www.dissercat.com/content/ornamentalnoe-iskusstvo-arabov-perioda-srednevekovya> (Last accessed: 04.10.2020). [in Russian].
3. Mykhailova, R. (2001). Symvol u pervisnomu mystetstvi. Symvolizm u mystetstvi ta arkhitekturi. [Symbol in primitive art. Symbolism in art and architecture] Art and Architecture, Vol. 2, P. 25–26 [in Ukrainian].
4. Piotrovsky, M. (2000). *Zemnoye iskusstvo – Nebesnaya krasota. Iskusstvo islama* [Earthly art – Heavenly beauty. The art of islam]. Petersburg. 93. URL: <https://www.twirpx.com/file/2892080/> (Last accessed: 04.10.2020). [in Russian].
5. Hallab, A. (1999). *Aesthetic foundations of Islamic ornament*, [Aesthetic bases of Islamic ornament]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Moscow. URL: <https://www.dissercat.com/content/esteticheskie-osnovy-islamskogo-ornamenta> (Last accessed: 04.10.2020). [in Russian].
6. Bonner, J. (2017). *The Historical Antecedents, Initial Development, Maturity, and Dissemination of Islamic Geometric Patterns*, Santa Fe, 152. [in English].
7. Bonner, J. (2017). *Islamic Geometric Patterns*. Springer, 616. [in English].
8. Metropolitan museum of art. URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/geom/hd_geom.html (Last accessed: 07.08.2020). [in English].
9. IV colloque franco-ukrainien d'archéologie "L'Art geometrique de la prehistoire a nos jours". Kyiv, avril. URL: <https://institutfrancais-ukraine.com/programmation/colloque-archeologie> (Last accessed: 25.08.2020). [in English].
10. Shaw, H. (2006). *The Encyclopaedia of Ornament*. London: W. Pickering, 146. [in English].

GEOMETRIC ORNAMENT IN ISLAMIC ART: TRADITIONS, FEATURES, COMPONENTS

AZZAARI ALI

*Kyiv National University of Technologies and Design, Ukraine**College of Electronic Technology Bani Walid, Libya*

Purpose of the article analyze the features of Islamic geometric ornament as a historical and at the same time modern artistic phenomenon, its formation, development, traditional structural elements.

Methodology. General scientific research methods, chronological and historical – comparative, figurative-stylistic, semantic, and theoretical-art history analysis are applied.

Results. The features of the historical development of geometric ornament in the countries of Islam, its national, historical, mental, figurative, artistic features are analyzed. Recognized in the world as a unique work of art, Islamic geometric ornament is known for its compositional construction which consists of simple elements (circle, square, triangle). Then by connecting and repeating the shapes according to a certain grid pattern, a complex pattern (hexagon, octagon, star pattern) is created. The richness of the artistic culture of Islam is embodied in the range of its variants. It was found that the geometric ornament, which is the main decorative element on numerous objects, embodies a deep spiritual content. Geometric Islamic ornament embodies thousands of years of creative practice that has become traditional in the Arab East. At the same time, in the modern world, Muslim ornamental traditions remain relevant and reveal opportunities for introducing the acquired artistic experience of the Arab countries into new creative practices, including graphic design.

Scientific novelty consists in determining the place and significance of Islamic geometric ornament in modern cultural and historical processes, taking into account its

ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ В ИСЛАМСКОМ ИСКУССТВЕ: ТРАДИЦИИ, ОСОБЕННОСТИ, СОСТАВЛЯЮЩИЕ

АЗЗААРИ АЛИ

*Киевский национальный университет технологий и дизайна, Украина**Колледж электронных технологий Бани Валид, Ливия*

Цель статьи проанализировать особенности исламского геометрического орнамента как исторического и одновременно современного художественного явления, его формирование, становление, традиционные структурные элементы.

Методология. Применены общенаучные методы исследования, хронологический и историко-компаративный, образно-стилистический, семантический и теоретико-искусствоведческий анализ.

Результаты. Проанализованы особенности исторического развития геометрического орнамента в странах ислама, его национально-исторические, ментальные, образно-художественные черты. Признанное в мире как уникальное творение искусства, исламский геометрический орнамент по композиционному построению состоит из простых элементов (круг, квадрат, треугольник), которые путем соединений и повторов по определенной схеме-сетке создают сложный рисунок (шестиугольник, восьмиугольник, звездчатый рапорт). В разнообразии его вариантов воплощено богатство художественной культуры ислама. Геометрический исламский орнамент воплощает тысячелетнюю творческую практику, которая стала на арабском Востоке традиционной. Одновременно в современном мире мусульманские орнаментальные традиции остаются актуальными и выявляют возможности для внедрения полученного художественного опыта арабских стран в новых творческих практиках, в том числе, в графическом дизайне.

Научная новизна состоит в определении места и значения исламского геометрического орнамента в современных культурно-исторических процессах, с учетом его тра-

traditional aesthetic, substantial, structural and compositional content

Practical significance. The proposed research expands the understanding of the possibilities of using the traditions of Islamic ornament in modern creative practices. The results can be used in design practice.

Keywords: *Islamic culture; design; creative practice; compositional construction; ornament elements.*

диционного эстетического, содержательного, структурно-композиционного наполнения.

Практичне значення. Предложенное исследование расширяют представления о возможностях применения традиций исламского орнамента в современных творческих практиках. Результаты могут быть использованы в практике дизайна.

Ключевые слова: *исламская культура; дизайн; творческая практика; композиционное построение; элементы орнамента.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРА

Аззаарі Алі, аспірант, факультет дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну; асистент, кафедра комп'ютерних наук, Коледж електронних технологій Бані Валід, Лівія, ORCID 0000-0003-3906-5824, **e-mail:** azzaari@knutd.edu.ua

Цитування за ДСТУ: Аззаарі Алі. Геометричний орнамент в ісламському мистецтві: традиції, особливості, складові. *Art and design*. 2020. №4(12). С. 51–59.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.3>

Citation APA: Azzaari, Ali. (2020) Geometric Ornament in Islamic Art: Traditions, Features, Components. *Art and design*. 4(12). 51–59.

КАФЕДРА ДИЗАЙНУ

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

Кафедра дизайну заснована у 1996 році. Протягом всього періоду існування на кафедрі постійно удосконалювались підходи до напрямів розвитку та методологія підготовки фахівців з дизайну. З 2014 року кафедру очолює кандидат технічних наук, доцент Овчарек Володимир Євгенович. Діяльність кафедри у цей час характеризується підготовкою фахівців із сучасних цифрових технологій візуалізації у дизайні у рамках спеціальності «022 Дизайн», а саме спеціалізацій «Графічний дизайн» (фахові спрямування: фотовідеодизайн, web-дизайн, motion-дизайн) та «Промисловий дизайн».

Навчання студентів спрямоване на створення об'єктів дизайну промислового, художнього, рекламного, інформаційно-презентаційного, видовищного та розважального характеру. Зокрема, при розробці поліграфічної, фото- та відеопродукції, web-сайтів, світлодизайнерських рішень у рекламній та виставковій діяльності, в івент-індустрії, у різноманітних проектах сучасного комунікативного дизайну.

У рамках опанування спеціалізації студенти отримують практичні навички ефективного використання комп'ютерно-графічних та мультимедійних середовищ від компаній Adobe, Corel, Autodesk та інших.

За фаховим спрямуванням web-дизайн студенти отримують базові знання для створення різноманітного web-контенту, а саме, корпоративних сайтів, інформаційних порталів, Інтернет-магазинів, електронних засобів масової комунікації, соціальних мереж, інших електронних ресурсів. При розробці методичного забезпечення враховується досвід створення Інтернет-ресурсів у спеціалізованих web-студіях, що дозволяє студентам отримувати не тільки базові теоретичні

знання, а й набувати практичні вміння і навички володіння сучасними програмними продуктами: Adobe Dreamweaver, Adobe Muse, Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Adobe Flash, Windows Movie Maker тощо; методами розробки та управління web-проектами; створення власного сайту-візитівки.

Освітня програма фахового спрямування motion-дизайн спрямована на підготовку майбутніх сценаристів, режисерів, художників-аніматорів, відеомонтажерів, супервайзерів візуальних ефектів тощо. Під час навчання студенти оволодівають програмними продуктами: Adobe Flash, Anime Studio Pro, Adobe Photoshop, Adobe Premiere Pro, After effects, Sony Vegas Pro, Autodesk 3ds Max, CINEMA 4D та іншими. Студенти, які навчаються за освітньою програмою «промисловий дизайн», спеціалізуються у напрямі світлодизайну. Вони не тільки вміють працювати із сучасними додатками до персональних комп'ютерів серії Adobe, але спроможні вирішувати дизайнерські задачі за допомогою програм Blender, Dialux та іншими. Студенти навчаються знаходити й обробляти великі обсяги інформації, користуватися інформаційними ресурсами і підтримувати їх в актуальному стані, працювати у команді. Технічна підтримка освітнього процесу здійснюється у комплексних цифрових середовищах, до складу яких входить комп'ютерна техніка, фотовідеотехніка, сучасне устаткування для світлотіньового моделювання спецефектів, сканери та інше, існують фото- та відеолабораторії, «Музей фотографії КНУТД».



Навчальна фотостудія



Музей фотографії КНУТД



Лауреати і організатори 10-го міжнародного студентського фотоконкурсу «Гаряча Крига»



Студентські роботи на міжнародних виставках «Baby Expo» та «WSCHODNIA»



Практичні заняття студентів кафедри дизайну: у Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику, у Національному музеї народної архітектури та побуту України «Пирогово», в Об'єднанні FILM.UA Group



КАЛЕНДАР / CALENDAR



2018

Відео- та фотографічні роботи студентів



Стажування студентів під керівництвом професора Х. Чадха у Дубаї та на Мальті



Викладачі кафедри дизайну з деканом, д.т.н., проф. М.В.Колосніченко, 2020 р.

На кафедрі працюють три доктори наук, 9 кандидатів наук. Викладачі кафедри є членами творчих спілок і професійних об'єднань: Спілки дизайнерів України, Національної спілки фотохудожників України, Національної спілки кінематографістів України, Національної спілки журналістів України, Виставкової федерації України. Викладачі кафедри є авторами навчальних посібників з графічних технологій візуально-комунікативних середовищ, з виставкової діяльності, зі світлодизайну. За участю студентів створюються фотокалендарі, фотокниги та фотокаталоги, які служать наочними посібниками у навчальній діяльності. Для іноземних студентів проводяться заняття англійською мовою, зокрема, викладається дистанційний курс лекцій для китайських студентів Київського інституту Технічного університету Цілу.

Результати наукових досліджень, що проводяться на кафедрі дизайну відображені у численних матеріалах міжнародних та всеукраїнських конференцій, престижних нагородах міжнародних художніх виставок та конкурсів.

З 2010 року кафедра дизайну є організатором щорічного Міжнародного студентського фотоконкурсу «Гаряча Крига», участь в якому беруть студенти України, Білорусі, Литви, Молдови.

Викладачі і студенти постійно беруть участь у найбільших вітчизняних та зарубіжних спеціалізованих виставках: Kyiv Fashion, Leather and Shoes, Baby Expo, Innovation Market, «Київський Міжнародний телерадіоярмарок» та інших.

Важливе значення приділяється практиці студентів на провідних вітчизняних підприємствах, у всесвітньо-відомих закладах науки, культури та мистецтва, а саме: Інституті

фізики напівпровідників ім. В.Є. Лашкарьова НАН України, Національному заповіднику «Софія Київська», Національному музею народної архітектури та побуту України «Пирогово», Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику, Музеї української діаспори, Національному ботанічному саду ім. М.М. Гришка НАН України. Кращі студенти мали можливість стажуватись у Кенії, Киргизстані, Мальті, Об'єднаних Арабських Еміратах, Польщі, Словаччині.

Підтримуються творчі зв'язки з вітчизняними і зарубіжними дизайнерськими школами Азербайджану, Білорусі, Латвії, Молдови, Об'єднаних Арабських Еміратів, Польщі. На запрошення керівництва зарубіжних навчальних закладів викладачі кафедри проводили заняття у Білорусі (Гродненський державний університет ім. Янки Купала, м. Гродно) та Киргизстані (Американський університет у Центральній Азії, м. Бишкек). Розвивається співробітництво зі Школою дизайну «Балтійської Міжнародної Академії», зокрема, в отриманні студентами обох навчальних закладів подвійних дипломів.

Всі напрями діяльності на кафедрі як традиційні, так і нові розвиваються при системній взаємодії студентів різних спеціалізацій, що досягається взаємоузгодженням методичного, наукового та організаційного забезпечення освітнього процесу. Такий комплексний підхід до підготовки студентів дозволяє готувати конкурентоспроможних спеціалістів, які володіють не тільки компетенціями з обраного фаху, але й суміжними знаннями та навичками.

Кафедра дизайну успішно реалізує стратегію комплексного плану розвитку мистецтва і дизайну у Київському національному університеті технологій та дизайну.

Колосніченко М.В., д.т.н., проф.,

декан факультету дизайну КНУТД

Овчарук В.Є., к.т.н., доц.,

завідувач кафедри дизайну КНУТД

УДК 7.012:76:
7.071.1"1920/30"

DOI:10.30857/2617-
0272.2020.4.4.

БУДНИК А. В.

Київський національний університет культури і мистецтв

ЮРІЙ КРИВДІН – МАЛОВІДОМЕ ІМ'Я УКРАЇНСЬКОГО ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ 1920–30-х рр.

Мета: впорядкувати і проаналізувати спадщину маловідомого митця, зібрати біографічні дані, відстежити зв'язок творчих принципів із світовими трендами у графічному дизайні означеного періоду.

Методологія. Для проведення дослідження використано історично-порівняльний та мистецтвознавчий методи аналізу.

Результати. Протягом 1920–30-х рр. в українській журнальній графіці відбулася остаточна трансформація від естетики модерну і еклектики до стилістики конструктивізму, що поклиало до творчості майстрів нового типу графічного мислення, як, наприклад, Юрій Пилипович Кривдін. У розвідці вперше проаналізовано діяльність маловідомого представника українського конструктивізму – Ю. Кривдіна, який працював у царині журнальної графіки і макетування, колажування, книжкового оформлення. Досліджено впливи світових тенденцій графічного дизайну на творчість майстра, типологію наслідування. Зібрано зразки автографів митця і систематизовано видавничі сфери, до яких доклав зусиль митець. Побіжно оглянуто його літературну діяльність та її зв'язок із художньою творчістю.

Наукова новизна. Щодо Ю. Кривдіна не існувало мистецтвознавчих розвідок у фаховій літературі. Вперше висвітлено джерела, що вплинули на творчу манеру майстра, а також систематизовано сфери його діяльності.

Практична значущість. В умовах розвитку української культури у парадигмі незалежної держави зростає значення відкриття маловідомих сторінок становлення вітчизняного дизайну, які заклали фундамент новітнього мистецтва.

Ключові слова: Український конструктивізм, оформлення друкованої продукції, колаж, фотомонтаж.

Вступ. Пошуки національних набутоків у візуальній культурі змушують нас вдаватися до творчості маловідомих особистостей українського дизайну, таких, як наприклад, художник журналу ВУФКУ «Кіно» – Юрій Пилипович Кривдін. З огляду на привласнення російськими мистецтвознавцями терміну «конструктивізм» і використання його виключно у словосполученні із прикметником «російський» (навіть не «радянський»), варто звернутися до найкращих часів розвитку течії в Україні – періоду діяльності Всеукраїнського фотокіноуправління (1922–1930 рр.) і підпорядкованого йому часопису «Кіно» (1926–1930 рр.).

Аналіз попередніх досліджень. Використовуючи історично-порівняльний метод і метод мистецтвознавчого аналізу спробуємо відстежити творчу діяльність

Ю. Кривдіна у журнальній графіці 1920–30-х рр. Вперше після десятиліть забуття цікаве нам прізвище з'явилося у дослідженні Інни Золотоверхової «Український радянський кіноплакат 20–30-х років» 1983 року видання, однак далі ніж просто згадування Юрія Пилиповича, як члена постійного складу часопису ВУФКУ «Кіно», справа не пішла [2, с. 24]. Останнім часом увага мистецтвознавчої спільноти все частіше привертається до маловідомих постатей, дотичних до журнального дизайну та ілюстрації. Наприклад, Оксана Ламонова писала про художника українського кіноплакату та ілюстратора Анатолія Бондаровича [6]. Статтю Н. Титаренко про харківського графіка Всеволода Аверіна було опубліковано у Віснику ХДАДМ [9]. Прізвище Ю. Кривдіна двічі промайнуло у

статтях Ярини Цимбал про Миколу Бажана на сайті «Тиждень.ua», але оприлюднення належних йому творів не відбулося, а сам митець згадувався виключно у зв'язку із М. Бажаном [10, 11]. Персонально його постаті не було присвячено жодної наукової або публіцистичної статті. У фахових оглядах його прізвище не фігурує у якості першопрохідців українського дизайну [7]. Проте, Ю. Кривдін є одним із перших професійних арт-директорів профільного рекламного видання, який увів у повсякденну практику такі надсучасні для того періоду прийоми, як колаж і фотомонтаж, журнальну типографіку, використання модульних сіток, побудованих за принципами конструктивізму.

Постановка завдання. Впорядкувати і проаналізувати спадщину біографічних даних щодо митця Ю. Кривдіна, відстежити зв'язок творчих принципів із світовими трендами у дизайнерському оформленні журналів і книжкових видань того часу.

Основні результати. Журнальна графіка за своєю природою позбавлена станкового характеру книжкової ілюстрації і декоративно-орнаментального графічного оздоблення, оскільки існує у дещо іншій системі координат. Візуальне наповнення часописів активно взаємодіє як із половою складання, так й із типографікою, особливо коли йдеться про періодичні видання доби конструктивізму. Також, якщо книжковий ілюстратор у переважній більшості передавав справу макетування іншому працівнику видавництва, то бурхливі часи переформатування суспільства викликали до дій фігури із новими функціями – як візуалізаторів контенту, так і конструкторів видання. Для визначення такої діяльності можна вжити ще термін «монтаж», як еквівалент сучасній дефініції «дизайн». Саме таким словом було прописано діяльність з конструювання видання на звороті титульної сторінки «Жовтневого збірника панфутуристів» (1923) приватного футуристського видавництва «Golfstrom».

Візуальна стилістика колажу і фотомонтажу формувалася під впливом конструктивізму, а також була суголосна із практикою європейських течій Баугауз (Німеччина) і De Stijl (Нідерланди). На разі, фотомонтаж у системі координат конструктивізму виходить із забуття, свідченням чого є експонування фотомонтажних розворотів із часопису «Кіно» на виставці ВУФКУ. LOST & FOUND (2019) у Національному центрі Олександра Довженка, як чорно-білої графіки без тексту. Таке, на погляд автора статті, є помилкою, оскільки фотоколажі створювалися авторами з огляду на присутність тексту як повноправної частини композиції аркушу і беручі до уваги його вплив на організацію простору журнального розвороту. Опосередкованим доказом цього є наявність на деяких композиціях чорно-білих лінійок, які ставилися замість текстових рядків. У переважній більшості це твори горизонтальної орієнтації, розраховані на розворот, хоча зустрічаються і сторінкові композиції, і заставки до статей, рубрики тощо.

Одним з часописів, що намагалися повновому макетувати свій внутрішній простір був журнал ВУФКУ «Кіно», який видавався з 1926 року. Цікавим представником стилю конструктивізму у журнальному дизайні і є Ю. Кривдін, якого М. Бажан запросив у якості дизайнера журналу «Кіно». Ю. Кривдін став першим художнім редактором періодичного видання у сучасному його розумінні: виконував монтаж всього часопису і окремі фотоколажі для певних кінематографічних тем, а також реклами-анонси стрічок у прокаті.

Як пише І. Золотоверхова, до видання часопису, який виконував важливу функцію розповсюдження інформації щодо нових кінофільмів, було залучено провідні мистецькі сили України: «До постійного складу журналу входили: О.П. Довженко, Ф.С. Красицький, М.І. Івасюк, М.М. Глухов, К.Г. Болотов, В.В. Дев'ятнін, Ю.П. Кривдін,

Г.М. Пустовійт та ін.» [2, с. 24]. Сам факт наявності Кривдіна серед переліку таких авторитетних постатей як Довженко, Красицький, Івасюк, Пустовійт свідчить про його вагому роль у процесі, а якщо зважити на факт, що більшість перелічених майстрів тяжіли до класичної ілюстративної традиції, то можемо зробити висновок, що Кривдін був єдиним «чистим» художником нового напрямку – конструктивізму і застосував його у дизайні (монтажі) періодичного видання. Нажаль, реквізитні дані журналу не дають повної картини, хто і у яких саме сегментах працював над створенням візуального обліку часопису. Але майже у кожному числі був наявний перелік «художні роботи: ...» і якщо відкинути митців, які точно асоціюються із малюванням власноруч, то у переважній більшості випадків лишається саме Ю. Кривдін.

Проаналізуємо вищезгаданий перелік «художників журналу «Кіно»», який наводить систематичний показник змісту журналу [3, с. 160–161]:

2104. О. Довженко, М. Глухов // 1926. – № 4, лют. – 2-а с. обкл.

2105. О. Довженко, М. Глухов, Сидоров, К. Болотов, Іванов, Босулаєв // 1926. – № 6/7, трав. – 2-а с. обкл.

2106. К. Болотов, Г. Орлов, Іванов // 1926. – № 9, лип. – 2-а с. обкл.

2107. Ф. Красицький, Кривдін, Девятнін, Цівчинський // 1927. – № 1 (13), січ. – 3-я с. обкл.

2108. К. Болотов, Ю. Кривдін, Г. Пустовійт, Б. Бамський // 1927. – № 2 (14), січ. – 3-я с. обкл.

2109. В. Девятнін, Ю. Кривдін // 1927. – № 4 (16), лют. – 3-я с. обкл.

2110. В. Татлін, Б. Крюков, Ю. Кривдін // 1927. – № 5 (17), трав. – 3-я с. обкл.

2111. Касіян, Е. Поздняков, Е. Пестун, Ю. Кривдін, М. Цівчинський // 1927. – № 6 (17), берез. – С. 1.

2112. Ю. Кривдін, В. Девятнін // 1927. – № 8 (20), трав. – С. 1.

2113. В. Татлін, Ю. Кривдін, В. Девятнін, Г. Дубинський // 1927. – № 9 (21), трав. – С. 1.

2114. К. Болотов, Б. Крюков, Ю. Кривдін, Тельніхін // 1927. – № 11 (23), черв. – С. 1.

2115. О. Рубан, Ю. Кривдін // 1927. – № 12 (24), черв. – С. 1.

2116. Г. Орлов, Ю. Кривдін, М. Івасюк // 1927. – № 13 (25), черв. – С. 1.

2117. Ю. Кривдін, М. Івасюк, С. Зальцер, Е. Мордмілович // 1927. – № 14 (26), лип. – С. 1.

2118. Ф. Красицький, Ю. Кривдін, Г. Орлов // 1927. – № 15/16 (27/28), серп. – С. 1.

2119. Ю. Кривдін, В. Девятнін, Г. Крюков // 1928. – № 17 (29), вереч. – С. 1.

2120. Ф. Красицький, В. Девятнін, Г. Крюков, О. Сідоров, Ю. Кривдін // 1927. – № 18 (30), жовтн. номер. – С. 1.

2121. Б. Крюков, Ю. Кривдін, В. Девятнін // 1927. – № 19/20 (31/32), жовт. – С. 1.

2122. Ю. Кривдін, Б. Крюков та ін. // 1927. – № 23/24 (35/36), груд. – С. 1.

2123. Г. Пустовойт, К. Болотов, Ю. Кривдін, В. Девятнін // 1928. – № 2 (38), лют. – С. 1.

2124. Шкляєв, Кривдін та ін // 1928. – № 3 (39), берез. – С. 1.

2125. К. Болотов, Ю. Кривдін, С. Нижник // 1928. – № 9 (45), верес. – С. 1.

2126. К. Болотов, Ю. Кривдін // 1928. – № 10 (46), жовт. – С. 1.

2127. Ю. Кривдін, Нижник, Є. Вербицький // 1928. – № 11 (46), листоп. – С. 1.

2128. І. Нижник, Ю. Кривдин, Борисенко // 1929. – № 2 (50), січ. – 2-а с. обкл.

2129. Ю. Кривдін, І. Нижник // 1929. – № 3 (51), лют. – 2-а с. обкл.

Як бачимо, Ю. Кривдін зустрічається найчастіше інших митців – 22 рази. Найближчі його конкуренти – В. Девятнін (8 згадувань) і К. Болотов (7). Таке надає нам підстави вважати його фактично «монтажером» (за термінологією

панфутуристів) часопису. Прикметно, що його прізвище з'являється із 1927 року, коли редакція часопису перемістилася із Харкова до Києва. Його ініціали зустрічаються як на обкладинці, так і на фотомонтажних розгортках, які побудовані на тісній взаємодії кадрованих світлин із типографським текстом і вимагають особистого втручання автора у верстку текстових колонок. Причому така верстка, у свою чергу, вимагає змістовного акцентування збільшеною відстанню між літерами (розрядкою) або «жирним» шрифтом, що також потребує усвідомлення специфіки поданого матеріалу.

Дизайнерські рішення на таких розв'язках зазвичай будуються на основі динамічної композиції із домінантою у центрі. Це – матеріали про стрічки «Цемент» (рис. 1), «Микола Джеря» (рис. 2), «Одинадцятий» (рис. 3), «Борислав сміється» (рис. 4), «Непереможні» (рис. 5). Інший принцип побудови – із наповненням по периферії аркушу – демонструють оздоблення статей «Сталь, хліб і целулойд» (рис. 6), «Про фільм «За стіною»» (рис. 7), «Два дні» (рис. 8). Зустрічаються варіанти заповнення колажем однієї сторінки, із незначним перетіканням на сусідню сторінку, як наприклад, «Позбавлені дня» (рис. 9). Абсолютно досконалими у своїй системі координат виглядають сторінкові анонси для кінофільмів «Василина» (рис. 11) і «Крізь сльози» (рис. 12), які оперують такими інструментами конструктивізму, як контраст динаміки і статичності, використання геометричних елементів, розміщення фотографій у колоподібних контейнерах, кадрування світлин та гра з їхніми масштабами, комбінування зображень із акцидентними шрифтами. У межах цієї статті не можна взяти на себе відповідальність стверджувати, що й інші фотоколажі було вироблено Ю. Кривдіним, оскільки вони не

мають підписів, але дозволимо собі висловити припущення, що не тільки великі колажі, а й дрібні конструктивістські елементи теж були справою його рук.

Долучався митець і до інших елементів оформлення видань, як журнальних, так і книжкових. Характерною особливістю обкладинок у виконанні Ю. Кривдіна є проста геометрична конструкція із додаванням одного виразного фрагмента фотографії, кадрованого і позбавленого зайвого тла (рис. 12–15). Використовуються авторські рукописні шрифти без засічок, що діагностується дещо різним накресленням однакових літер. Стримане кольорове рішення продиктовано обмеженою кількістю фарб (не більше 2-х) відповідно до застосованої технології високого друку. Ю. Кривдін зарекомендував себе і як майстер суто геометричних рішень без використання світлин (рис. 16, 17).

Художник, як і більшість його сучасників, позначав свої твори у різний спосіб, з чого можна скласти ілюстративну типологію підписів (рис. 18). Нажаль, більшість колажів у часописі «Кіно» не підписано і ми можемо припускати авторство лише по опосередкованих ознаках.

Частина наведених підписів запозичена із рукотворних малюнків у виконанні Ю. Кривдіна, але вони дещо поступаються творам інших авторів, однак (що нам особливо цікаво) свідчать про його відповідальність за формування візуального наповнення часопису. Таке відноситься до ілюстрацій фельєтону автора Сніжина В. «Троє» у № 21/22 (33/34) журналу «Кіно».

До загального доробку митця можна докласти і таку інформацію, що він займався перекладами із німецької. За свідченнями рецензентів, Ю. Кривдін робив це якісно та із збереженням стилістичних особливостей певного автора [8].



Рис. 1. Журнальна розгортка «Цемент». Ю. Кривдін. Журнал «КІНО», №12(24), 1927



Рис. 2. Журнальна розгортка «Микола Джеря». Ю. Кривдін. Журнал «КІНО», № 12, 1926



Рис. 3. Журнальна розгортка «Одинадцятий». Ю. Кривдін. Журнал «КІНО», № 21/22 (33/34), 1927



Рис. 4. Журнальна розгортка «Борислав сміється». Ю. Кривдін. Журнал «КІНО», № 14 (26), 1927



Рис. 5. Журнальна розгортка «Непереможні». Ю. Кривдін. Журнал «КІНО», № 17 (29), 1927



Рис. 6. Журнальна розгортка «Сталь, хліб і целулоїд». Ю. Кривдін. Журнал «КІНО», № 18 (30), 1927



Рис. 7. Журнальна розгортка «За стіною». Ю. Кривдін. Журнал «КІНО», № 19/20 (31/32), 1927



Рис. 8. Журнальна розгортка «Два дні». Ю. Кривдін. Журнал «КІНО», № 9 (21), 1927



Рис. 9. Журнальна розгортка «Позбавлені дня». Ю. Кривдін. Журнал «КІНО», № 7 (19), 1927



Рис. 10. Журнальна реклама-анонс «Крізь сльози». Ю. Кривдін. Журнал «КІНО», № 1 (37), 1928



Рис. 11. Журнальна реклама-анонс «Василина». Ю. Кривдін. Журнал «КІНО», № 21/22 (33/34), 1927



Рис. 12. Обкладинка видання «Кіно». Ю. Кривдін. 1928



Рис. 13. Обкладинка видання «Що таке кіно». Ю. Кривдін. 1930



Рис. 14. Обкладинка видання «Три оператори». Ю. Кривдін. 1930



Рис. 15. Обкладинка видання «Одинадцятий». Ю. Кривдін. 1928



Рис. 16. Титульна сторінка видання «Одинадцятий». Ю. Кривдін. 1928



Рис. 17. Обкладинка книги Є. Перегуди «Об'єктивом з авта». Ю. Кривдін. 1931



Рис. 18. Підписи Ю. Кривдіна у журнальних та книжкових виданнях. 1927–1931 рр.

Виходячи з такого факту досконалого знання іноземної мови, можна припустити, що митець міг ознайомлюватися із матеріалами щодо Баугаузу у першоджерелах, хоча й часопис «Нова генерація» присвячував цій течії у мистецтві ілюстровані статті українською мовою.

Приклади літературної діяльності Ю. Кривдіна вражають діапазоном жанрів – від журнальних статей [5] до книжок («Що таке кіно», 1930). Також Юрій Пилипович писав сценарії, наприклад «Країна повинна знати своїх героїв» (у співавторстві з О. Чернявським), що свідчить про його глибоке розуміння специфіки кінематографічного процесу.

Окремо треба зупинитися на моментах біографії цікавої нам персони. Даних обмаль, але відомо, що він був сином командира 12-го пішого Брацлавського полку Дієвої Армії УНР Пилипа Васильовича Кривдіна [4]. Батько його був однополчанином із татом Миколи Бажана. Юрій і Микола товаришували ще із часів навчання гімназії в Умані, можливо це і вплинуло на запрошення Ю. Кривдіна для візуалізації обліку «Кіна». Взаємини не припинилися і далі – Ю. Кривдін керував створеним М. Бажаном видавництвом «Укртеакіновидав». Втім, згодом їхні шляхи кардинально розходяться: Бажан робить стрімку партійну кар'єру, а Юрій зникає із панорами художнього життя з невідомих причин, щодо яких ми можемо тільки здогадуватися. Діапазон звинувачень у випадку репресій міг коливатися від діяльності його батька до підозр у шпигунстві на німецьку розвідку з огляду на знання мови.

Чи були у Ю. Кривдіна сподвижники у царині графічного дизайну? Так, звісно. На початку кар'єри дизайном захоплювався і Микола Бажан. У саме цьому жанрі деінде працював К. Болотов, однак він частісінько відволікався на створення повноформатних літографських кіноплакатів, проте так само писав статті і сценарії.

Ще кілька майстрів із нерозшифрованими монограмами і нерозбірливими підписами сповідували естетику конструктивізму у фотомонтажі, але такого великого доробку, як Ю. Кривдін, не продемонстрував ніхто. Майстром фотоколажу іноді вважають Василя Єрмілова, називаючи його стиль «конструктивістського колажу й топографічного дизайну ... конструктивістським динамізмом (спіралізмом)» [1], але ілюстрації, які наводяться у зв'язку з цим, датуються 1950-ми рр. Тож, маємо справу із чи не єдиним «чистим» представником стилю конструктивізм у оформленні і макетуванні журналів в Україні 1920–30-х рр.

Висновки. Протягом 1920–30-х рр. в українській журнальній графіці відбулася остаточна трансформація від естетики модерну і еклектики до стилістики конструктивізму, що покликала до творчості майстрів нового типу графічного мислення, як, наприклад, Ю. Кривдін. Вперше проаналізовано діяльність маловідомого представника українського конструктивізму – Ю. Кривдіна, який працював у царині журнальної графіки і макетування. Зібрано зразки автографів митця і систематизовано різновиди діяльності у видавничій сфері, до яких доклав зусиль майстер. Проаналізовано західні аналоги і європейські течії, під впливом яких знаходився майстер, зокрема, німецький Баугауз і нідерландський «Де стейл» (De Stijl). Таке свідчить про паралельність розвитку вітчизняного граф-дизайну із світовою візуальною культурою і графічним дизайном, зокрема. Означене вище підвищує цінність ідентифікованого матеріалу для розвитку сучасного українського дизайну.

З огляду на відсутність повних біографічних даних, у подальших дослідженнях хотілося б встановити освіту митця, докладніше дізнатися витоки походження творчої манери Ю. Кривдіна і отримати дані про закінчення його життєвого шляху, оскільки у 1930-х рр. він цілком зникає із панорами художнього і культурного життя, можливо,

внаслідок сталінських репресій, розгромів організацій, у яких він працював або через подробиці родинного життя (батько перебував у лавах УНР). Варті уваги інші малодосліджені представники конструктивізму, залучені до роботи у журналі «Кіно»: автор нерозшифрованої монограми «АТЛ», Костянтин Болотов, Іван Нижник. Щодо

майстра «АТЛ» і Болотова – такі саме митці фігурують у дослідженні І. Золотоверхової у якості авторів кіноплакатів. Зовсім не досліджена діяльність Ю. Кривдіна у керівництві створеного М. Бажаном видавництва «Укратеакіновидав», куди він потрапив за протекцією останнього.

Література

1. Жмурко Т. Суровый харьковский авангард Василия Ермилова. URL: https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20190117-ermilov.html?fbclid=IwAR0WYGY9YoXDqA4R0dW94nTYKzzWPHcfYCL0dk8FsznHTVeYhtJ5BwSZU78 (дата звернення: 15.03.2020).

2. Золотоверхова І. І. Український радянський кіноплакат 20–30-х років. Київ: Наукова думка, 1983. 128 с.

3. "Кіно" (1925–1933): сист. покажч. змісту журн. / авт.-упоряд.: Н. Казакова, Р. Росляк; авт. вступ. ст.: Л. Брюховецька, С. Тримбач; наук. ред.: В. Кононенко, С. Тримбач; М-во культури України, Держ. закл. "Нац. парлам. б-ка України". К., 2011. 256 с.

4. Кривдін Пилип Васильович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Кривдін_Пилип_Васильович (дата звернення: 02.04.2020).

5. Кривдін Ю. Фотофабрика: [про виготовлення фотоматеріалів та фотоапаратів на Київ. кіноф-ці «Українфільм»] Кіно. Київ, 1931. № 1 [97]. С. 6–7.

6. Ламонова О. Анатолій Бондарович – ілюстратор дитячої літератури URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2015_4_9 (дата звернення: 23.03.2020).

7. Павлевич К. Назад до витоків: основоположники українського дизайну. URL: <https://telegraf.design/nazad-do-vitokiv-osnovopolozhniki-ukrayinskogo-dizajnu> (дата звернення: 29.03.2020).

8. Сушицький Б. Й. Дельмонт "Дикі звірі в кіні". Кіно-газета. 1930. № 13 (43)–14 (44). С. 6.

9. Титаренко Н. В. Прикладна графіка харківського художника Всеволода Аверіна. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2013_4_22 (дата звернення: 12.11.2018).

10. Цимбал Я. Далекі кораблі, які везуть на тропіки. URL: <https://m.tyzhden.ua/publication/235177> (дата звернення: 02.04.2020).

11. Цимбал Я. Небажаний Бажан. URL: <https://m.tyzhden.ua/publication/236424> (дата звернення: 02.04.2020).

References

1. Zhmurko, T. (2019). Surovyj har'kovskij avangard Vasilija Ermilova [Harsh Kharkov avant-garde of Vasily Ermilov]. URL: https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20190117-ermilov.html?fbclid=IwAR0WYGY9YoXDqA4R0dW94nTYKzzWPHcfYCL0dk8FsznHTVeYhtJ5BwSZU78 (last accessed: 15.03.2020) [In Russian].

2. Zolotoverkhova, I.I. (1983). Ukrainskyi radianskyi kinoplatat 20–30-kh rokiv. [Ukrainian Soviet movie poster of the 20s and 30s]. Kyiv: Naukova dumka. 128. [in Ukrainian].

3. Kazakova, N., & Rosliak, R. (2011). "Kino" (1925–1933): Systematychnyi pokazhchyk zmistu zhurnaluv ["Kino" (1925–1933): A systematic index of the content of the journal]. Kyiv. 256. [in Ukrainian].

4. Kryvdin Pylyp Vasylovych [Kryvdin Pylyp Vasylovych]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Кривдін_Пилип_Васильович (last accessed: 02.04.2020) [In Ukrainian].

5. Kryvdin, Yu. (1931). Fotofabryka [Photo factory]. Kino. Kyiv. 1 [97]. 6–7. [In Ukrainian].

6. Lamonova, O. (2015). Anatolii Bondarovych – iliustrator dytiachoi literatury [Anatoliy Bondarovych is an illustrator of children's literature]. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2015_4_9 (last accessed: 23.03.2020) [In Ukrainian].

7. Pavlevych, K. (2017). Nazad do vytokiv: osnovopolozhnyky ukrayinskoho dizajnu [Back to the origins: the founders of Ukrainian design]. URL: <https://telegraf.design/nazad-do-vitokiv-osnovopolozhniki-ukrayinskogo-dizajnu> (last accessed: 29.03.2020) [In Ukrainian].

8. Sushytskyi, B.Y. (1930). Delmont "Dyki zviri v kini" [Delmont "Wild animals in the cinema"]. Kino-gazeta. № 13 (43)–14 (44), 6. [In Ukrainian].

9. Tytarenko, N.V. (2013). Prykladna hrafika kharkivskoho khudozhnyka Vsevoloda Averina [Applied graphics by Kharkiv artist Vsevolod Averin]. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2013_4_22 (last accessed: 12.11.2018) [In Ukrainian].

10. Tsymbal, Ya. (2019). Daleki korabli, yaki vezut na tropiky [Distant ships carrying to the tropics].

URL: <https://m.tyzhden.ua/publication/235177> (last accessed: 02.04.2020) [In Ukrainian].

11. Tsymbal, Ya. (2019). Nebazhanyi Bazhan [Unwanted Bazhan]. URL: <https://m.tyzhden.ua/publication/236424236424> (last accessed: 02.04.2020) [In Ukrainian].

YURIY KRYVDIN – THE UNKNOWN NAME OF THE UKRAINIAN GRAPHIC DESIGN OF THE 1920–30s

BUDNYK A. V.

Kyiv National University of Culture and Arts

Purpose: organize and analyze the legacy of a little-known artist, make an attempt to collect biographical data, trace the relationship of creative principles with world trends in graphic design of that period.

Methodology. Historical-comparative and art-scientific methods of analysis were used for the research.

Results. During the 1920s and 1930s, Ukrainian magazine graphics underwent a final transformation from the aesthetics of modern and eclecticism to the style of constructivism, which called for the work of masters of a new type of graphic thinking, such as Yuriy Kryvdin. The investigation for the first time analyzed the activities of a little-known representative of Ukrainian constructivism – Yuriy Kryvdin, who worked in the field of magazine graphics and layout, collage, book design. The influences of world tendencies of graphic design on creativity of the master, typology of imitation are investigated. Samples of the artist's autographs were collected and the publishing spheres to which the artist made efforts were systematized. His literary activity and its connection with artistic creativity are briefly reviewed.

Scientific novelty. As for Kryvdin, there was no art criticism in the professional literature. For the first time, the sources that influenced the creative style of the master

ЮРИЙ КРИВДИН – МАЛОИЗВЕСТНОЕ ИМЯ УКРАИНСКОГО ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА 1920–30 ГГ.

БУДНИК А. В.

Киевский национальный университет культуры и искусств

Цель: упорядочить и проанализировать наследие малоизвестного художника, осуществить попытку сбора биографических данных, отследить связь творческих принципов с мировыми трендами в графическом дизайне указанного периода.

Методология. Для проведения исследования использованы сравнительно-исторический и искусствоведческий методы анализа.

Результаты. В течение 1920–30-х гг. в украинской журнальной графике произошел окончательный переход от эстетики модерна и эклектики к стилистике конструктивизма, что потребовало мастеров нового типа графического мышления, таких как, например, Юрий Кривдин. В статье впервые проанализирована деятельность малоизвестного представителя украинского конструктивизма, который работал в области журнальной графики и макетирования, коллажирования, книжного оформления. Исследовано влияние мировых тенденций графического дизайна на творчество мастера, установлены источники наследования. Собраны образцы автографов художника и систематизированы издательские сферы, к которым приложил усилия мастер. Быстро рассмотрено его литературную деятельность и ее связь с художественным творчеством.

Научная новизна. По Кривдину не было искусствоведческих исследований в профессиональной литературе. Впервые

are highlighted, as well as the spheres of his activity are systematized.

Practical significance. With the development of Ukrainian culture in the paradigm of an independent state, the importance of opening the little-known pages of the formation of national design, which gave the foundation of modern art.

Key words: *Ukrainian constructivism; print production; collage; photo montage.*

освещены источники, повлиявшие на творческую манеру мастера, а также систематизированы сферы его деятельности.

Практическая значимость. В условиях развития украинской культуры в парадигме независимого государства возрастает значение открытия малоизвестных страниц становления отечественного дизайна, которые заложили фундамент нового искусства.

Ключевые слова: *украинский конструктивизм; оформление печатной продукции; коллаж; фотомонтаж.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРА

Будник Андрій Вікторович, канд. мистецтв., член Національної спілки художників України, старший викладач кафедри графічного дизайну, Київський національний університет культури і мистецтв, ORCID 0000-0002-0719-2231, **e-mail:** budnik_andriy@ukr.net

Цитування за ДСТУ: Будник А. В. Юрій Кривдін – маловідоме ім'я українського графічного дизайну 1920–30-х рр. *Art and design*. 2020. №4(12). Р. 60–69.

Citation APA: Budnyk, A.V. (2020) Yuriy Kryvdin – the Unknown Name of the Ukrainian Graphic Design of the 1920–30s. *Art and design*. 4(12). 60–69.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.4>

УДК 7.045+687.16:
371(477)

DOI:10.30857/2617-
0272.2020.4.5.

ВАСИЛЬЄВА О. С., ПАШКЕВИЧ К. Л., ВАСИЛЬЄВА І. В.,
ГРИЧАНЮК О. В., КАЛУН О. Ю.
Київський національний університет технологій та дизайну

ЛОГОТИП ТА ЕМБЛЕМА ЯК СКЛАДОВІ ФІРМОВОГО СТИЛЮ ЗАКЛАДІВ ОСВІТИ УКРАЇНИ

Метою статті є виявлення характерних особливостей дизайну елементів фірмового стилю, що використовуються в шкільному форменому костюмі в Україні.

Методологія. Методологічною основою дослідження є комплексний підхід, методи візуально-аналітичного аналізу об'єкту дослідження, систематизація різновидів емблем та логотипів закладів освіти України.

Результати. Об'єктами аналізу стали зразки емблем та логотипів закладів освіти України які є візуальними символами школи та частиною дизайну шкільного форменого костюму. Проаналізовано та виокремлено найбільш характерні художньо-композиційні рішення емблем шкільних закладів освіти України: основні їх типи, характерну символіку та кольорові рішення. Запропоновано типологію графічних елементів, що використовуються в емблемах, як засоби комунікації за смисловим значенням для створення іміджу та бренду навчального закладу. Визначено основні типи логотипів, що використовуються в дизайні шкільного форменого костюму закладів освіти України.

Наукова новизна. Систематизовано графічні елементи емблем закладів освіти України за їх змістовним значенням. Визначено характерні варіації поєднання графічних елементів та кольорів в фірмовій символіці закладів освіти України. Визначено основні типи логотипів, що використовуються в дизайні шкільного форменого костюму в Україні.

Практична значущість. Розроблена систематизація графічних елементів емблем закладів освіти України дозволила узагальнити художньо-композиційні особливості їх фірмового стилю і особливості їх використання у дизайні шкільного форменого одягу для візуальної репрезентації та трансляції цінностей і основних характеристик навчального закладу. Матеріали дослідження можуть бути використані при розробці фірмового стилю та дизайну сучасного шкільного форменого одягу. Результати дослідження можуть бути використані при подальших наукових дослідженнях з дизайну шкільного форменого одягу.

Ключові слова: фірмовий стиль; емблема; шкільний формений одяг; дизайн; логотип; ідентифікація.

Вступ. Дослідження дизайну сучасних шкільних формених костюмів охоплює широке коло питань, що виходять за межі мистецтвознавства та стосуються більшості гуманітарних, соціальних і технічних дисциплін у контексті мистецтвознавства, історії та композиції костюма. При визначенні поняття шкільного форменого одягу сьогодні можна виділити кілька значень: 1) уніформа (робочий одяг учня, одяг для навчання); 2) елемент корпоративної культури (ідентифікація належності до певного навчального закладу) [6]. Аналіз функцій шкільного

форменого одягу показав, що цей вид асортименту поєднує, з одного боку, утилітарні функції як уніформа (захисний, робочий, повсякденний одяг) та соціально-естетичні функції як елемент корпоративної культури (фірмовий стиль та дрес-код).

Фірмова візуальна ідентичність, що допомагає розпізнати члена організації (вчителя, учня), може здійснюватися за допомогою атрибутів фірмового стилю: елементів фірмового стилю (символів, знаків, гербів), корпоративного кольорового вирішення, силуетної форми, елементів-символів. Як оздоблення в

дизайні сучасних формених шкільних костюмів закладів освіти різних країн світу часто використовуються елементи фірмового стилю. Визначення принципів формування елементів фірмового стилю закладів освіти та їх використання в дизайні шкільного форменого костюму дає можливість систематизувати дану інформацію для пошуку нових оригінальних ідей в розробці зразків та колекцій шкільного одягу.

Аналіз попередніх досліджень. В багатьох школах світу сьогодні в освітньому процесі використовують шкільний формений одяг, що виокремлює учня та ідентифікує його приналежність до певного навчального закладу. Вишита або друкована на шкільному одязі емблема або логотип виконує інформативну функцію, слугує засобом ідентифікації учня. Дослідження, присвячені дизайну логотипів та емблем проводили V. Adir, G. Adir, N.-E. Pascita [1], О.С. Бадмаєва [2], Л.А. Бодьян, А.Н. Бодьян, Т.Д. Родимова [4], М.С. Гніденко, В.В. Колесніков [7], П.В. Дьомін [8, 9] та інші.

Авторами V. Adir, G. Adir, N.-E. Pascita [1] досліджено дизайн фірмових знаків, їх композиції та складових, проведено аналіз сучасних типів композиції фірмової символіки. Автори М.С. Гніденко, В.В. Колесніков [7] досліджували особливості дизайну логотипу як основи фірмового стилю та значення образів і кольорів, які використовуються при його створенні. Проблематика розробки фірмового стилю закладів вищої освіти розглядалися в роботах [4, 8, 9].

Л.А. Бодьян, А.Н. Бодьян, Т.Д. Родимова [4] досліджували особливості розробки фірмового стилю закладів вищої освіти: основні етапи розробки та складові елементи (колір, структуру тощо). Автори зазначають, що графічне і смислове рішення всіх складових базових стилеутворюючих елементів фірмового стилю є вираженням ідеального образу, що повинен виражати фірмовий стиль закладу освіти. Роботи [8, 9] присвячені

дослідженню емблеми як візуальної репрезентації закладу вищої освіти та аналізу особливостей дизайну емблем закладів вищої освіти Росії (характерні колірні комбінації, символіка, форма тощо).

Фірмовий стиль в дизайні уніформи досліджувала О.С. Бадмаєва [2]. В своїй роботі, яка присвячена дослідженням технологій дизайн-проектування фірмового стилю в костюмі, вона зазначала, що при проектуванні уніформи, зокрема шкільного форменого костюму, як частини корпоративного іміджу закладу освіти різних рівнів, потрібно враховувати не лише образне вирішення костюма, а й інформаційну функцію, яку можуть виконувати логотип або емблема.

Аналіз літературних джерел показав, що дослідження логотипів та емблем закладів освіти України висвітлено не достатньо. Проведені дослідження [5] дизайну емблем та логотипів закладів освіти країн світу показали їх актуальність в дизайні шкільних формених костюмів, дали можливість визначити їх основні типи та показали, що кожна країна має певні особливості в дизайні шкільної фірмової символіки. Відповідно до зазначеного вище, актуальною проблемою є визначення основних принципів утворення графічних елементів фірмового стилю закладів освіти України та визначення їх типів та типової символіки.

Постановка завдання. Позиціонування закладу освіти перед своєю цільовою аудиторією стає важливим фактором реальної успішності його на ринку освітніх послуг. У зв'язку з цим багато освітніх закладів в Україні створюють свій бренд, фірмовий стиль, який сприяє зростанню їх престижу, конкурентоспроможності і згуртовує колектив учнів та вчителів навколо єдиної системи ідентифікації. Одним з ключових механізмів процесу розробки бренду є створення системи візуальної репрезентації закладу освіти, тобто його фірмового стилю. Тому при

розробці колекцій шкільного форменого одягу одним з актуальних напрямів сьогодні є адресний дизайн шкільного костюму для учнів певних закладів освіти. Елементи фірмового стилю – емблема та логотип часто використовуються в дизайні шкільної уніформи як декоративний елемент. Метою статті є дослідження елементів фірмового стилю закладів освіти України – емблем, логотипів та їх складових. Із сформульованої мети випливають такі завдання: провести аналіз існуючих типів емблем та логотипів закладів освіти України, визначити особливості їх дизайну: форму, колірну гаму, символіку тощо.

Результати дослідження. Відомо, що фірмовий стиль в дизайні шкільного форменого костюму найчастіше використовується для оздоблення у вигляді шеврону, вишивки або друкованого рисунку. Як показали дослідження шкільних формених костюмів світу в їх дизайні найчастіше використовуються логотип та емблема. Аналіз існуючих сьогодні елементів фірмового стилю в шкільному форменому одязі показав, що сьогодні в дизайні форменого одягу українських шкіл застосовані такі елементи фірмового стилю: вишиті емблеми на піджаку або жакеті, надрукована символіка на аксесуарах (краватці, нашійній хустці тощо).

Аналіз наукових робіт, присвячених фірмовій символіці та дизайну шкільного форменого одягу, показав, що фірмовий стиль є важливою атрибутикою в діяльності багатьох престижних закладів освіти. Колір або кольорові поєднання в шкільному костюмі, логотип, силует, пропорції, оздоблювальні елементи та ідентифікаційні знаки є основними інструментами розпізнавання та пізнаваності учнів. Фірмовий стиль у форменому костюмі практикують престижні заклади освіти світу, а в Україні фірмовий стиль в одязі використовують переважно приватні школи, філії іноземних навчальних закладів та ліцеї і гімназії, що створені на базі

національних університетів. Шкільний формений костюм як елемент фірмового стилю закладу освіти можна розглянути як один зі складових корпоративно-естетичних знаків, що здійснюють такі функції:

- ідентифікація – завдяки фірмовому стилю можна розпізнати учня закладу освіти або школи;

- дисципліна і контроль (безпека) – ідентифікація фірмового стилю костюма дає можливість контролювати учнів та спонукати до дотримання певних правил поведінки (корпоративний етикет);

- реклама – наявність фірмового стилю суттєво підвищує ефективність реклами закладу освіти, викликаючи певні асоціативні образи та більше запам'ятовуючись, що може підвищити рейтинг школи або освітнього закладу.

Основна риса емблеми – це насиченість зображення символічними конструкціями, що відображає певний образ установи чи підприємства, на відміну від логотипу, який часто є суто графічним знаком, основною метою якого є пізнаваність та запам'ятовування [3]. Емблема часто використовується в шкільній уніформі як декоративний елемент фірмової символіки для трансляції цінностей і основних характеристик навчального закладу за допомогою зображених на ньому графічних елементів. Тому для аналізу емблем як елементів фірмової символіки закладів освіти України був використаний семіотичний аналіз візуальних образів, що використовуються в їх дизайні.

Джерелом інформації про фірмовий стиль навчальних закладів України та їх емблеми були веб-сайти шкіл, гімназій та ліцеїв. Веб-сайти сьогодні мають виняткову важливість при трансляції фірмового стилю і символіки будь-якої організації, оскільки вони є однією з головних платформ позиціонування для своїх цільових аудиторій, формують їх сприйняття і впливають на затребуваність освітніх

послуг [6]. Відомо, що символи, які найчастіше використовуються в емблемах, можна класифікувати на предметні, анімалістичні та рослинні. Предметну символіку, анімалістичну символіку, що використовується в дизайні шкільних емблем закладів і установ України, можна в свою чергу визначити як: національну (державну), гербову, освітню, галузеву, антропоцентричну. Слід зазначити, що в дизайні емблем освітніх закладів України використовуються від 2 до 7 символів, а найбільш поширені емблеми з 3–

4 символами. Розглянемо особливості символіки емблем українських шкіл більш докладно.

Національна та державна символіка – це символи державності, регіональної приналежності і історично символи, що пов'язані з історією України. Офіційна державна символіка – прапор і герб України, використання яких може мати іміджеву сторону, коли школа демонструє приналежність до системи української освіти.



Рис. 1. Емблема школи № 248, м. Київ, Україна



Рис. 2. Емблема ліцею № 208, м. Київ, Україна



Рис. 3. Емблема Слов'янської гімназії, м. Київ, Україна



Рис. 4. Емблема ліцею міжнародних відносин № 51, м. Київ, Україна



Рис. 5. Емблема ліцею ім. І. Франка № 51, м. Львів, Україна



Рис. 6. Емблема НВК Ерудит, м. Київ, Україна



Рис. 7. Емблема Львівської академічної гімназії, м. Львів, Україна



Рис. 8. Емблема Києво-Печерського ліцею № 171, м. Київ, Україна



Рис. 9. Емблема школи № 316, м. Київ, Україна

На емблемах з національною символікою також можуть використовуватись символи міста або місцевості, де розташований освітній заклад (герб, прапор області або краю, відомі пам'ятки регіону тощо).

Національна символіка використовується сьогодні часто і зустрічається в більшості емблем закладів освіти, які пов'язані з установами правопорядку, фізичної культури і спорту, або створених на базі національних університетів. Як приклад використання національної символіки можна навести емблеми школи № 248 (м. Київ) та ліцею № 208 (м. Київ). В емблемі школи № 248 використано зображення пам'ятника засновникам Києва (рис. 1), а в емблемі ліцею № 208 – тризуб (рис. 2). Зображення українського прапора часто використовують як тло в емблемі (рис. 3), або як стилізовані кольорові жовто-блакитні (жовто-сині) зображення у вигляді плям (рис. 4, рис. 5). Рослинні державні символи України, що використовуються в дизайні емблем, – це зображення гілок калини, листя дубу, квітки соняшника, колосся пшениці; регіональні – це зображення свічок та листя каштана символів м. Києва, гілок та дерев липи – символів м. Харкова тощо. Анімалістичні державні символи – зображення тварин, що є символом або використовуються в гербі місцевості. Як приклад можна навести використання зображень лева в емблемах освітніх закладів м. Львова.

Гербову символіку в емблемах можна визначити як штучні фігури, виготовлені людиною, що використовуються в геральдичній символіці: зброя, щити, смолоскипи, ордена, та лаврові вінки. Подібна символіка має позитивні асоціації в загальнокультурному сприйнятті і тому освітні заклади часто її використовують. Проведені дослідження показали, що в емблемах шкіл України найчастіше використовують зображення щита (рис. 6), факелу (рис. 7), проте найбільш поширеним символом є лавровий вінок,

зображення якого часто розташовують по краям емблем круглої форми (рис. 1, рис. 8), зверху, знизу або в центрі композиції (рис. 3, рис. 4).

Галузеві символи найчастіше використовуються школами і ліцеями, що мають конкретний напрям галузевого навчання (рис. 10 – рис. 21). Так, для спецшкіл і ліцеїв технічного профілю символами найчастіше є різні механізми або символи, які пов'язані з галузевим напрямом. Як приклад можна навести емблему Технічного ліцею м. Києва, що містить символічні зображення шестерні, циркулю, книги та атому (рис. 10), та емблему Авіакосмічного ліцею (м. Київ), що містить зображення зірки, крил, свічки та книги (рис. 11). Для ліцеїв річкового і морського транспорту характерним є використання зображення якоря, кораблів, вітрил, штурвалу (рис. 12). Різноманітні символи використовуються для спецшкіл з творчим ухилом залежно від виду мистецтва: для художніх шкіл – палітра, пензлики, фарби; для музичних шкіл – ноти, музичні інструменти (рис. 13).

В закладах освіти медичної галузі часто використовують такі символи як серце, хрест, крапля, мікроскоп, медична чаша (рис. 14, рис. 15). Часто в емблемах спецшкіл і ліцеїв трапляються символи, що вказують на окремі галузі знань, навчання по профілях яких ведеться в навчальному закладі. Наприклад, на емблемах можна зустріти фізичні, хімічні, математичні знаки і формули, що вказують на спеціалізацію школи або ліцею (рис. 16 – рис. 18).

В дизайні фірмової символіки закладів освіти підкреслюються свою приналежність до сфери освіти за допомогою використання загальнокультурних графічних зображень, які асоціюються з призначенням і головною функцією навчального закладу. Дана символіка є універсальною для сфери освіти і має широке поширення.



Рис. 10. Емблема Технічного ліцею, м. Київ, Україна



Рис. 11. Емблема Авіаційного ліцею Національного авіаційного університету, м. Київ, Україна



Рис. 12. Емблема Миколаївського морського ліцею імені професора Александрова, м. Миколаїв, Україна



Рис. 13. Емблема дитячої школи мистецтв № 4, м. Київ, Україна



Рис. 14. Емблема Дніпропетровського обласного медичного ліцею-інтернату «Дніпро», м. Дніпро, Україна



Рис. 15. Емблема Медичної гімназії № 33, м. Київ, Україна



Рис. 16. Емблема гімназії «Гармонія», м. Харків, Україна



Рис. 17. Емблема спеціалізованої школи №155, м. Київ, Україна



Рис. 18. Емблема Технічного ліцею Національного технічного університету України «КПІ»



Рис. 19. Емблема Кловського ліцею іноземних мов №77, м. Київ, Україна



Рис. 20. Емблема Козацької гімназії № 283, м. Київ, Україна



Рис. 21. Емблема школи «Оптіма», м. Київ, Україна



а



б



в

Рис. 22. Фірмова символіка Міжнародної школи «Печерськ», м. Київ, Україна:
а – емблема; б – варіанти логотипів; в – використання логотипу в форменому костюмі



а



б



а



б

Рис. 23. Фірмова символіка ліцею «Поділ», м. Київ, Україна:
а – логотип; б – шеврон

Рис. 24. Фірмова символіка гімназії «Престиж», м. Київ, Україна: а – емблема; б – шеврон



а



б



в

Рис. 25. Фірмова символіка Києво-Печерського ліцею № 171, м. Київ, Україна:
а – емблема; б – шеврон; в – використання логотипу в форменому костюмі



а



б



в

Рис. 26. Фірмова символіка навчально-виховного комплексу «Домінанта», м. Київ, Україна:
а – емблема; б – шеврон; в – використання логотипу в форменому костюмі

Прикладами предметної освітньої символіки на емблемах середніх шкіл, гімназій і ліцеїв є зображення сувої, книги, конфедератки, пера (як відсилання до традиційної форми навчання) та інших атрибутів знань і процесу навчання.

Анімалістична освітня символіка теж поширена в емблемах освітніх закладів України. На емблемах шкіл України часто можна побачити зображення сови, чайок, лелек, орлів (рис. 19). Можна зустріти зображення звірів, наприклад, лева, які можуть відсилати до думки про силу природи, яку «покликані приборкати знання».

Антропоцентричний символ – це символ, який співвідноситься з людським буттям. Школи часто використовують відсилання до історичного та людського коріння, посилюючи символічну цінність емблеми конкретним персонажем. Так, серед цього типу символіки на емблемах зустрічаються вигадані персонажі: давньогрецькі боги та їхні атрибути, національні міфологічні істоти, роботи, зображення абстрактних людей. Використання кожного з цих елементів часто не має однозначних культурних асоціацій. Часто зображення абстрактних людей мають відсилання до гуманітарного профілю освіти в навчальному закладі і транслиують цінності гуманізму. Як приклад такої символіки можна навести емблему Козацької гімназії № 283 (м. Київ), на якій зображено двох січових козаків із зброєю та щитом (рис. 20), та емблему школи «Оптіма» (м. Київ), що містить стилізоване зображення дитини (рис. 21).

Аналіз фірмової символіки, яка використовується в дизайні сучасного шкільного форменого костюму в освітніх закладах України показав, що сьогодні актуальним є використання емблем та логотипів. Логотипи можуть бути двох типів: графічні, що розроблені на основі емблеми закладу освіти; текстові, що складаються з аббревіатури чи повного напису назви школи. Як приклад логотипу-аббревіатури можна навести фірмову символіку Міжнародної школи «Печерськ» (м. Київ), логотип якої є стилізо-

ваним зображенням заголовних літер, що зображені на емблемі (рис. 22). Слід зазначити, що логотип як елемент фірмового стилю освітніх закладів України мало поширений та в основному розробляється для вишивки на одязі та шевронах. Однобарвні емблеми та графічні логотипи найбільш поширені і часто розроблені на основі багатобарвних емблем саме для вишивки, або на основі спрощення малюнку однобарвних емблем (рис. 23, рис. 24).

На рис. 25 представлено емблему та шеврон Києво-Печерського ліцею № 171, де можна побачити, що вишивка шеврона практично повторює малюнок емблеми у більш спрощеному варіанті. Багатобарвні логотипи для шевронів теж можуть створюватись методом спрощення, при цьому, залишають загальні пізнавані накреслення та елементи емблем та прибирають дрібні деталі. Як приклад можна навести логотип гімназії «Престиж» (м. Київ), де логотип зберігає основні впізнавані кольори та елементи: веселку, коло, зірку та напис.

Проведений аналіз показав, що фірмова символіка – емблема та логотип в дизайні форменого костюму шкіл України може використовуватись: 1) як шеврони, які нашивають на пілочку жакета чи піджака на рівні грудей (рис. 23 – рис. 26); 2) як вишивку на деталях складових елементів костюму (рукаві або спинці джемперу тощо) (рис. 22); 3) як вишивку або друк на аксесуарах: краватках, хустках тощо.

Висновки. Аналіз емблем освітніх закладів України показав, що їх дизайн має характерні ознаки: 1) шкільна емблема найбільш розповсюджений тип фірмової символіки в навчальних закладах України; 2) символи та зображення, що використовуються в дизайні фірмових елементів закладів освіти України, найчастіше пов'язані з національною символікою і склалися під впливом національних та культурних традицій та асоціацій; 3) основні кольори, які найчастіше використовуються в дизайні фірмової символіки в українських

школах, – жовтий, синій (блакитний), зелений, червоний (бордовий); 4) найбільш поширена форма емблеми: коло та щит.

Література

1. Adir V., Adir G., Pascita N.-E. How to design a logo. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*. 2014. Vol. 122. P. 140–144. URL: <https://cyberleninka.org/article/n/1173601>

2. Бадмаева Е. С. Технологии дизайн-проектирования фирменного стиля в костюме. *Технико-технологические проблемы сервиса. Научно-технический журнал. Санкт-Петербургский государственный экономический университет (СПбГЭУ)*. Санкт-Петербург, 2014. № 2 (28). С. 71–74. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tehnologii-dizayn-proektirovaniya-firmennogo-stilya-v-kostyume>.

3. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 512 с.

4. Бодьян Л. А., Бодьян А. Н., Родимова Т. Д. Особенности разработки фирменного стиля на примере образовательного учреждения. *Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований*. Москва. 2016. № 10. С. 494–489. URL: <https://www.applied-research.ru/ru/article/view?id=10376>.

5. Васильева О., Васильева І., Влох Є., Самборська Ю. Аналіз логотипів та емблем як елементів фірмового стилю навчальних закладів країн світу. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: матеріали міжнар. наук.-практ. конф.*, Київ, 23 квітня 2020. Т. 2. С. 39–42. URL: <https://er.knuthd.edu.ua/handle/123456789/16101>.

6. Васильева О. С. Дизайн шкільного форменого одягу: функціональний та естетичний аспекти. *Art and Design*. 2019. №1(5). С. 58–68. DOI: 10.30857/2617-0272.2019.1.5.

7. Гніденко М. С., Колесніков В. В. Дизайн логотипу як основи фірмового стилю. *Вісник КНУТД. Серія: Технічні науки*. Київ, 2015. № 1 (82). С. 73–78. URL: <https://er.knuthd.edu.ua/handle/123456789/172>.

8. Дёмин П. В. Эмблема в визуальной репрезентации ВУЗа: классификация и семиотика визуальных образов. *Университетское управление: практика и анализ*. 2018. № 6. С. 8–23. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/emblema-v-vizualnoy-reprezentatsii-vuza-klassifikatsiya-i-semiotika-vizualnyh-obrazov>.

9. Дёмин П. В., Пашков С. Г. Символика университета в восприятии студентов. *ИНТЕРакция, ИНТЕРвью. ИНТЕРпретация*. 2015. № 10. С. 91–100. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-universiteta-v-vospriyatii-studentov>.

References

1. Adir, V., Adir, G., Pascita, N.-E.(2014). How to design a logo. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*. 122. 140–144. URL: <https://cyberleninka.org/article/n/1173601> [in English].

2. Badmaeva, E.S. (2014). Tekhnologii dizajn-proektirovaniya firmennogo stilya v kostyume [Technologies of corporate style design in a suit]. *St. Petersburg State University of Economics*. 2(28). 71–74. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tehnologii-dizayn-proektirovaniya-firmennogo-stilya-v-kostyume> [in Russian].

3. Bart, R. (2003). Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury [Fashion system. Articles on the semiotics of culture]. Moscow [in Russian].

4. Bod'yan, L.A., Bod'yan, A.N., Rodimova, T.D. (2016). Osobennosti razrabotki firmennogo stilya na primere obrazovatel'nogo uchrezhdeniya [Features of the development of corporate identity on the example of an educational institution]. *International Journal of Applied and Basic Research*. 10. 494–489. URL: <https://www.applied-research.ru/ru/article/view?id=10376> [in Russian].

5. Vasylieva, O., Vasylieva, I., Vlokh, Ye., Samborska, Yu. (2020). Analiz lohotypiv ta emblem yak elementiv firmovoho styliu navchalnykh zakladiv krain svitu [Analysis of logos and emblems as elements of corporate identity of educational institutions around the world]. *Topical issues of modern design: II International Scientific Conference*, 2. 39–42. URL: <https://er.knuthd.edu.ua/handle/123456789/16101> [in Ukrainian].

6. Vasylieva, O.S. (2019). Dizain shkilnoho formenoho odiahu: funktsionalnyi ta estetychnyi aspekty [Design of school formed clothing: functional and esthetic aspects]. *Art and Design*. 1(5). 58–68. DOI: 10.30857/2617-0272.2019.1.5 [in Ukraine].

7. Hnidenko, M.S., Kolesnikov, V.V. (2015). Dizain lohotypu yak osnovy firmovo styliu [Logo design as the basis of corporate identity]. *Bulletin of the Kyiv National University of Technologies and Design*, 1(82). 73–78. URL: <https://er.knuthd.edu.ua/handle/123456789/172> [in Ukrainian].

8. Dyomin, P.V. (2018). Emblema v vizualizacii reprezentacii VUZa: klassifikaciya i semiotika vizual'nyh obrazov [The emblem in the visualization of the representation of the university: classification and semiotics of visual images]. University management: practice and analysis. 6. 8–23. URL: [https://cyberleninka.ru/article/n/emblema-v-](https://cyberleninka.ru/article/n/emblema-v-vizualnoy-reprezentatsii-vuza-klassifikatsiya-i-semiotika-vizualnyh-obrazov)

[vizualnoy-reprezentatsii-vuza-klassifikatsiya-i-semiotika-vizualnyh-obrazov](https://cyberleninka.ru/article/n/emblema-v-vizualnoy-reprezentatsii-vuza-klassifikatsiya-i-semiotika-vizualnyh-obrazov) [in Russian].

9. Dyomin, P.V., Pashkov, S.G. (2015). Simvolika universiteta v vospriyatii studentov [University symbolism as perceived by students]. Interaction, Interview, Interpretation. 10. 91–100. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-universiteta-v-vospriyatii-studentov> [in Russian].

LOGOTYPE AND EMBLEM AS CONSTITUENTS OF CORPORATE IDENTITY OF EDUCATIONAL ESTABLISHMENTS OF UKRAINE

VASYLIEVA O.S., PASHKEVICH K.L., VASYLIEVA I.V., GRICHANYUK O.V., KALUN O.Yu.

Kyiv National University of Technologies and Design

Purpose. The purpose of this article is to identify the characteristic design features of the corporate identity elements used in school uniforms in Ukraine, which have developed under the influence of national and cultural traditions. The objects of analysis were samples of emblems and logos of Ukrainian educational schools, which are visual symbols of the school and part of the design of a school uniform.

Methodology. Methodological basis of research is complex approach, methods of visually analysis of research object, systematization of varieties of emblems and logotypes of educational school of Ukraine.

Results. The most characteristic artistically-composition decisions of emblems of educational school of Ukraine are analysed and distinguished: their basic types, characteristic symbolics and colour decisions. The typology of the graphical elements used in emblems, as means of communication, is offered by semantic value for producing an image and corporate identity of educational school. The basic types of the logotypes used in the design of school uniform suit of school of Ukraine.

Scientific novelty. The imagery of emblems of educational establishments of Ukraine are

ЛОГОТИП И ЭМБЛЕМА КАК СОСТАВЛЯЮЩИЕ ФИРМЕННОГО СТИЛЯ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ УКРАИНЫ

ВАСИЛЬЕВА О. С., ПАШКЕВИЧ К. Л., ВАСИЛЬЕВА И. В., ГРИЧАНЮК О. В., КАЛУН О. Ю.
Киевский национальный университет технологий и дизайна

Целью статьи является выявление характерных особенностей дизайна элементов фирменного стиля, используемых в школьном форменном костюме в Украине, которые сложились под влиянием национальных и культурных традиций и ассоциаций. Объектами анализа стали образцы эмблем и логотипов учебных заведений Украины, которые являются визуальными символами школы так и частью дизайна школьного форменного костюма.

Методология. Методологической основой исследования является комплексный подход, методы визуально-аналитического анализа объекта исследования, систематизация разновидностей эмблем и логотипов учебных заведений Украины.

Результаты. Проанализированы и выделены наиболее характерные художественно-композиционные решения эмблем учебных заведений Украины: основные их типы, характерную символику и цветовые решения. Предложена типология графических элементов, используемых в эмблемах, как средства коммуникации по смысловому значению для создания имиджа и бренда учебного заведения. Определены основные типы логотипов, используемых в дизайне школьного форменного костюма учебных заведений Украины.

Научная новизна. Систематизированы графические элементы эмблем учебных заведений Украины по их смысловому

systematized by their semantic value. Characteristic variations of combination of clip arts and colour combinations are certain in the brandname symbolics of educational establishments of Ukraine. The basic types of the logotypes used in the design of school uniform suit in Ukraine.

Practical significance. Classification of graphical elements of emblems of educational establishments of Ukraine is worked out allowed to generalize the artistically-composition features of their brandname style and feature of their use in a design school service dress for visual representation and translation of values and basic descriptions of educational establishment. Research materials can be used for development of brandname style and design modern school uniform.

Key words: *corporate identity; emblem; school uniform; design; logotype; authentication.*

значению. Определены характерные вариации сочетания графических элементов и цветовых сочетаний в фирменной символике учебных заведений Украины. Определены основные типы логотипов, используемых в дизайне школьного форменного костюма в Украине.

Практическая значимость. Разработана классификация графических элементов эмблем учебных заведений Украины позволила обобщить художественно-композиционные особенности их фирменного стиля и особенности их использования в дизайне школьной форменной одежды для визуальной репрезентации и трансляции ценностей и основных характеристик учебного заведения. Материалы исследования могут быть использованы при разработке фирменного стиля и дизайна современной школьной форменной одежды.

Ключевые слова: *фирменный стиль; эмблема; школьная форменная одежда; дизайн; логотип; идентификация.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Васильєва Олена Сергіївна, канд. техн. наук, доцент кафедри дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-9275-0591, Scopus 57062971800, **e-mail:** lenawasilyeva@gmail.com

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

Васильєва Ірина Валентинівна, доцент КНУТД, доцент кафедри ергономіки і дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-1737-4071, **e-mail:** mirtochka@gmail.com

Гричанюк Оксана Василівна, магістр, кафедра ергономіки і дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-7676-5470, **e-mail:** sh9-3grichaniuk6@ukr.net

Калун Ольга Юріївна, магістр, кафедра ергономіки і дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-9626-761X, **e-mail:** okalun@ukr.net

Цитування за ДСТУ: Васильєва О. С., Пашкевич К. Л., Васильєва І. В., Гричанюк О. В., Калун О. Ю. Логотип та емблема як складові фірмового стилю закладів освіти України. *Art and design*. 2020. №4(12). С. 70–80.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.5>

Citation APA: Vasylieva, O.S., Pashkevich, K.L., Vasylieva, I.V., Grichanyuk, O.V., Kalun, O.Yu. (2020) Logotype and Emblem as Constituents of Corporate Identity of Educational Establishments of Ukraine. *Art and design*. 4(12). 70–80.

УДК 7.031.1:904

DOI:10.30857/2617-0272.2020.4.6.

¹ГАМАЛІЯ К. М., ²ГАЛЬЧУК Я. Є.¹Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури²Київський національний університет культури і мистецтв

ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНІ ЗАКОНОМІРНОСТІ ОФОРМЛЕННЯ КАЛЕНДАРНОЇ СИСТЕМИ В ПАМ'ЯТКАХ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА ДАВНІХ ЦИВІЛІЗАЦІЙ

Метою дослідження є порівняльний аналіз формотворення та композиційних прийомів складних календарних структур в культурі Давнього Єгипту, Давньої Греції і Давнього Риму, вивчення зв'язку та взаємовпливу їх знакових систем та принципів наповнення.

Методологія. Дослідження принципів зображення давніх календарних систем базується на історико-культурологічному, компаративному, гіпотетико-дедуктивному та логічному методах. Використання аналітичного методу дозволило здійснити порівняння шрифтових композицій та художньо-образної, змістовно-формальної цілісності календарів.

Результати. Згідно результатів проведеного дослідження проаналізовані і зіставлені особливості, відмінності й закономірності подання і оформлення календарних структур періодів Давнього Єгипту та Античності.

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що вперше проаналізована та виявлена характеристика відтворення календарних структур в об'єктах культурної спадщини Давнього Єгипту, Давньої Греції та Давнього Риму:

- вивчено візуальну знакову систему та принципи її інформативного наповнення;
- визначено способи оформлення по відношенню до масштабу, композиційних прийомів, графічного вирішення, техніки та технології виконання;
- з'ясовано причинно-наслідкові закономірності процесів художнього формотворення.

Практична значущість. Застосування результатів дослідження дозволяє урізноманітнити та збагатити курси дисциплін із всесвітньої історії мистецтва та культурології, історії графічного дизайну тощо. Означені в статті особливості композиції та каліграфії календарних систем можуть бути застосовані у сфері графічного дизайну, та послугувати в семіологічних і мистецтвознавчих дослідженнях.

Ключові слова: літера; місяць; рельєф; календар; ієрогліф; свята; графічна композиція; артефакт.

Вступ. Особливості використання та графічного оформлення календарних систем в різні історичні періоди досі не одержали повномасштабного цілісного порівняльного аналізу. При заглибленні у тему доцільним стало вивчення загальних історичних напрямів розвитку виокремлених територій, особливостей їх релігій, побуту, писемності і, врешті, проведення чіткої систематизації використання знаків, взаємозв'язку графічної культури в календарних системах різних цивілізацій з розвитком первісних наук.

Аналіз попередніх досліджень. Науковою спільнотою опубліковано достатньо велику кількість праць, присвячених

вивченню побуту, включаючи свята та традиції, стародавніх культур та цивілізацій, проте аспект загальної хронологічної картини календарів Давнього Єгипту, Давньої Греції і Давнього Риму, а, поготів, їх художньо-композиційних особливостей на етапах створення – відсутній. Науковою базою для дослідження стали праці, в яких вивчаються загальноісторичні, первісно наукові, культурологічні та мистецтвознавчі аспекти на етапах розвитку означених цивілізацій, таких зарубіжних авторів як: L. Depuydt [2], D. Feeney [4], R. Hannah [5], L. Magini [6], S. Stern [11]. Праці вищенаведених, та ряду інших авторів, сприяли проведенню детального аналізу

календарних систем важливих культурних центрів Давнього Світу.

Постановка завдання. Завданнями дослідження є вивчення структурованих календарних знакових систем Давнього Єгипту, Давньої Греції і Давнього Риму, проведення загально-порівняльного аналізу художньо-композиційних прийомів в їх зображенні.

Основні результати. Давньоєгипетський (рис. 1), перший з календарів що ми розглядаємо, мав кілька стадій формування за час царювання різних правителів. На відміну від своїх послідовників часів Античності, одночасно в Єгипті використовували два календарі: місячний і сонячний окремо. Рік у свою чергу складався з 365-ти днів (3-х сезонів по 4 місяці кожен, в яких тиждень спочатку налічував 10 днів), а в кінці року додавалися 5 священних днів, які називалися Hrj.w-rnp.t (херіу-ренпет), що в перекладі означало «знаходяться над роком». Кожен з цих днів був своєрідним днем народження відповідного бога: Осіріса, Гора, Сета, Ісіді та Нефтіди. Іноді для позначення першого місяця використовували спеціальне слово – trj (тепі), що перекладається як «перший», а для останнього – arky (арки) «останній» [2; 8].

Місячний календар як в системах Давнього Єгипту так і Античності служив виключно для релігійних і побутових цілей, наприклад використовувався для визначення святкових дат, етапів сільськогосподарських робіт або в особистих листах. Єгипетський сонячний календар існував для датування офіційних документів. Примітним є факт, що незважаючи на свої назви, сезони сонячного календаря не збігалися з сільськогосподарськими роботами в долині річки Ніл, в честь яких вони були названі, через відсутність введення високосних днів в даному календарі і зсуву самого календаря відповідно, оскільки початок року на момент введення календаря було синхронізовано з геліактичним сходом Сіріуса. Тому кожні 4 роки єгипетський

Новий рік зсувався на 1 день, і тільки через 1460 років (цикл «Сотіс») він знову припадав на день «сходу» зірки Сіріус [12]. Місяці ж місячного календаря Давнього Єгипту, що були названі в честь свят, що відзначалися в наступному місяці за часів Нового Царства, не відповідали місяцям сонячного (офіційного) календаря, а виходячи з того, що розлив Нілу не розпочинався на території Єгипту одночасно, початок місячних місяців і деякі їх назви залежали від регіонів. Так, наприклад, в Мемфісі місяць починався раніше, ніж в Єлефантині [12].

Назви місячних місяців рідко, але все ж використовувалися при позначенні дати за офіційним календарем в адміністративних документах. Дати, подібно до способу написання в Давньому Римі та Греції, формулювалися наступним чином: номер місяця в сезоні, далі йде назва сезону, потім номер дня щодо місяця, а потім рік і правитель. Починаючи з кінця Давнього Царства сходження нового правителя перезапускало рік, іноді підрахунок року починався з першого повного року царювання нового правителя, але включаючи час до цього з позначкою про відмінність двох періодів.

Як і в календарях Античності, за часів Давнього Єгипту жителі називали перші числа місяця по особливому – psDntjw (песджентіу), на честь молодика, хоча день для єгиптян починався на світанку, в той час як у греків, римлян (до появи сонячного годинника) і багатьох навколишніх культур день починався з заходу сонця [15].

Не дивлячись на спробу врівноважити єгипетський календар впровадженням шостого (епагоменального) дня кожні чотири роки, реформа царя Єгипту Птолемея III Евергета не була прийнята населенням і жерцями, а нововведення вступили в силу лише в 25 р. до н.е., коли на зміни в єгипетському календарі вплинув римський імператор Август, тим самим запровадивши Олександрійський календар, що був

синхронізований з юліанським, але зберіг єгипетські назви місяців. Сама структура давньоєгипетського календаря стала основою для коптського і ефіопських календарів, які і до цього дня використовуються місцевими церквами [10].

Давньогрецький календар відносився до місячно-сонячного типу календарів і розвиток його систематизації поділявся на 3 етапи: до Солона, після Солона (з ~ 590 р. до н.е.) і після Метона (з ~ 430 р. до н.е.). На першому етапі рік складався з 12-ти місячних місяців, по 29-30 днів кожен, що сумарно в році являло собою 354 дні разом зі вставкою додаткового місяця приблизно раз в три роки. Теоретично початок кожного місяця супроводжувався молодиком, а перший день місяця – той, ввечері якого сходив новий місяць. За фактом так виходило не завжди, тому розрізнялися поняття «цивільний молодик» і «місячний молодик». Початок року також варіювався, адже календар мав свої особливості в кожному з великих міст. В Афінах рік починався в перший молодик після літнього сонцестояння, в Фівах – після зимового, в Спарті – після осіннього рівнодення, в Мегариді – після весняного рівнодення [9].

У давніх греків були свої особливості відліку днів у місяці, звичні числа починаючи з 1 і до 30–31 ділилися на 3 декади. З першого числа по десяте назви збігалися з сучасними, з десятого по двадцяте число називалися – «1-е, 2-е ... після десяти», а з двадцятого по тридцяті числа – «9-е, 8-е, 7-е ... від кінця місяця». Не дивлячись на невеликі відмінності календарів в Давній Греції, астрономи для своїх обчислень користувалися афінським, а найбільш схожим з юліанським календарем був беотійський (Фівський). Місяці в календарях Античності, на відміну від місяців давньоєгипетського місячного календаря, називалися на честь свят, що

відзначалися в поточному місяці, а не у попередньому [12].

У другому етапі формування календаря в Давній Греції, близько 594 р. до н.е., був доданий восьмирічний цикл, в якому в третьому, п'ятому та восьмому році вставлявся додатковий місяць, а в 432 р. до н.е. астроном Метон запропонував внести правки у вигляді зміни восьмирічного циклу на шістнадцятирічний з сімома вставними місяцями, але календар залишився без змін. Тільки в 330-му р. до н.е. астроном Калліпп оприлюднив 76-річний цикл, що складався з чотирьох Метонівських, після закінчення яких слід було не брати до уваги один день. Близько 126-го року до н. е. астрономом Гиппархом був введений більш точний спосіб урівнювання, впроваджений 304-річний цикл, який відносився до Калліппського так само як той до Метонівського [14].

Олімпіади в календарному контексті – це чотирирічні інтервали між олімпійськими іграми, які проходили в дні першого повного місяця після літнього сонцестояння в Олімпії. У IV ст. імператор Феодосій скасовує олімпійські ігри, в 392 році олімпіади (інтервали) були замінені римськими індіктами, які тривали 15 років і використовувалися в Європі в середні віки при датуванні документів.

Римський календар (рис. 2) подібно давньогрецькому мав кілька етапів формування: до Нуми Помпілія, після Нуми Помпілія і після Юлія Цезаря [4]. У 738 році до н. е. перший цар Ромул, відповідно до традиційної думки, ввів запозичений у греків календар, але, оскільки останній був ще на етапі формування, він мав лише 304 дні на рік та 10 місяців, першим з яких був сучасний березень [8]. Для позначення місяців використовували числа і лише наприкінці VIII ст. до н. е. вони отримали свої назви, а лютий і січень тоді були відсутні.

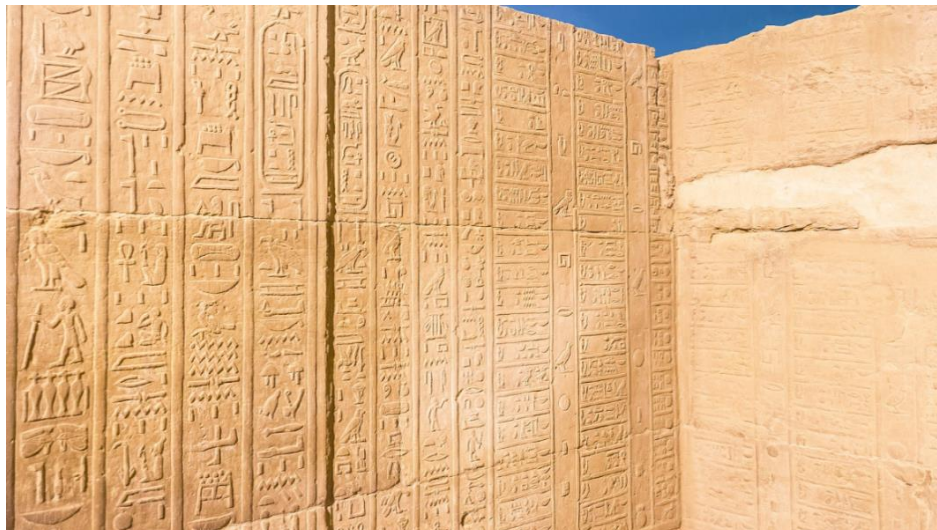


Рис. 1. Календар за часів Давнього Єгипту на рельєфі храму Ком-Омбо, 180–47 рр. до н. е., Асуан, Єгипет

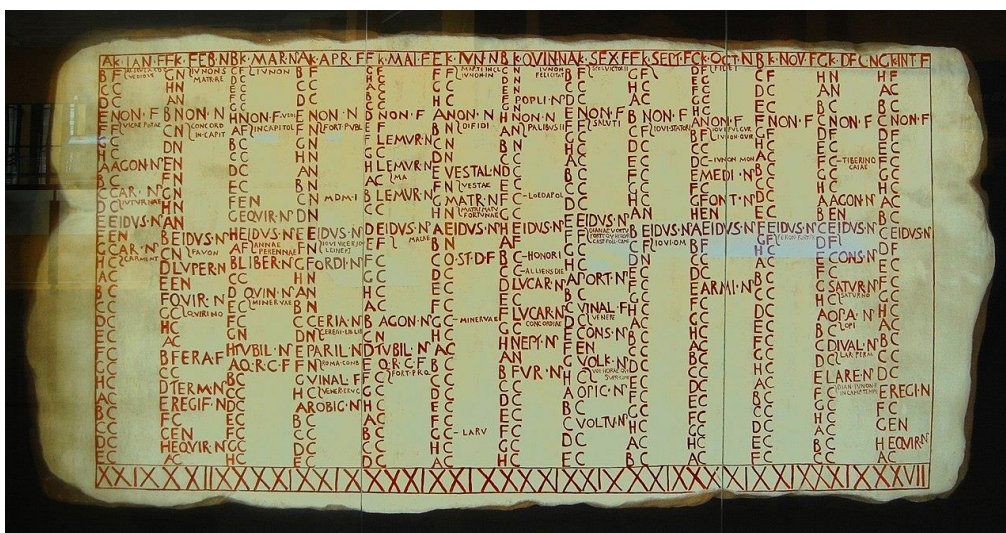


Рис. 2. Реконструкція доюліанського календаря Fasti Antiates, Римський театр Сарагоси, Рим, Італія



Рис. 3. Фрагментовані частини оригіналу календаря Fasti Antiates Maiores, 84–55 рр. до н. е., Анціо, Італія

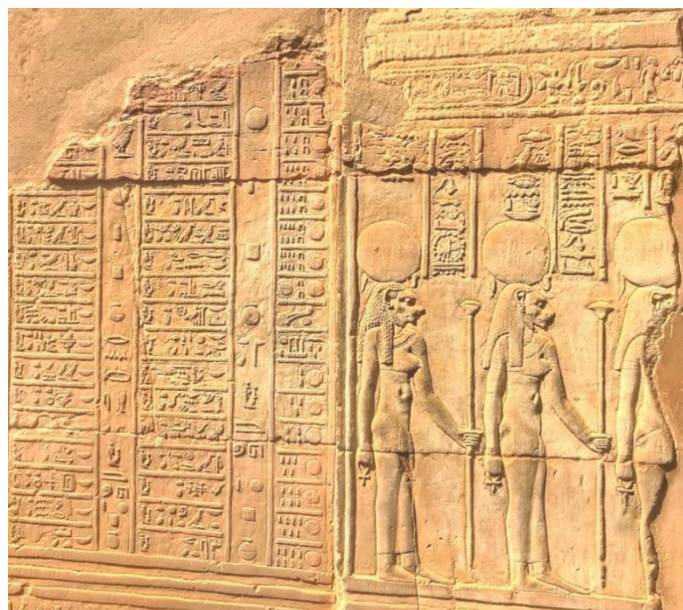


Рис. 4. Фрагмент календаря за часів Давнього Єгипту на рельєфі храму Ком-Омбо, 180 – 47 рр до н. е., Асуан, Єгипет

Римляни користувалися 8-ми денними тижнями (нундінами), кожен день в яких іменувався великою літерою латинського алфавіту у відповідному порядку (A, B, C, D, E, F, G, H). Семиденний тиждень був введений лише в I ст. до н. е.

Після Нуми Помпілія, якому приписується перша реформа у вигляді введення двох місяців по запозиченому з Етрурії календарем на рубежі VII і VI ст. до н. е., римський календар зазнав багато змін. Рік став складатися з 355 днів: 7 місяців по 29 днів, 4 місяці по 31 дню і один місяць в 28 днів, а кожні кілька років в кінці «лютого» додавався додатковий місяць – мерцедоній [15].

В якості назви деякі місяці носили своє порядкове число в році (September, October, November ...), а деякі іменувалися на честь божества, якому цього місяця приносили жертву. Перші числа місяця було прийнято називати календами, оскільки саме в ці дні збирали відсотки за грошовими боргами, а календаріум називалися як боргові книги позикодавців, так і «огляд року». Календи не були єдиним особливим числом місяця, що мав назву [6].

Крім календ римляни виділяли нони – дні, що передують ідам і відзначалися за

дев'ять днів до них, іди – дні в середині місяця та пріди (кирилізація терміна *pridie*, авт.) – дні «кануни», що відзначалися в календарі перед ідами і нонами. Ці певні дні мали безпосередній зв'язок зі змінами місячних фаз протягом календарного місяця: календами були дні молодика, нонами – дні першої чверті місяця, а ідами – дні повного місяця [7].

Цікавою у римлян є гра слів, яка спостерігається в сентенції *ad kalendas graecas* (до грецьких календ). Оскільки терміном «календи» оперували тільки римляни і в Давній Греції такого поняття не існувало, то фраза носить в собі жартівливий характер і літературно перекладається як «після дощук в четвер» (авт.), тобто ніколи.

У 46 році до н. е., за зразком прийнятим в Єгипті, Гай Юлій Цезар провів докорінну реформу римського календаря, встановивши чотирирічний сонячний цикл, що складався з 365 днів перші три роки, коли четвертий рік в циклі мав 366 днів, з тривалістю місяців прийнятою до сих пір. Початком року Цезар оголосив 1 січня, оскільки в цей день консули вступали на посаду, а в кожному четвертому році циклу перед березневими календами вставлявся

додатковий день, що йшов перед шостим днем, який називався "ante diem bis sextum Kalendas Martium" – в повторний шостий день перед березневими календами. Рік з таким додатковим днем носив назву bi(s)sextilis (з повторним шостим), звідки виник термін «високосний».

Візуально календар (рис. 3) схожий з давньоєгипетським, мав вигляд таблиці, в якій позначалися не тільки числа, дні тижня і місяці, але й важливі свята, що відзначалися в конкретні дні [5].

У верхньому рядку знаходилися обрамлені місяці і календи для них, кожен стовпець вміщував в собі день тижня, поряд з яким написані свята, які в ці дні відзначалися, а стовпці повторювалися в кожному наступному місяці. У нижньому рядку римськими числами було відмічено скільки днів є у кожному місяці. Окрім свят на календарі зображувалися окремі дні, в які варто одружуватись (F), дні політичних асамблей (C), та дні, в які заборонено одружуватись (N). У Давньому Римі також існували окремі свята, які повторювалися в деяких місяцях, такі як терміналії, карпенталії, квінкватрії, фавналії, флоралії, фонтіналії, цереалії, луперкалії, агоналії, матроналії, весталії, регіфургії тощо. Вони були присвячені богам та віруванням, а в ці дні проводилися певні ритуали [3]. Інші, внесені до календаря свята, відзначалися раз на рік, хоча також мали релігійні підстави [13].

Відмінність єгипетського календаря (рис. 4) від римського доюліанського, очевидна в більш деталізованому поданні інформації та візуалізації подій року. На прикладі календаря на рельєфі храму Ком-Омбо простежується тонке різьблення, із введенням, окрім звичних чисел (місяців та свят), фігуративних антропоморфних зображень (сцени ритуалів та церемоній із божествами). Представлені в дослідженні римські артефакти є лаконічнішими в зображеннях, обмежені датами, місяцями,

днями тижня, скороченими написами свят та зібрань.

За змістом єгипетський календар також доповнений інформацією про початок та кінець сезонів, на той час як римський є переліком днів, місяців та свят. Це дозволяє дійти висновку, що календар єгиптян мав міфологічно-культовий та аграрний характер, в той час коли римський являв собою виключно функціонально-робочу, утилітарну, систему. Реконструкція календаря Fasti Antiates Maiores, що досягає 2,5 м в ширину і 1,16 м у висоту, значно відрізняється від єгипетського вищеописаного артефакту ~ 5,2 x 2 м, не тільки масштабом.

Якщо стіни давньоєгипетського храму, що вкриті рельєфом, достойно витримали випробування часом і майже ідеально збереглися до наших днів, то календар римлян, виконаний чорнилами на вапняному шару, довелося ретельно реставрувати. Як відомо, єгиптяни, розписуючи стіни храму Ком-Омбо, оперували кількома кольорами, проте, на висіченому календарі, акцентів не наведено. Fasti Antiates Maiores, що знаходиться в Анціо, має кольорові нюанси, завдяки яким, римляни виокремлювали червоним дні, в які можна або не можна одружуватись, збори, свята та кількість днів у місяці, а дні тижня та місяці виконували чорним.

Порівняні календарі виконані в двох видах мистецтва, єгипетський – в скульптурному рельєфі та римський – в живописі. Обидва календарі, що виконані із застосуванням ритмічних та симетричних художньо-композиційних прийомів, структуровані у вигляді статистичних таблиць. Оригінал Fasti Antiates Maiores надто подрібнено зберігся, щоб вважати представлену реконструкцію повною, тож композиційно надалі розглядатиметься саме відновлена версія. Через постійну роботу з ієрогліфами єгиптяни мали майстерний підхід до щільного розташування тексту на стіні, залишаючи

достатньо місця для зображень, задля легкого зчитування та орієнтування у тексті.

Реконструкція римського календаря рясніє вільними площами, можливо, через недоповнений текст у зв'язку з втратою багатьох фрагментів артефакту, хоча, завдяки негативному простору на реставрованому варіанті, зручніше охопити поглядом інформацію в лінійній таблиці. Чимало свят на реставрованому екземплярі відсутні, проте, цілком можливо, римлянами ці свята не виділялися в їх доюліанському календарі, або ж не вносилися заради композиційної цілісності.

Висновки. Визначено, що на графічне наповнення календарних систем Давнього Єгипту, Давньої Греції та Давнього Риму впливали географічні, астрономічні, культурологічні, релігійні, та державно-адміністративні чинники. У порівнянні візуального ряду календарів даних цивілізацій виявлено відмінність інтерпретації змісту: в античні часи при створенні календаря уникали зображень божеств та зазначали дні поклоніння їм скороченим шрифтовим написом, а в Давньому Єгипті простежується

тонке різьблення із введенням, окрім звичних чисел, фігуративних антропоморфних зображень. Художньо-композиційні прийоми, що демонструють наявність рапорту, статичності, структурованості у вигляді симетричних таблиць, характерні для календарів усіх досліджених цивілізацій. В означених пам'ятках писемність тяжіє до лаконічності та чіткості, проте матеріал, техніка виконання та традиції письма різняться. Порівняні календарі виконані в двох різних видах мистецтва, давньоєгипетський – в скульптурному рельєфі, а давньогрецький та давньоримський – в живописі, єгиптяни вирізьблювали ієрогліфи на камені, а римляни наносили написи чорнилами різного кольору на вапні. Композиційно календарні системи мають значні відмінності, що позначаються на функціонуванні, при зчитуванні та орієнтуванні в інформації. Вірогідно, лаконізм подання інформативного ряду Fasti Antiates Maiores зумовлено бажанням зберегти композиційну цілісність календарно-знакової системи.

Література

1. Brandt J. Rasmus, Iddeng Jon W. (ed.). Greek and Roman festivals: content, meaning, and practice. Oxford University Press. 2012. 424 p.
2. Depuydt L. Civil calendar and Lunar calendar in Ancient Egypt. Peeters Publishers. 1997. 274 p.
3. Durán D. Book of the Gods and Rites and the Ancient Calendar. University of Oklahoma Press. 1975. 502 p.
4. Feeney D. Caesar's calendar: ancient time and the beginnings of history. Univ of California Press., 2007. 392 p.
5. Hannah R. Greek and Roman calendars. A&C Black, 2013. 176 p.
6. Magini L. Astronomy and calendar in ancient Rome: the eclipse festivals. L'Erma di Bretschneider. 2001. 133 p.
7. O'Mara P. F. Censorinus, the Sothic cycle, and calendar year One in Ancient Egypt: The epistemological problem. *Journal of Near Eastern Studies*. 2003. Vol. 62. №1. P. 17–26. URL: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/375914>.
8. Parker R. A. Ancient Egyptian Astronomy. Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series A. Mathematical and Physical Sciences. 1974. P. 51–65.
9. Rüpke J. Kalender und Öffentlichkeit: Die Geschichte der Repräsentation und religiösen Qualifikation von Zeit in Rom. de Gruyter. Berlin 1995. 740 p.
10. Schilling R. Roman Festivals and their significance. *Acta Classica*. 1964. Vol. 7. P. 44–56. URL: <https://www.jstor.org/stable/24591223>
11. Stern S. Calendars in antiquity: Empires, states, and societies. OUP Oxford, 2012. 472 p.
12. Weggelaar N., Kort C. The Calendar Reforms of Ancient Egypt. *Discussions in Egyptology*. 1989. Vol. 13. P. 79–88. URL: https://www.academia.edu/14943502/THE_CALENDAR_REFORMS_OF_ANCIENT_EGYPT

13. Winlock H. E. The origin of the ancient Egyptian calendar. *Proceedings of the American Philosophical Society*. 1940. P. 447–464. URL: <https://www.jstor.org/stable/985113>

14. Ковалев С. И. История Рима. АСТ; Полигон. 2006. 744 с.

15. Селешников С. И. История календаря и хронологии. Рипол Классик, 2013. 224 с.

References

1. Brandt, J. Rasmus; Iddeng, Jon W. (ed.). (2012). Greek and Roman festivals: content, meaning, and practice. Oxford University Press. 424.

2. Depuydt, L. (1997). Civil calendar and Lunar calendar in Ancient Egypt. Peeters Publishers. 274.

3. Durán, D. (1975). Book of the Gods and Rites and the Ancient Calendar. University of Oklahoma Press. 502.

4. Feeney, D. (2007). Caesar's calendar: ancient time and the beginnings of history. Univ of California Press. 392.

5. Hannah, R. (2013). Greek and Roman calendars. A&C Black. 176.

6. Magini, L. (2001). Astronomy and calendar in ancient Rome: the eclipse festivals. L'Erma di Bretschneider. 133.

7. O'Mara, P. F. (2003). Censorinus, the Sothic cycle, and calendar year One in Ancient Egypt: The epistemological problem. *Journal of Near Eastern*

Studies. 62(1). 17–26. URL: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/375914>.

8. Parker, R.A. (1974). Ancient Egyptian Astronomy. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series A, Mathematical and Physical Sciences*. 51–65.

9. Rüpke, J. (1995). Kalender und Öffentlichkeit: Die Geschichte der Repräsentation und religiösen Qualifikation von Zeit in Rom. de Gruyter, Berlin. 740.

10. Schilling, R. (1964). Roman Festivals and their significance. *Acta Classica*. 7. 44–56. URL: <https://www.jstor.org/stable/24591223>

11. Stern, S. (2012). Calendars in antiquity: Empires, states, and societies. OUP Oxford. 472.

12. Weggelaar, N., Kort, C. (1989). The Calendar Reforms of Ancient Egypt. *Discussions in Egyptology*. 13. 79–88. URL: https://www.academia.edu/14943502/THE_CALENDAR_REFORMS_OF_ANCIENT_EGYPT

13. Winlock, H.E. (1940). The origin of the ancient Egyptian calendar. *Proceedings of the American Philosophical Society*. 447–464. URL: <https://www.jstor.org/stable/985113>

14. Kovalev, S.I. (2006). *Ystoryia Ryma* [History of Rome]. AST; Polygon. 744 [in Russian].

15. Seleshnikov S. I. (2013). *Ystoryia kalendaria y khronolohyy* [History of the calendar and chronology]. Ripol Classic. 224 [in Russian].

ARTISTIC AND COMPOSITIONAL REGULARITIES OF CALENDAR SYSTEMS DESIGN IN HERITAGE OBJECTS OF CULTURE AND ART OF ANCIENT CIVILIZATIONS

¹GAMALIYA K.M., ²HALCHUK Ya.Ye.

¹National Academy of Fine Arts and Architecture of Ukraine

²Kyiv National University of Culture and Arts

The purpose of the article is to study and create general comparative analysis of the formation and compositional techniques of complex calendar structures in the culture of Ancient Egypt, Ancient Greece and Ancient Rome, to study the connection and interaction between their

ХУДОЖЕСТВЕННО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ОФОРМЛЕНИЯ КАЛЕНДАРНЫХ СИСТЕМ В ОБЪЕКТАХ НАСЛЕДИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА ДРЕВНИХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ

¹ГАМАЛЕЯ Е.Н., ²ГАЛЬЧУК Я.Е.

¹Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры Украины

²Киевский национальный университет культуры и искусств

Целью статьи является исследование и общий сравнительный анализ формообразования и композиционных приемов сложных календарных систем в культуре Древнего Египта, Древней Греции и Древнего Рима, изучение связи и взаимовлияния их знаковых систем и принципов наполнения.

sign systems.

Methodology. The study of the principles of the representation of ancient calendar systems is based on historical-cultural, comparative, hypothetical-deductive and logical methods. Analytical method allowed to compare font compositions and artistic, figurative, formal and formal integrity of calendars.

The results of the study, the features, differences and patterns of interpretation and design of the calendar structures of the periods of Ancient Egypt and Antiquity were analyzed and compared.

The scientific novelty of the research lies in the fact that for the first time a clear characteristic of the representation of calendar structures in the objects of the cultural heritage of Ancient Egypt, Ancient Greece and Ancient Rome was analyzed and revealed:

- the visual sign system and the principles of its informative content were compared;
- identified methods of design in relation to scale, compositional techniques, graphics, techniques and representation technology are determined;
- the cause-and-effect consistent patterns of the processes of artistic formation have been clarified.

Practical significance. The application of the research results allows to diversify and enrich the courses of disciplines in the general history of art and culturology, archeography, source studies, et cetera. The features of the composition and calligraphy of calendar systems specified in the article can be applied in the field of graphic design, and serve in semiological and art historian researches.

Key words: *letter; moon; relief; calendar; hieroglyph; feasts; graphic composition; artifact.*

Методологія. Исследование принципов изображения древних календарных систем базируется на историко-культурологическом, компаративном, гипотетико-дедуктивном и логическом методах. Использование аналитического метода позволило осуществить сравнение шрифтовых композиций и художественно-образной, содержательно-формальной целостности календарей.

Результаты. Согласно результатам проведенного исследования, проанализированы и сопоставлены особенности, отличия и закономерности интерпретации и оформления календарных структур периодов Древнего Египта и Античности.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые проанализирована и выявлена четкая характеристика отображения календарных структур в объектах культурного наследия Древнего Египта, Древней Греции и Древнего Рима:

- сопоставлено визуальную знаковую систему и информативное наполнение;
- определены способы оформления в отношении масштаба, композиционных приемов, графического решения, техники и технологии изображения;
- выяснено причинно-следственные закономерности процессов художественного формообразования.

Практическая значимость. Применение результатов исследования позволяет разнообразить и обогатить курсы дисциплин по всеобщей истории искусства и культурологии, истории графического дизайна и т.п. Указанные в статье особенности композиции и каллиграфии календарных систем могут быть применены в сфере графического дизайна, и использованы в семиологических и искусствоведческих исследованиях.

Ключевые слова: *буква; месяц; рельеф; календарь; иероглиф; праздники; графическая композиция; артефакт.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

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

Гальчук Яна Євгеніївна, магістр, кафедра графічного дизайну, Київський національний університет культури і мистецтв, ORCID 0000-0003-1040-7931, **e-mail**: yanagalchuk@ukr.net

Цитування за ДСТУ: Гамалія К. М., Гальчук Я. Є. Художньо-композиційні закономірності оформлення календарної системи в пам'ятках культури і мистецтва давніх цивілізацій. *Art and design*. 2020. №4(12). Р. 81–90.

[https://doi.org/
10.30857/2617-
0272.2020.4.6](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.6)

Citation APA: Gamaliia, K.M., Halchuk, Ya.Ye. **(2020)** Artistic and Compositional Regularities of Calendar Systems Design in Heritage Objects of Culture and Art of Ancient Civilizations. *Art and design*. 4(12). 81–90.

УДК 687.01-055.2

ДИХНИЧ Л.П., ХАРЧЕНКО А.В.

Київський національний університет культури і мистецтв

DOI:10.30857/2617-0272.2020.4.7.

**ОСОБЛИВОСТІ РОЗРОБКИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ
ДЛЯ ЖІНОК СТАРШОЇ ВІКОВОЇ ГРУПИ**

Мета. Метою роботи є дослідження тенденцій в дизайні одягу для жінок старшої вікової групи, виклад результатів практичного застосування прийому синтезу стилів у проектуванні індивідуального образу споживача.

Методологія. У роботі використано комплексний підхід, що об'єднує методи соціологічних і мистецтвознавчих досліджень. Застосовано методи опитування, аналітичний, порівняльний, проектно-графічний, образно-стилістичний, образно-асоціативний.

Результати. Проаналізовано підходи до встановлення вікових груп споживачів-жінок у науковій літературі; розглянуто значення естетичних і психологічних аспектів у розробці індивідуального стилю одягу для жінок старшої вікової групи; на прикладі жіночих образів досліджуваної вікової групи запропоновані базові стильові рішення з використанням прийому синтезу стилів.

Наукова новизна полягає у визначенні взаємозв'язку естетичних і психологічних аспектів з адаптацією структури сучасних стилів жіночого одягу до потреб споживацької аудиторії старшої вікової категорії.

Практична значущість роботи полягає у застосуванні прийомів синтезу стилів у розробці індивідуальних образів одягу різного призначення для жінок старшої вікової категорії. Отримані результати можуть бути використані у практичній діяльності стилістів, дизайнерів одягу, у викладацькій практиці за спеціальністю «Дизайн».

Ключові слова: індивідуальний стиль; старша вікова група; синтез стилів; жіночий образ.

Вступ. Аналіз попередніх досліджень. В Україні і в світі широко представлена категорія жінок, які активно працюють і професійно реалізовані у зрілому віці в багатьох сферах, будують кар'єру, навчаються, подорожують. Однак, підходи до формування індивідуального стилю такої жінки значною мірою змінюються порівняно з тими, які були актуальними у попередні періоди її життя. До того ж, останніми десятиліттями в Україні суттєво змінилися орієнтири щодо вікових меж працюючих жінок: зараз активний вік для українок позначений 59,6 роками, а згідно із законом «Про загальнообов'язкове державне пенсійне страхування», жінки, як і чоловіки, з 2021 р. будуть працювати до досягнення віку в 60 років [2].

Серед факторів, що впливають на зміни стилю, можна виділити три основних. По-перше, жінка у зрілому віці має суттєві

професійні досягнення і досвід; вона, як правило, є в полі уваги своїх молодих колег або цільової аудиторії, і це передбачає активізацію презентаційної функції стилю, використання високоякісних матеріалів, доповнень і аксесуарів. По-друге, у багатьох випадках мають місце вікові зміни у фігурі жінки, структурі шкіри, волосся тощо; це спонукає до корегування силуетів, довжин, кольорових поєднань одягу. По-третє, жінка стикається з психологічним переосмисленням етапів життя, що минули, відповідно – своїй подальшій ролі і можливостей, тому її гардероб і складові стилю мають сприяти новому усвідомленню себе не лише як суб'єкта суспільних процесів, але й як активного споживача моди.

У зв'язку з цим зростає потреба проектування позитивного образу жінки старшої вікової групи, актуалізується необхідність

виробництва і дизайну естетичного і функціонального одягу для цієї вікової групи, набуває неабиякого значення робота стиліста у розробці індивідуального стилю. Тенденції в моді третього тисячоліття свідчать про перспективи щодо розробки одягу для жінок старшої вікової групи: дизайнери залучають до показів зрілих моделей, зокрема, на показах Donna Karan, Hermès, Norison Ferrari, Dolce&Gabbana можна побачити моделей старшої вікової категорії М. Беллуччі, К. Спенсер, М. Маск, К. Бруні, Х. Крістенсен та ін.

Проблемам проектування одягу для жінок старшої вікової групи, або похилого віку присвятила своє дослідження Т. Новосельцева [11], питання вдосконалення процесу проектування жіночого плечового одягу з урахуванням вікових груп українського споживача вирішувалися у праці В. Залкінд [3]. Варіатив зачісок і макіяжу з урахуванням вікових особливостей жінки розкрито у роботі Л. Сонтаг [13]. Психологічні аспекти ефективної діяльності фахівця індустрії моди, важливі для нашого дослідження, подано у праці О. Костюченко, Л. Дихнич [5].

У вивченні підходів у дизайні жіночого одягу щодо формотворчих, композиційних, фактурних рішень спираємося на праці М. Колосніченко, К. Пашкевич [4], К. Пашкевич, О. Роготченко [17], Т.В. Ніколаєвої, І. Гайової, Т.І. Ніколаєвої, В. Гладкої [10], Н. Чупріної [16]. Різновиди сучасних стильових тенденцій і кольорових поєднань викладено в роботах Н. Найденської, І. Трубецької [9], Л. Фалько [14] та ін.

Аналіз літератури виявив, що процес розробки індивідуального стилю для жінок старшої вікової групи потребує подальшого вивчення, обґрунтування і апробації прийомів синтезу актуальних стильових напрямів у створенні образів різного призначення.

Постановка завдання. На українському ринку представлено низку торгових марок, що спеціалізуються на виготовленні одягу для повних людей. Утім, обличчями

видань і промо-каталогів у вітчизняній fashion-індустрії найчастіше стають молоді стрункі моделі. Розповсюдження моди на людей з індивідуальними особливостями, нестандартними фігурами, а також на жінок зрілого віку з активною життєвою позицією, вагомими соціальними і професійними цілями, – фактори, що вказують на необхідність аналізу тенденцій у дизайні для жінок старшої вікової категорії та розробок щодо формування індивідуального стилю. Завданнями дослідження є уточнення вікових меж старшої вікової категорії жінок, обґрунтування прийому синтезу стилів у проектуванні іміджу досліджуваної вікової категорії, реалізація практичних розробок індивідуального стилю для жінок старшої вікової категорії.

Результати дослідження. Першочерговим завданням дослідження є встановлення вікових меж споживача з існуючих широко вживаних класифікацій і періодизацій у науковій соціологічній і фаховій літературі. З 1965 р. згідно з віковою періодизацією, прийнятою Міжнародним симпозиумом з вікової фізіології (м. Москва), середній (зрілий) вік для жінок включав два періоди: перший – 21–35 років, другий – 36–55 років; похилий вік – 56–74; старечий вік – 75–90 років; старше 90 – довгожителі [12].

Відповідно до класифікації Всесвітньої організації охорони здоров'я 2018 р., до категорії людей похилого віку належать особи старше 60 років [1]. Враховуючи наведений раніше документ щодо запровадження в Україні працездатного віку до 60 років можна констатувати, що період професійної активності збільшився на 5 років. Щодо розмірної типології, прийнятої для проектування одягу, М. Колосніченко та К. Пашкевич зазначають, що згідно з ДСТУ: «Одяг для дорослих за віковою ознакою поділяють з урахуванням трьох вікових груп: молодшої (18–29 років), середньої (30–44 роки) та старшої (від 45 років і старше) [4, с. 13]. Психологи

І. Кулагина та В. Колюцкий, спираючись на періодизації авторитетних вчених, відносять до періоду зрілості вік від 30 до 60–70 років та до періоду пізньої зрілості – вік після 60–70 років [6]. Як бачимо, межі ранньої і пізньої зрілості є досить розмитими – періодом 10 років, і підходи ХХ ст. суттєво відрізняються від сьогоденного розуміння вікових меж. У дослідженні нами обрано за основу періодизації останніх років і визначено нижчу межу жіночої старшої вікової групи 45 років та умовно розділено на три категорії: 45–55 років; 56–65 років; 66 років і старше. Як переконують факти, у наш час верхня межа активно працюючої жінки не має чітко визначеного вікового показника, нею може бути жінка 90 років і старше.

Наступним етапом дослідження було визначення уподобань і потреб жінок старше 45 років стосовно індивідуального стилю. В опитуванні взяли участь 30 жінок віком від 45 до 75 років. Всі вони, так само як і у попередні вікові періоди, відстежують тенденції моди, реагують на їхні зміни, однак констатують, що частіше зупиняють вибір на інших, позачасових стандартах в одязі.

Найгострішою проблемою, яку прагнуть обговорити зі стилістом жінки, що працюють, продовжують саморозвиток і при цьому мають значні досягнення в різних сферах життя, – як, за допомогою яких засобів знайти межу, яка дозволить виглядати не надто молодю, але й не надто солідно. Жодна з жінок не виявила бажання вдягатися «відповідно до свого віку», відповідно до зрілого, «поважного» віку тощо, у той же час вони виявляли розуміння ознак суто молодіжних напрямів моди.

При обговоренні стильових уподобань у 97% опитаних жінок на перший план виходили питання, пов'язані із зовнішнім виглядом тіла, його трансформаціями; серед жінок старше 55 років мали місце відчуття, що тіло меншою мірою відповідає естетичним уявленням і це, відповідно,

ускладнює вибір гардероба та підвищує вимоги до нього. Після 65 років потреби 75% жінок у виборі одягу характеризувалися зручністю і комфортом, сумнівами у виборі аксесуарів і доповнень, здатних виявити внутрішній стан і настрої жінки, візуалізувати оптимістичне ставлення до життя, креативність мислення; лише 25% серед опитаних після 65 років вважають естетичний аспект зовнішнього вигляду так само важливим, як і комфорт. Жінки зрілого віку, висловлюючи своє бачення відповідного одягу, акцентують увагу на відповідності форми одягу особливостям фігури, на довжині, помірній глибині вирізу, стриманіших кольорових поєднаннях, напівприлеглих або вільного крою силуетах, що дозволить певним чином «замаскувати» ті чи інші форми тіла.

Важливою і складною темою у спілкуванні з опитаними жінками став вік як показник соціального статусу, засоби досягнення гармонійного зовнішнього вигляду, утім, без перевантажень, які могли б підкреслити вік. Жінки ділилися досвідом формування власного гардеробу через труднощі, пов'язані з орієнтацією переважної складової фешн-індустрії на молодь, на стандартні фігури.

Беручи до уваги виявлені потреби естетичного і психологічного характеру, нами було розроблено базові рішення жіночих образів різного призначення. Визначальним прийомом у проектуванні модних образів став синтез стилів, обґрунтований у попередніх дослідженнях, які дозволили виявити два його основних напрями: образ як варіативна система, що складається з багатоелементних складових з тимчасовим зв'язком між ними, коли поєднання відбувається за рахунок компонування окремих видів одягу в комплект; образ як цілісна система, де синтезовані елементи чи деталі знаходяться у постійному зв'язку між собою, коли поєднання може відбуватися за рахунок застосування художніх прийомів дизайну в межах одного предмету одягу [15].

Індивідуальний стиль має прямий взаємозв'язок із внутрішньою сутністю людини, її «внутрішнім Я». Враховуючи результати опитування, одяг для жінок старшої вікової групи ділового призначення повинен нести підкреслену презентаційну функцію, виражати статус. Модні тенденції у сучасних стильових напрямках мають бути адаптовані до особливостей естетичних і візуальних уподобань жінок, психологічних особливостей та емоційних вподобань у процесі практичної апробації.

На прикладі неформального образу для жінки досліджуваної вікової категорії обґрунтовано алгоритм розробки стильового рішення. Вихідними даними для розробки стали: 1) неформальний образ для жінки старше 65 років; 2) джерело натхнення – образ 70-річної Мей Маск – моделі, відомого нутриціолога, матері трьох дітей, автора книг. За допомогою прийому синтезу стилів запропоновано поєднання елементів класичного стилю (біла блузка чоловічого крою, кюлоти і видовжений жилет чорного кольору від VOVK), спортивного (кросівки Adidas) та стилю бохо (плетене намисто і сережки від І. Дух, широкий шкіряний асиметричний пояс з імітацією металевої поверхні від Mango). Волосся офарбовано в світло-русявий колір з попільним відтінком. Укладання волосся передбачало розділення на три зони (скроньова ліва і права, зона чолки, фронтальна та потилична), накрутку, еластичну фіксацію, укладку з боковим проборою, як показано на технологічній карті (рис. 2). Макіяж орієнтований на природній тон шкіри, зі світлою тональною основою середньої щільності, легкими рум'янами персикового тону, рожево-бузковим тоном губ (рис. 3).

Інший образний зміст закладений у рішенні образу на рис. 4 для жінки віком старше 50 років. В образі поєднані романтичний стиль (трикотажна блузка вільного силуету і топ від Bobkova, розкльошені брюки «палаццо» і широкополий капелюх від Reserved) та спортивний (кросівки ECCO).

Доповненням є сережки, виконані А. Харченко з мушель морських черепашок, бусин різного діаметру, що імітують перли. Об'єднує всі елементи одягу кольорова гама у бежево-молочних відтінках. Зачіска виконана у романтичному стилі, з підкресленими плавними лініями і об'ємах у кількох зонах (зони чолки, верхньо-потиличній, нижньо-потиличній). У нижній потиличній зоні використано додатковий підставний валик, що надало можливість створити круглішу і м'якішу форму зібраного волосся. В цілому образ асоціюється з комфортним, невимушеним відпочинком.

Святковий діловий образ (рис. 5) створено на основі синтезу класичного стилю (брючний костюм від Voronin), романтичного (блузка від Madgie, зачіска) і спортивного, який позначився наявністю відповідного взуття. Саме незначна доля спортивності, зачіска з підкреслено-пластичними формами і бант позбавляють цей образ суворості офіційності; у такий спосіб вирішується проблема, висловлена під час опитування – якими засобами підкреслити статусність без перевантажень, які могли би акцентувати вік.

Синтез романтичного і класичного стилів взято за основу при створенні образу жінки віком старше 65 років подано на рис. 6. Елементом класичного стилю є кюлоти від VOVK; риси романтичного стилю наявні у вигляді оздоблення горловини блузки воланом та принту у дрібний і крупний горох (дизайнер Aina Gasse). Туфлі світлого бежево-рожевого відтінку на масивних підборах підібрано в тон принтових елементів, який виразно поєднується із загальним чорним кольором комплекту.

Повсякденний образ на основі синтезу класичного і спортивного стилів надано рис. 7. Яскравими акцентами в образі виступають краватка великого розміру і підтяжки; вони дозволяють проявити у даному образі внутрішні риси – здатність креативно мислити і творчо працювати.

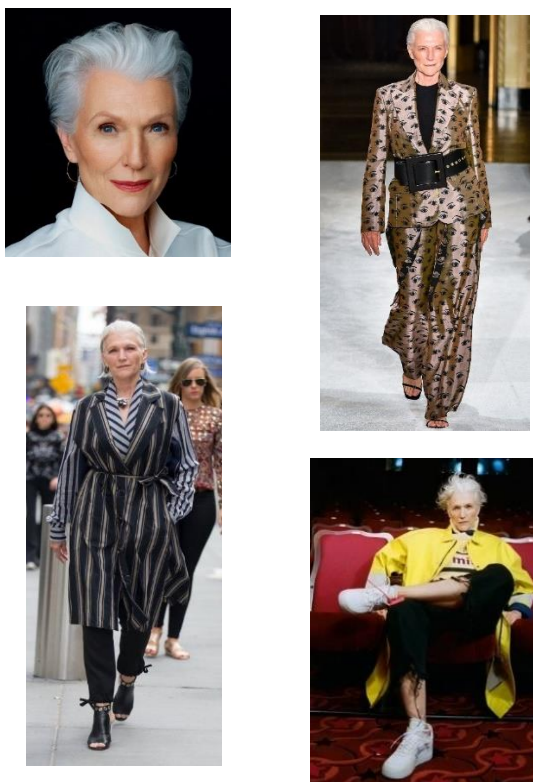


Рис. 1. Образи М. Маск: фото 2020 [7]; Cristian Siriano. Весна-літо 2020 [18]; фото 2019 [7]; фото для видання «Нурбае» 2018 [8]



Рис. 2. Ескіз неформального образу, технологічна карта зачіски з репліками стилю М. Маск



Рис. 3. Неформальний образ жінки на основі синтезу стилів класичного, спортивного, бохо. Стиль, зачіска: А. Харченко. Грим: А. Шаркіна. Модель: І. Івановська. Координатор зйомки: Л. Попова. Фото С. Смутьська. Керівник проекту: Л. Дихнич. 2020 р.



Рис. 4. Образ для подорожей і відпочинку на основі синтезу романтичного і спортивного стилів. Модель: О. Ясинська



Рис. 5. Святковий діловий образ на основі синтезу класичного, романтичного, спортивного стилів. Модель: О. Ясинська

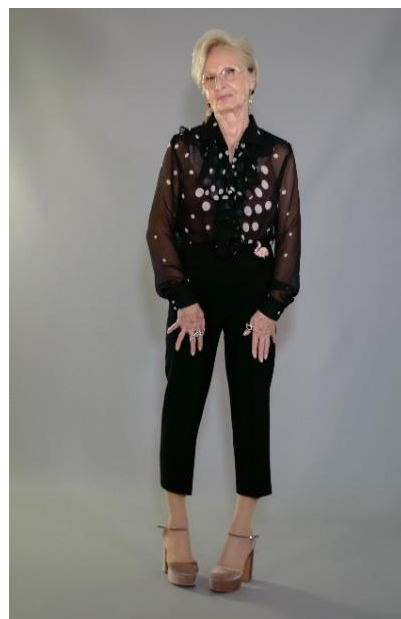


Рис. 6. Святковий образ на основі синтезу класичного і романтичного стилів. Модель: І. Івановська



Рис. 7. Повсякденний образ на основі синтезу класичного і спортивного стилів. Модель: І. Івановська



Рис. 8. Вечірній образ на основі синтезу романтичного, класичного стилів та фентезі. Модель: Т. Бровенко



Рис. 9. Ошатний образ на основі синтезу фольклорного і класичного стилів. Модель: Т. Бровенко

Стиль, зачіска: А. Харченко. Грим: А. Шаркіна. Координатор зйомки: Л. Попова
Фото С. Смутьська. Керівник проекту: Л. Дихнич. 2020 р.

Вечірній образ сформовано на основі синтезу романтичного, класичного і фантазійного стилів для жінки віком старше 45 років (рис. 8). Фантазійними елементами є розкльошена спідниця з асиметричною лінією низу, шийна прикраса у вигляді перлової нитки в кілька рядів, фатинові носки. Класична форма жакету і туфлі-човники врівноважують легкість і фантазійність інших елементів ансамблю. Для створення і підтримки романтичного образу укладка виконана з використанням засобів, що надали додатковий блиск волоссю, а також стайлінгу, що дав можливість підтримувати зачіску тривалий час.

Ошатний образ, в якому можна відвідувати концерти і заходи етнічного спрямування, приймати гостей на родинні свята, створено на основі поєднання фольклорного і класичного стилів (рис. 9). З традиційних елементів українського костюма використано пояс-крайку. Блузка – сучасна розробка в етно-стилі української компанії Dolcedonna, брюки з шовку – від дизайнерки Олени Голець. Аксесуаром для голови взято дві шийних хустки, які кольоровими сполученнями об'єднують відтінки поясу і брюк. Форми брюк і взуття є класичними.

Таким чином, у розробці індивідуальних базових рішень жіночих образів різного призначення визначальним прийомом використано синтез стилів. Поєднання двох-трьох стилів в одному образі відбувалося з урахуванням комплексу складових – одяг, взуття, зачіска, макіяж, аксесуари.

Висновки. Необхідність створення образів різного призначення (неформального, ділового, вечірнього, повсякденного, ошатного тощо) продиктована активною зайнятістю жінки старшої вікової категорії у професійному і суспільному житті, бажанням вдосконалювати професійні й особистісні навички відповідно до

динамічного розвитку суспільства. Під час проведеного опитування жінок досліджуваної вікової категорії з'ясовано фактори естетичного і психологічного характеру, які взято за основу під час практичної реалізації індивідуальних розробок. Так, жінкам старшої вікової групи доводиться вирішувати питання балансу між бажанням нівелювати вікові прояви (зміни у фігурі, структурі шкіри, волоссю тощо) та необхідністю виглядати статусно, відповідно до досягнень свого віку. У процесі аналізу сучасних тенденцій для зазначеної вікової групи та в результаті практичного застосування прийомів синтезу різних стильових напрямів можна стверджувати, що раціональними є такі підходи розробки індивідуального стилю для жінок старшої вікової групи:

- співвідношення поняття «вік» не лише зі станом тіла, а й соціальним статусом і ролями, які є можливими при досягненні певних вікових меж;
- введення до образів ділового призначення елементів з рисами спортивного і романтичного стилів;
- посилення естетичної складової в образах для подорожей і відпочинку за рахунок силуетів, фактур, кольорових поєднань;
- введення до святкових і вечірніх образів елементів з помірними ознаками спортивного стилю;
- застосування у повсякденних образах контрастів стосовно кольору, пропорцій, фактур;
- вибір елементів одягу з високоякісних матеріалів, з вишуканими доповненнями і аксесуарами тощо.

У такий спосіб складові стилю сприяють усвідомленню жінкою себе не лише суб'єктом суспільних процесів, але й активним споживачем моди.

Література:

1. Визначення віку. Огляд міжнародного досвіду. URL: <https://www.prostir.ua/wp-content/uploads/2018/12/Огляд-міжнародного-досвіду.pdf>.
2. В Україні в 2021 році зміняться пенсійний вік і вимоги щодо стажу. URL: <https://fpsu.org.ua/materialy/19394-v-ukrajini-v-2021-rotsi-zminyatsya-pensijnij-vik-i-vimogi-shchodo-stazhu.html>.
3. Залкінд В. В. Удосконалення процесу проектування жіночого плечового одягу з урахуванням вікових груп українського споживача: автореф. дис. канд. техн. наук: ХНУ. Хмельницький, 2009. 20 с.
4. Колосніченко М. В., Пашкевич К. Л. Мода і одяг. Основи проектування та виготовлення одягу: Навчальний посібник. К.: НВЦ Профі, 2018. 236 с.
5. Костюченко О. В., Дихнич Л. П. Психологія ефективності фахівця індустрії моди: Навчально-методичний посібник. Київ: Ліра-К, 2016. 464 с.
6. Кулагина І. Ю., Колюцкий В. Н. Возрастная психология. Полный жизненный цикл развития человека: Учебное пособие. М.: Сфера, 2001. 464 с.
7. Маск М. Женщина, у которой есть план. Правила счастливой жизни. М.: Форс, 2020. 208 с.
8. Мэй Маск в фотосессии для издания *Нурбае*. URL: <https://tsn.ua/ru/lady/news/show-biznes/stilnaya-i-derzkaya-70-letnyaya-mey-mask-snyalas-v-novoy-fotosessii-1150056.html>.
9. Найденская Н., Трубецкова И. Мода. Цвет. Стиль. М.: Эксмо, 2011. 320 с.
10. Ніколаєва Т. В., Гайова І. Л., Ніколаєва Т. І., Гладка В. А. Дизайн сучасного костюма на основі асоціативних трансформацій тектонічної структури народного одягу. *Art and Design*. 2020. № 1. С. 154–165. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.1.12>.
11. Новосельцева Т. В. Разработка технологий адресного проектирования одежды для пожилых женщин. Автореферат дис. ... канд. техн. н. М.: Российский институт текстильной и легкой промышленности. 18 с.
12. Рыжов Б. Н. Системная периодизация развития. Системная психология и социология: научно-практический журнал. URL: http://systempsychology.ru/journal/2012_5/85-ryzhov-bn-sistemnaya-periodizaciya-razvitiya.html.
13. Сонтаг Л. Прически и красота. М.: Эксмо, 1994. 128 с.

14. Фалько Л. Ю. Индивидуальный стиль в одежде. Учебное пособие. Владивосток: ВГУЭС, 2010. 136 с.

15. Харченко А. В. Стильовий синтез як перспективний метод у формуванні сучасного жіночого образу. *Art and design*. 2020. №3. С. 111–122. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.3.9>.

16. Чупріна Н. В. Система моди XX – початку XXI століття: проектні практики та чинники функціонування (європейський та український контексти): дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.07. КНУТД. Київ, 2019. 610 с.

17. Pashkevych K. L., Kryvonis N. A., Vyshnevskaya M. O., Rogotchenko O. O. Research of Ukrainian fashion industry goods consumers. *Art and design*. 2019. №1. С. 9–21. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.1.1>.

18. Cristian Siriano. 2020. URL: <https://theblueprint.ru/culture/book/maye-blue-sk-a-woman-makes-a-plan>.

References

1. Vyznachennia viku. Ohliad mizhnarodnoho dosvidu [Determination of age. Review of international experience]. URL: <https://www.prostir.ua/wp-content/uploads/2018/12/Огляд-міжнародного-досвіду.pdf> [in Ukrainian].
2. Federation of trade unions of Ukraine. Official web portal, V Ukraini u 2021 rotsi zminatsya pensijnij vik i vymohy shchodo stazhu [The retirement age and seniority requirements will be changed in Ukraine in 2021]. URL: <https://fpsu.org.ua/materialy/19394-v-ukrajini-v-2021-rotsi-zminyatsya-pensijnij-vik-i-vimogi-shchodo-stazhu.html> [in Ukrainian].
3. Zalkind, V.V. (2009). *Udoskonalonnya protsesu proektuvannya zhinochoho plechevoho odyahu hu z urakhuvannyam vikovykh hrup ukrainskoho spozhivacha* [Improving the process of women's shoulder clothing design taking into account the age groups of the Ukrainian consumer]. Extended abstract of candidate's thesis. Khmelnytsky: KhNU, 20. [in Ukrainian].
4. Kolesnichenko, M.V., Pashkevych, K.L. (2018). *Moda i odyah. Osnovy proektuvannya ta vyrobnichtva odyahu* [Fashion and clothing. Basis of clothing design and production]. Kyiv. 236 [in Ukrainian].
5. Kostyuchenko, O.V., Dykhnych, L.P. (2016). *Psykhohiia efektyvnosti fakhivtsa industriyi mody* [Psychology of efficiency of a specialist in the fashion industry]. Kyiv: Lira-K. 464 [in Ukrainian].

6. Kulagina, I.Yu., Kolutskiy, V.N. (2001). *Vozrastnaya psikhologiya. Polnyi zhiznennyi tsykl razvitiya cheloveka* [Age-related psychology. The complete life cycle of human development]. Moscow: Sfera. 464 [in Russian].
7. Musk, M. (2020). *Zhenshchina, u kotoroy est plan. Pravila schastlivoy zhizni* [A woman with the plan. The rules of happy life]. Moscow: Fors. 208 p. [in Russian].
8. Maye Musk v fotosessii dlya izdaniya Hypebae [Maye Musk in a photo shoot for the Hypebae]. URL: <https://tsn.ua/ru/lady/news/show-biznes/stilnaya-i-derzkaya-70-letnyaya-mey-mask-snyalas-v-novoy-fotosessii-1150056.html> [in Russian].
9. Naydenskaya, N., Trubetskova, I. (2011). *Moda. Tsvet. Stil* [Fashion. Color. Style]. Moscow: Eksmo. 320 [in Russian].
10. Nikolayeva, T.V., Hayova, I.L., Nikolayeva, T.I., Hladka, V.A. (2020). Dyzayn suchasnoho kostuma na osnovi asotsiatyvykh transformatsiy tektonichnoyi struktury narodnoho odyahu [Design of a modern costume on the basis of national clothes tectonic structure associative transformations]. *Art and Design*. 1. 154–165. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.1.12> [in Ukrainian].
11. Novoseltseva, T.V. Razrabotka tekhnologiyi adresnogo proektirovaniya odezhdy dlya pozhylykh zhenshchin [Development of technology for targeted clothing design for elder women]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Moscow: Russian Institute of Textile and Light Industry. 18 [in Russian].
12. Ryzhov, B.N. *Sistemnaya periodizatsiya razvitiya. Systemnaya psikhologiya i sotsiologiya: nauchno-prakticheskiy zhurnal* [Systemic periodization of development. Systemic psychology and sociology: scientific and practical journal]. URL: http://systempsychology.ru/journal/2012_5/85-ryzhov-bn-sistemnaya-periodizatsiya-razvitiya.html [in Russian].
13. Sontag, L. (1994). *Pricheski i krasota* [Hairstyles and Beauty]. Moscow: Eksmo. 128 p. [in Russian].
14. Falko, L. Yu. (2010). *Individualniy stil v odegde* [Individual style in clothing]. Vladivostok: Vladivostok State University of Economics and Service. 136 p. [in Russian].
15. Kharchenko, A.V. (2020). Stylovyi syntez yak perspektivnyi metod u formuvanni suchasnoho zhinochoho obrazu [Stylistic synthesis as a promising method in the modern female image formation]. *Art and design*. 3. 111–122. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.3.9> [in Ukrainian].
16. Chuprina, N.V. (2019). *Systema mody XX – pochatku XXI stolittya: proektni praktyky ta chynnyky funkchionuvannya (yevropeyskyi ta ukraiynskyi konteksty)* [The fashion system of the XX – early XXI century: design practices and factors of functioning (European and Ukrainian contexts)]. *Doctor's thesis*. Kyiv National University of Technologies and Design. Kyiv. 610 [in Ukrainian].
17. Pashkevych, K. L., Kryvonis, N. A., Vyshnevskaya, M. O., Rogotchenko, O. O. (2019). Research of Ukrainian fashion industry goods consumers. *Art and design*. 1. 9–21. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.1.1> [in Ukrainian].
18. Cristian Siriano (2020)/ URL: <https://theblueprint.ru/culture/book/maye-musk-a-woman-makes-a-plan>.

THE INDIVIDUAL STYLE DEVELOPMENT PECULIARITIES FOR THE ELDERLY AGE GROUP WOMEN

DYKHNYCH L.P., KHARCHENKO A.V.
Kyiv National University of Culture and Arts

The aim of the article is to study trends in clothing design for women of elder age group, to present the results of practical application of the styles synthesis in the individual image design.

ОСОБЕННОСТИ РАЗРАБОТКИ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ ДЛЯ ЖЕНЩИН СТАРШЕЙ ВОЗРАСТНОЙ ГРУППЫ

ДИХНИЧ Л.П., ХАРЧЕНКО А.В.
Киевский национальный университет культуры и искусств

Цель. Целью работы является исследование тенденций в дизайне одежды для женщин старшей возрастной группы, изложение результатов практического применения приема синтеза стилей в проектировании индивидуального образа.

Methodology. The integrated approach that combines sociological, psychological, art research methods have been used in the article. Method of interview, analytical, comparative, design-graphic, image-stylistic, image-associative methods have been applied.

Summary. Women's age groups determination approaches in the scientific literature have been analysed; the importance of aesthetic and psychological cues in the development of individual style for elder women is examined; the basic stylistic decisions on the example of the studied age group female images have been offered.

The scientific novelty is in the determination of relationship between the aesthetic and psychological aspects and women's clothing modern styles structure adaptation to the female consumer audience over the age of 45 needs.

Practical significance is in the application of styles synthesis methods in the individual images development for different purposes for the studied age category. The obtained results can be used in the practical activities of stylists and fashion designers, in teaching practice in «Design» course.

Key words: *individual style; elder age group; synthesis of styles; female image.*

Методологія. В роботі використано комплексний підхід, об'єднуючий методи соціологічних, психологічних, мистецтвознавчих досліджень. Применено методи опроса, аналітичний, порівняльний, проектно-графічний, образно-стилістичний, образно асоціативний методи.

Результати. Проаналізовані підходи к определению вікових груп потребителів-жінок в науковій літературі; розглянуто значення естетичних і психологічних аспектів в розробці індивідуального стилю для жінок старшої вікової групи; на прикладі жіночих образів досліджуваної вікової групи пропонується базові стилеві рішення.

Наукова новизна заключається в определении взаємозв'язи естетичних і психологічних аспектів з адаптацією структури сучасних стилів жіночої одягу к потребностям жіночої потребительської аудиторії старшої вікової групи.

Практическая значимость работы заключается в применении приемов синтеза стилей в разработке индивидуальных образов различного назначения исследуемой возрастной категории. Полученные результаты могут быть использованы в практической деятельности стилистов, дизайнеров одежды, в преподавательской практике по специальности «Дизайн».

Ключевые слова: *индивидуальный стиль; старшая возрастная группа; синтез стилей; женский образ.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

Дихнич Людмила Петрівна, доцент кафедри фешн і шоу-бізнесу, Київський національний університет культури і мистецтв, ORCID 0000-0003-1778-7551, e-mail: dl5020640@gmail.com

Харченко Анастасія Валеріївна, аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, ORCID 0000-0002-0683-3797, e-mail: anastasia.naku10@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Дихнич Л. П., Харченко А. В. Особливості розробки індивідуального стилю для жінок старшої вікової групи. Art and design. 2020. №4(12). С. 91–100.

Citation APA: Dykhnych, L.P., Kharchenko, A.V. (2020) The individual style development peculiarities for the elderly age group women. Art and design. 4(12). 91–100.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.7>

УДК 391.4:746.
2/4](477.87)

DOI:10.30857/2617-
0272.2020.4.8.

КОЗАКЕВИЧ О. Р.

Інститут народознавства Національної академії наук України

МЕРЕЖИВО І В'ЯЗАННЯ У ДЕКОРІ БОЙКІВСЬКОГО ВБРАННЯ: ЕТНОЛОКАЛЬНІ ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ

Мета: проаналізувати художньо-стильові характеристики оздоблення народного вбрання Бойківщини, мереживного й в'язаного декору зокрема, завдяки якому компоненти одягу набували унікальних локальних ознак.

Методологія. Методологічною основою є принцип системного підходу та комплексного дослідження. Для вивчення предмета дослідження застосовано порівняльно-історичний та типологічний методи. Аналіз художніх особливостей мереживного та в'язаного декору здійснено з використанням мистецтвознавчого методу, а саме – методу формального аналізу і, частково, образно-стилістичного.

Результати. На основі опрацьованих артефактів з музейних збірок, результатів польових розвідок та аналізу наукових джерел визначено основні типологічні групи й типи виробів на Бойківщині. Визначено текстильні техніки та технологічні прийоми виготовлення декору. Проаналізовано художньо-стильові характеристики в'язання і мережива в одязі бойків з урахуванням взаємовпливів культур сусідніх етносів. З'ясовано, що ажурний декор переважно розповсюджений в жіночих головних уборах, поясному вбранні, сорочках. У виготовленні ажурних оздоб застосовували текстильні техніки «брання», плетіння, в'язання гачком та різноманітні технічні прийоми. В'язання спицями, гачком та «плетіння на лабі» використовували у виготовленні рукавиць, наравкиць, шкарпеток-панчіх. У народному вбранні бойків побутовали плетені пояси «по стіні», які не були поширені в лемків, а на Гуцульщині – здебільшого на гуцульсько-покутському пограниччі. За художньо-стилістичними особливостями можна виокремити жіночі очіпки (мереживні денця), ажурні орнаменти на жіночих сорочках Закарпатської Бойківщини, оздоблення нижніх країв «запасок» тороками «макrame». Утім, навіть в межах окремих осередків етнолокальні та мистецькі характеристики мережива і в'язання відрізнялися унікальними ознаками.

Наукова новизна дослідження полягає у введенні в науковий обіг матеріалів про бойківське народне вбрання, зразків мережива та в'язання, що розкривають художнє розмаїття народного вбрання та текстилю Бойківщини.

Практична значущість. Дослідження дозволяє розширити знання про традиційний одяг бойків, його декор та текстильне виробництво зокрема. Надано відомості про осередки виготовлення окремих типів вбрання із застосуванням ажурного і в'язаного оздоблення, що доповнює джерела вивчення народного вбрання Бойківщини.

Ключові слова: Бойківщина; оздоблення; ажур; мереживо; народний одяг; в'язання; текстильні техніки; пограниччя; етнокультурні впливи; локальні ознаки; традиція.

Вступ. На Бойківщині художні ознаки мереживних і в'язаних виробів формувалися й розвивалися у контексті народного вбрання та текстилю. Утім бойківська традиційна ноша, як, зрештою, гуцульська, лемківська, поліська чи опільська, видозмінювалася під впливом соціокультурних й етнолокальних факторів, особливостей пограниччя, місцевих звичаїв та естетичних уподобань населення. Низка

чинників уможлилювала розвиток текстилю та одягу, окремі ж впливали негативно на народну «уберю», про що писали на шпальтах друкованих видань ще наприкінці XIX – першій третині XX ст.: «Ріст техніки та боротьба економічна... не позістали без впливу на наше село. Давня народня ноша, поволи уступає місце міщанському одягові»; «...народня ноша модернізується; кустарний промисл

підпадає під несподівані впливи» [1]. Упродовж XX ст. деякі компоненти бойківського вбрання вийшли з ужитку зовсім чи суттєво видозмінилися, натомість поширилися нові форми міської одягу; декор зазнав трансформації через орнамент та колористику, а текстильні техніки часто впливали на художньо-стильові характеристики оздоблення. Зазвичай спершу зміни торкалися народної ноші місцевостей, розташованих поблизу великих міст, осередків промислового виробництва та освіти, звідкіля проникали нові віяння моди й технічного прогресу. Певною мірою на етнолокальні ознаки вплинули історичні фактори, що найбільше проявилось в одязі західних теренів Бойківщини (тепер – території Польщі). Утім синтез традиції і новаторства, селянського та міського, «свого» й «запозиченого» уможливило створити високомистецькі зразки декору – мереживного та візерунчастого, який певною мірою був художнім акцентом або підкреслював конструктивні ознаки компонентів одягу.

Аналіз попередніх досліджень. Мереживо і в'язання на Бойківщині розглядали в контексті народного вбрання та текстилю – головню як оздоблення [2]. Здебільшого це – спорадичні згадки, описові фрагменти (за винятком більш ґрунтовних розвідок кількох авторів. – О.К.) в етнографічних працях кінця XIX – половини XX ст. [3–5]. Від середини XX ст. українські та зарубіжні дослідники більш ретельно вивчають етномистецькі особливості народного одягу, бойківського зокрема [6; 7]. З-поміж низки публікацій та монографій дещо змістовніша інформація про мереживні бойківські очіпки міститься в дослідженнях Л. Бурачинської [8], Г. Стельмашук [9], Н. Кляшторної [10]; світлини бойківських типажів міжвоєнного періоду авторства Р. Райнфуса [11] візуалізують народний одяг окресленого періоду, з-поміж яких особливо цікаві зображення чепців. Утім, комплексне

вивчення мережива і в'язання в декорі традиційного вбрання бойків відсутнє, що підкреслює актуальність дослідження. Авторка цієї публікації апробувала низку власних наукових розвідок з окресленої проблематики, які базуються на польових матеріалах та музейних артефактах [12–18].

Постановка завдання. Завданнями дослідження є аналіз етнолокальних і художніх особливостей мереживного та в'язаного декору в бойківському одязі кінця XIX – початку XXI ст.; визначення типологічних груп вбрання, в яких використовували такі оздоблення; окреслення унікальних мистецьких характеристик артефактів з урахуванням впливів культурних взаємовпливів.

Результати дослідження. Мереживо характеризується ажурним орнаментальним тлом, яке створюється різноманітними техніками і технологічними прийомами: в'язання, плетіння на кроснах (сітчасте плетіння), вузликів в'язання, вишивка тощо. В'язання – текстильна техніка виготовлення спицями й гачком виробів щільної та ажурної структури.

Письмові згадки про в'язання на теренах етнографічної Бойківщини походять з кінця XVIII – початку XIX ст.¹ – у контексті цехового та мануфактурного виробництва [19; 20]. У традиційному, більш консервативному, сільському середовищі в'язані і мереживні компоненти одягу – шкарпетки, рукавиці, пояси, очіпки – виготовляли переважно для власного вжитку до початку XX ст., що особливо характерно для віддалених і гірських місцевостей. Однак, упродовж першої третини XX ст. розвиток торгівлі та місцевого текстильного виробництва впливає на асортимент народних виробів: застосовують нові матеріали,

¹ Це датування базується на доступних опрацьованих джерелах. Можливо, хронологічні рамки мінятимуться від результатів наступних наукових розвідок, під час яких буде зафіксовано нові дані.

засоби виготовлення і способи декорування, зрештою, поступово змінюється їхня функція. Часто «модне» вбрання, мереживо «на замовлення» – панчохи та оздоблення – в'язали спицями й гачком єврейські жінки, які жили у сільській місцевості і досконало володіли рукомеслом. Вироби були якісні, недорогі, тому користувалися попитом у місцевого населення. Принагідно за відповідну плату єврейки навчали бойкинь кравецтва, шиття, в'язання [21].

Упродовж 1920–1930-х рр. на Бойківщині активізувалися українські фахові сили. В містечках та селах (Болехів, Хирів, Верхнє Синьовидне, Стара Сіль, Верхнє Висоцьке, Устрикі Дольні та ін.) поширюються спеціалізовані курси власне для українського жіноцтва, влаштовані «Союзом Українок», «Просвітою», «Українським Народним Мистецтвом», «Працею Жінок», «Сільським Господарем». Інструкторки провадили пересувні (мандрівні) курси з шиття, в'язання, мережива, кравецтва, білизнярства, ведення домашнього господарства. Відповідно, у традиційному побуті селян поширюються вироби «міської моди» – светри, камізельки, мереживо для оздоблення постільної і столової білизни, панчішки, рукавиці тощо [17; 18].

Під час війни та у повоєнні роки у селянському середовищі вироби не вирізнялися художніми характеристиками, оскільки їх виготовляли для утилітарних потреб, «бо бідно було». Поширення від 1950-х рр. промислового асортименту теж не сприяло розвитку місцевих ремесел та негативно вплинуло на народне вбрання. У другій пол. XX ст. традиції дотримувалися здебільшого лише старші люди, натомість молодь надавала перевагу міському вбранню. Упродовж 1950–1980-х рр. на Бойківщині популяризується мереживне оздоблення інтер'єрних тканин – за рахунок технік в'язання гачком і вузликового плетіння («макраме») та недорогої сировини

такий спосіб декору стає доступним різним верствам населення. Рівночасно сільські майстрині часто залучали поєднували традиційні зразки та схеми, запозичені з «модних» журналів («Радянська жінка», «Крестьянка», «Краса і мода», «Вязание», «Мода»), що вплинуло на художню стилістику виробів: вони втратили локальні ознаки [14].

Для Бойківщини характерно кілька технік та технічних прийомів виготовлення в'язаних та мереживних артефактів: плетіння (на формі, на «лабі»), плетіння на кросенцях (сітчасте плетіння), плетіння по стіні, в'язання гачком, в'язання спицями.

Плетіння на формі («лабі», «дощці», «на верстатіку») побутувало на Бойківщині впродовж XIX – першої половини XX ст.; поширене також на Покутті, Лемківщині [22, С. 34–41], в гірських районах сучасних Польщі та Словаччини. Для плетіння рукавиць необхідно дві дерев'яні форми: велика – для основної частини виробу, маленька – для великого пальця. Більша за розміром «лаба» складалася з двох деталей: 1) плоскої, видовженої, дещо з заокругленим верхом з надсічками («по ребру»), і руків'ям у нижній частині; 2) поперечної, теж з надсічками по усьому зовнішньому периметру. Розміри масивнішої форми залежали від того, для кого призначалися вироби. Однак і по довжині, і по ширині дерев'яна «лаба» була дещо більшою за природний розмір руки, оскільки виплетена рукавиця після зняття з «верстатика» давала усадку (іл. 1). Плетіння на кросенцях, сітчасте плетіння, брання – давня текстильна техніка, яка впродовж XIX – початку XX ст. була розповсюджена на Українському Поліссі, Волині, Західному Поділлі, Опіллі, Слобожанщині, зокрема у країнах Балтії та Скандинавії, Білорусі, Чехії, Словаччині, Польщі. Особливістю цієї техніки є те, у процесі плетіння полотнище формується (дублюється) одночасно з двох протилежних кінців з ниток, закріплених на рамі. Виріб виконували на спеціальних

рамах-кросенцях: нитки верхнього та нижнього шару по чергово перевивалися між собою, утворюючи візерунок, ідентичний з ліцевої та виворітної сторони. На рамі майстрині вертикально намотували нитки, перекручуючи їх пальцями відповідно до візерунка. Ряд фіксували за допомогою палички-спиці. Роботу закінчували посередині полотнища, яке з обох кінців було ідентичним, і з'єднували гачком. На Бойківщині (Сколівщина, Воловеччина, Міжгірщина) сітчасте плетіння було поширене майже до середини XX ст. [23].

Для в'язання застосовували гачок («гиклірка», «крючок», «ключка»): до середини XX ст. – дерев'яний, згодом – пластмасовий та металевий. На щільність та якість виробу мали вплив товщина гачка і пряжі. Наприкінці XIX – початку XX ст. у багатьох селах «гиклюванням», «гикльованням» займалися чоловіки. Однак від 1920–1930-х рр. це стало жіночим рукометом. В'язання спицями («іглуцями», «глуцями», «шпицями», «яглуцями») розповсюдилося від початку XX століття. У сільських умовах замість спеціальних спиць часто використовували металеві з «р'єверів», дрiт тощо.

За сукупністю типологічних та художніх ознак виділяються вироби Східної, Центральної і Західної Бойківщини, чи, наприклад, окремі осередки. На Бойківщині в'язані й мереживні вироби (компоненти та оздоблення) були поширені в одязі: головні убори (очіпки, хустини), наручні доповнення (рукавиці, зрідка нарукавники), доповнення до взуття (шкарпетки, штуци), пояси й оздоблення (мереживо, шнури, китиці, кутаси, тороки) [24] – та в інтер'єрних тканинах: скатертини, серветки, мереживні оздоби обрусів, простирадл, рушників.

Упродовж XIX – першій половині XX ст. на Бойківщині мереживо використовували для виготовлення жіночих головних уборів – очіпків («чепець», «чипець», «чипець», «очіпець», «чупець», «каптур») –

визначальний маркер сімейного стану та обов'язковий атрибут заміжні. Наречену «чипчили» під час весілля: волосся коротко обтинали або туго скручували в кіски, закладали під «кибалку», поверх якої закладали очіпок. Після цього обряду жінка вже не мала права ходити з непокритою головою і «світити» волоссям. За давнім звичаєм очіпок, у якому жінка брала шлюб, залишався їй «на смерть» [14, с. 1126].

Очіпки з ажурною основою були поширені практично в усіх селах Бойківщини, однак відрізнялися матеріалом, техніками виготовлення та оздобленням. Упродовж XIX – на початку XX ст. плели вручну, голкою, на кроснах (техніка брання), в'язали гачком, зрідка – спицями.

Вірізняються мереживні очіпки з Турківського (сс. Карпатське, Ботелка Верхня, Ботелка Нижня, Шандровець, Вовче, Верхня Яблулька, Либохора, Бітля, пограничні села на території сучасної Польщі) та Старосамбірського (сс. Мшанець, Стара Сіль) р-нів Львівської обл. [4; 23; 25]. Вироби з цього осередку збереглися у повсякденні до початку XXI ст., що є досить рідкісним явищем: жінки тримали їх «на смерть». Основу чіпця робили з червоного полотна або сукна у вигляді високої (10–12 см) шапочки, тiм'яну частину – з сітки у формі кола чи наближену до прямокутної. Наприкінці XIX – початку XX ст. сітку виплітали вручну з льняних ниток натурального кольору, у першій половині XX ст. денце вив'язували гачком з пряжі зеленого кольору різних відтінків. З поширенням промислових тканин замість плетива у вигляді сітки пришивали шматок зеленого трикотажу, виготовленого на трикотажному обладнанні (середина – 70-і рр. XX ст.). Це впливало на ажурність виробу: різномасштабні просвіти-комірки, плетені чи в'язані гачком, були частиною декору, трикотажне щільне полотно такого ажурі створити не могло [15].

У південній частині Самбірського та в окремих селах Старосамбірського р-ну

(сс. Бірчиці Нові, Бірчиці Старі, Ковиничі, Садковичі, Береги, Чернихів, Ваньковичі, Баранівці, Бусовиська, Берестяни, Тисовиця, Букова, П'ятниця, Велике, Тур'є) наприкінці XIX – початку XX ст. у жіночому вбранні поширені мереживні чепці («чупе́ць», «чупо́к»), подібні за формою до сколівських – невисокі та плоскі за формою головні убори на твердій основі («киба́лці», «киба́вці», «каблущі»), яку облямовували фабричною тканиною «шалéном», поверх якої нашивали куповану сітку. Часто сітку або марлю фарбували в зелений колір, що свідчить про тривалу традицію побутування таких очіпків на Західній Бойківщині. Носили їх до середини XX ст. переважно старші жінки, які дотримувалися традицій [21].

В окремих місцевостях Старосамбірського р-ну (м. Хирів, Добромиль, сс. Мигове, Смільниця) упродовж XIX – на початку XX ст. побутували чепці, схожі на турківські, – червона основа з тканини та зелена сітка, однак дещо інші за формою (нижчі, видовжені, з зав'язками на потиличній частині). Окрім того високоякісним виконанням та різноманітністю орнаментів вирізнялися сітчасті денця, які виготовляли в Каньчудзі (тепер – Польща) – знаному осередку виготовлення мережива. Очіпки можна було купити на ярмарках, базарах, у крамницях, нерідко ними торгували євреї, які мандрували Галичиною. Для т. зв. «каньчузьких» очіпків характерна бавовняна або шовкова промислова пряжа – тонка, дуже щільного скручування, що створювало надзвичайно дрібну структуру орнаментальної сітки, а відповідно, і виробу (іл. 2).

Воловецькі та міжгірські мереживні чепці (Закарпатська Бойківщина) належать до ажурних очіпків на твердій основі у вигляді обруча («гиба́лка», «кимба́лка», «кеба́вка», «киба́лка»), виготовленого зі шматка грубого полотна, клоччя, картону чи іншого придатного для цього матеріалу,

який згодом обтягували тканиною. Мереживну частину з'єднували з цією твердою основою, внаслідок чого отримували цілісний виріб. Наприкінці XIX – початку XX ст. для створення сітчастого чепця за сировину брали переважно льон, а також тонкопрядену вовну та волічку білого кольору. Для виготовлення очіпків найпоширеніша техніка сітчастого плетіння («брання») [12; 25]. Позаду до «киба́лки» прикріплювали довгі крамні стрічки («пантлики», «пандлики») (від двох до шести) теж чорної барви. Подібними за формою та технікою виготовлення до очіпків з Закарпатської Бойківщини є мереживні вироби зі Сколівщини: білого та зеленого кольорів, на кибалці, невисокі, майже плоскі, виконані технікою брання [14] (іл. 3).

З поширенням від початку XX ст. техніки в'язання, яка була простіша у технологічному вирішенні, ніж сітчасте плетіння, у виготовленні мереживної основи очіпків починають застосовувати спиці. Орнамент та структура виробу, створені у такий спосіб, візуально практично нічим не різнилися від «браного».

У народній жіночій одязі Бойківщини в'язані спицями та гачком хустини поширилися від 1920–1930-х років. Окрім того, хустини можна було придбати на торговиці у Старому Самборі, Самборі, Добромилі, Хирові, Стрию, Дрогобичі, Волівці та інших містах. В'язані з вовни хустини – теплі, доступні у виготовленні, тому часто робили такі вироби «на заказ». Особливо поширилися хустини у повоєнний час, коли брак одягу був надто відчутний [14, с. 1403–1419].

Для суцільно в'язаних хустин як основну сировину найчастіше використовували доморобну вовну природного забарвлення, подекуди – льон. Застосування технік в'язання спицями і гачком, поєднання різних видів переплетень та розмаїття технологічної фактури створювали цікаві орнаментальні полотна.



Іл. 1. Дерев'яна форма «верстатик», «на лаві» для плетіння рукавиць; «биті рукавиці», поч. XX ст. Музей етнографії на художнього промислу Інституту народознавства НАН України



Іл. 2. Мереживний очіпок, плетений на кросенцях, осередок в Канчудзі. 1878 р. м. Добромиль Старосамбірського р-ну Львівської обл. Етнографічний музей в Кракові ім. Северина Удзєлі (Польща)



Іл. 1. Молодиця в очіпку, «браному» на кросенцях: вид спереду. 1930-і рр.; с. Волосянка Сколівського р-ну Львівської обл. Фото Р. Райнфуса. 248_F_XI. Архів Музею народного будівництва в Сяноку (Польща)



Іл. 4. Оздоблення низу спідниці – «фартуха» мереживом, в'язаного гачком. Середина XX ст.; с. Козьова Сколівського р-ну Львівської обл. Краєзнавчий музей в Козьовій (Україна). Польові матеріали авторки, 2019

Центральну частину хустин в'язали здебільшого одним технологічним візерунком – «гульки», «зигзаги», «вічка», по периметру обв'язували широкою ажурною смугою з цієї ж пряжі, але з використанням

іншого орнаменту («ромбки», «звунки»), яку завершували френзелями різної довжини та щільності.

Плетені пояси побутували у комплексах чоловічого та жіночого вбрання

Закарпатської Бойківщини (сс. Гусний, Тихий, Ужок, Луг, Нова Стужиця Великоберезнянського р-ну) майже до середини ХХ ст. («крайка», «п'асик», «плетінка», «пасина», «гачник»): виконані технікою плетіння по стіні та вручну, в'язані «гачками», значно рідше трапляються згадки про вироби, в'язані спицями («плетені спицями»). Ймовірно, в'язані гачком і спицями пояси замінили плетені, які були дещо складніші у виконанні, і як поширення нових текстильних технік у традиційному мистецтві. Жінки носили вузькі пасини (завширшки 7–10 см), чоловіки – ширші. Виробляли пасини з однотонної доморобної фарбованої вовни яскравих червоного, вишневого, рожевого, синього, зеленого кольорів. Протилежні кінці поясів викінчували «кутасами», «г'омбічками», «б'омблями», «бамбульками», «к'ітульками» – різних форм та розмірів кольорові круглі вовняні кульки чи китиці [13; 14].

До взуття бойки носили шкарпетки («штримфлі», «струмфлі», «пунчохи», «скарп'ити», «фусиклі», «капці») – для утеплення ніг, як декоративне доповнення до взуття, та холявки («штуци») – на зразок шкарпеток стопи. Такі вироби в'язали п'ятьма спицями «іглицями» з льону або «некрашеної» вовни. На щодень «п'єли» однотонні, лицевими петлями «на просто». Святкові декорували в горішній частині, яка виднілася поверх черевиків чи чобіт, кольоровими поперечними «пасочками». Здебільшого шкарпетки та холявки були поширені в гірських місцевостях [14; 16].

До традиційних бойківських наручних доповнень кінця ХІХ – другої половини ХХ ст. належать рукавиці та нараквиці. Якщо рукавиці побутували практично у всіх місцевостях, то нараквиці були поширені локально і вийшли з ужитку до середини ХХ ст.

Рукавиці мали переважно функціональне призначення: для захисту рук у холодну пору року від негоди, як складова робочого

одягу; однак у святковій народній носі (окрім практичної функції) набували декоративних ознак. Про будень рукавиці – з дешевої сировини та без оздоблення – виробляли в домашніх умовах. Наприкінці ХІХ – першій половині ХХ ст. до церкви чи на «празник» злагоджували (особливо дівчата і молодіці) вироби кращої якості: складніші за технологічним виконанням, з кольоровим візерунком.

Давній спосіб – плетіння на спеціальній формі (т. зв. «буті рукавиці») – був поширений до середини ХХ ст. Процес виготовлення рукавиць нагадував ткання: на верхні і нижні зубці дерев'яних деталей вертикально натягували (насновували) пряжу, яка слугувала основою. Для цього використовували льняні нитки («з полотна») – досить потовщені та міцні. Роботу розпочинали від горішньої частини: нитками основних кольорів поперечно перетикали основу – в одному ряду дві нитки. У місці для великого пальця залишали отвір, куди потім вшивали виплетену деталь. Для бойківських рукавиць характерна переважно монохромна кольорова гама, інколи – з додаванням іншого кольору. В одному виробі поєднували два-три контрастних кольори (білий-чорний, білий-сірий, білий-сірий-червоний, білий-сірий-зелений).

Від кінця ХІХ ст. у виготовленні рукавиць використовували техніку в'язання («гиклюванням», «гикль'ованням») гачком («крючок», «ключка», «гиклірка»). Переважали рукавиці на один палець «п'єлюхи», однак від 1920–1930-х рр. в жіночій одязі поширилися на п'ять пальців («п'єльцята», «перчатки»), які в'язали спицями «іглицями». Переважно рукавиці були однотонні, з пряжі натуральної барви. Інколи у декорі використовували поперечносмугастих орнамент, здебільшого – монохромні смуги контрастних відтінків [14; 22].

У традиційній бойківській носі кінця ХІХ – першій пол. ХХ ст. нараквиці

(«нарукавники», «наручники», «наратвиці», «раклиці») були поширені локально, головню в чоловічих комплексах вбрання Закарпатської Бойківщини: утепляли взимку руки чи використовували при роботі, фіксували нижню частину рукавів сорочки. Зарукавники утилітарного призначення не вирізнялися якістю вовни і декором: з білої або сивої вовни, в'язані на «іглицях». В'язка була «вертана» і «проста». Від середини ХХ ст. в'язані нарукавники вийшли з ужитку.

Упродовж ХХ ст. в оздобленні жіночого традиційного вбрання використовували мереживо(мірне, тороки, ажурна сітка з тороками, китиці), виготовлене вручну і промислове. Ним оздоблювали очіпки, хустини, сорочки та «гальки», спідниці «фартухи», запаски. Вишивальні прийоми для мереживного оздоблення використовували у декорванні жіночих сорочок: цим особливо вирізняються вироби з Міжгірського р-ну Закарпатської обл. Переважно у виготовленні мереживної оздоби використаний прийом «вирізування», «виколювання» [25]. Ажурними оздобами прикрашали жіночий поясний одяг. По нижньому краю спідниць «фартухів» пришивали мереживо завширшки 1,5–3 см. У першій третині ХХ ст. до полотняних спідниць «зубці» робили голкою; від 1920–1930-х рр. почали вив'язувати гачком. Розповсюджене «мереження», «виколювання» – переважно «білим по білому», однак інколи з використанням пряжі іншого кольору [24] (іл. 4).

Такий спосіб декору характерний і для типу поясного одягу – запасок («запинічок»), який носили поверх спідниць. Мереживом прикрашали бокові та нижній краї, нашивали поперечно на виріб. Повсякденні виготовляли з гіршої тканини, без особливих оздоблень. Святкові запаски – білого кольору, з льняного полотна домашнього виготовлення, з поширенням промислової тканини – з «перкалю», вишиті поперечносмугастим

узорчастим орнаментом. Упродовж 1920–1930-х рр. запаски прикрашали по нижньому краю тороками («френзелями»), плетеними найчастіше вручну технікою вузикового в'язання або дов'язаними гачком. Однак таке декорування не було характерним у попередні періоди, як зазначає Олена Кульчицька «...в такій псевдо-народній носі бачимо часто поперечниці-фартухи, обов'язково з френзелями, як у рушників. Оця часто чудернацька псевдонародня ноша формується під впливом театральної гардероби, що часто прибирає вид для дешевого ефекту, або наслідком незнання цієї справи театральних управ» [14, с. 1137].

Висновки. Мереживні та в'язані вироби на Бойківщині вирізняються локальними особливостями, зокрема характерними лише для цієї етнотериторії. Особливістю бойківського осередку є техніка плетіння рукавиць «на лабі», яка була поширена до середини ХХ ст. в окремих місцевостях Лемківщини, на Покутті, утім не простежується на Гуцульщині. Плетені та в'язані пояси («пасини») побутували в комплексах чоловічого та жіночого вбрання переважно на Закарпатській Гуцульщині. В декорі народного вбрання розповсюджене мереживо – поштучні вироби та оздоблення. Наприкінці ХІХ – першій половині ХХ ст. у жіночому одязі бойкинь невід'ємним компонентом були очіпки з мереживної сітки. За сукупністю декоративних ознак можна виокремити турківські, старосамбірські, сколівські, воловецькі та міжгірські чепці, що дає підстави стверджувати їх унікальні локальні мистецькі прикмети. Одна з технологічних особливостей виготовлення бойківських очіпків кінця ХІХ – початку ХХ ст. – сітчасте плетіння. Упродовж ХХ ст. мереживо(мірне, тороки, ажурна сітка з тороками, китиці), виготовлене вручну і промислове, використовували в оздобленні традиційного вбрання. У виконанні таких оздоб

застосовували різні техніки плетіння, в'язання гачком, що творило мереживний орнамент.

Наукові розвідки засвідчили, що на поч. ХХІ ст. на Бойківщині поступово відроджують осередки декоративного

мистецтва та виготовлення народного вбрання і тканин за автентичними зразками. Маловивченими все ж залишаються питання пограниччя, взаємовпливів народного і професійного, що вказує на необхідність подальших досліджень.

Література

1. Вальницька С. Про народне мистецтво. *Нова Хата*. 1929. № 8–9. С. 4–5.
2. Козакевич О. Українські народні мереживні та в'язані вироби кінця ХІХ – початку ХХІ століття: Історіографія питання. *Народознавчі Зошити*. Серія мистецтвознавча. 2014. № 5 (119). С. 951–966. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaZo_2014_5_17
3. Kopernicki J. O Góralach Ruskich w Galicyi. Kraków, 1889. 34 s.
4. Strzetelska-Grynbergowa Z. Staromiejskie. Ziemia i ludność. Lwów, 1899. 676 s.
5. Falkowski J., Pasznyi B. Na pograniczu łemkowsko-bojkowskim. Zarys etnograficzny. Lwów: Wyd. Towarzystwa Ludoznawczego, 1935.
6. Матейко К. Етнографические особенности одежды бойков. *Карпатский сборник*. Москва: Наука, 1972. С. 66–74.
7. Marciniak J. M. Bojkowski ubiór ludowy. Bojkowszczyzna Zachodnia – wczoraj, dziś i jutro. Warszawa, 2016. T. 1. S. 597–614.
8. Бурачинська Л. Народне вбрання Бойківщини. *Бойківщина*. Монографічний збірник матеріалів про бойківщину з географії, історії, етнографії і побуту, Український архів. Філадельфія – Нью Йорк. Т. XXXIV. 1980. С. 291–318.
9. Стельмашук Г. Українські народні головні убори. Львів: Апріорі. 2013. 270 с.
10. Кляшторна Н. Народне вбрання Західної Бойківщини: Літовищі та околиці. Івано-Франківськ. 2017. 84 с.
11. Reinfuss R. Karpaski świat bojków i łemków. Fotografie. Lesko. 2015. 247 s.
12. Козакевич О. Брання. *Мала енциклопедія українського народознавства*. За ред. С. Павлюка. Львів: Афіша, 2007. С. 65–66.
13. Козакевич О. Українські традиційні в'язані вироби кінця ХІХ–ХХ ст.: локальні особливості (за матеріалами західних областей). *Записки Наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка*. Т. CCLXI (261). Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. Львів, 2011. С. 503–524.

14. Козакевич О. Традиційні в'язані та мереживні вироби на Бойківщині і Підгір'ї кінця ХІХ – початку ХХІ століття: вбрання (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій 2005–2006-х рр.). *Народознавчі зошити*. 2015. № 5 (125). С. 1127–1149. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaZo_2015_5_14.

15. Козакевич О. Декор мереживних очіпків кінця ХІХ–ХХ ст. (за матеріалами західноукраїнських областей). *Науковий збірник Закарпатського музею народної архітектури та побуту*. 2019. Вип. 6. С. 253–261.

16. Kozakevych O. Ludowe wyroby dziane i koronkarskie na Bojkowszczyźnie i Podgórzu w końcu XIX – na początku XXI wieku: cechy regionalne i odmiany lokalne (na podstawie badań terenowych w latach 2005–2006). *Łemkowie, Bojkowie, Rusini. Historia, współczesność, kultura materialna i duchowa*, red. naukowa B. Halczak, R. Drozd, S. Dudra, O. Kozakevych, O. Kuzmenko, P.J. Best, M. Šmigel'. Słupsk, 2016. , Tom VI. S. 438–458.

17. Козакевич О. Бойківські в'язані вироби та мереживо кінця ХІХ–ХХ століття: локальні та художні особливості. *Бойківщина*. Дрогобич. 2007. Т. 3. С. 441–447.

18. Козакевич О. Трансформаційні процеси в українському традиційному мистецтві (на прикладі в'язаних та мереживних виробів Бойківщини). *Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць*. Київ, 2008. Вип. 27. С. 25–31. URL: http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/viking/db/ftp/univ/eins/eins_2008_27.pdf.

19. Turnau I. Historia dziewiarstwa europejskiego do początku XIX wieku. Wrocław–Warszawa: WPAN. 1979.

20. Чернівецький Обласний Державний Архів. Ф.1 Оп.1. Спр.73.

21. Архів ІН НАН України. Ф.1. Оп.2. Спр.530. "Звіт мистецтвознавчої комплексної експедиції на Бойківщину та Лемківщину, 2005 р."

22. Козакевич О. Р. Мереживо і в'язання в декорі лемківського вбрання: етнолокальні та

художні особливості. *Art and design*. 2020. №1. С. 34–41. DOI: [10.30857/2617-0272.2020.1.9](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.1.9).

23. Архів ІН НАН України. Ф.1. Оп.2. Спр.539. "Звіт мистецтвознавчої комплексної експедиції на Бойківщину та Підгір'я, 2006 р. (Козакевич О., Шпак О., Федорчук О.)".

24. Козакевич О. Типологія українських народних в'язаних та мереживних виробів XIX – початку XXI століття: вбрання. *Народознавчі Зошити*. Серія мистецтвознавча. 2014. № 6 (120). URL: С. 1403–1419. http://nbuv.gov.ua/UJRN/NazMiste2014_6_31

25. Архів ІН НАН України. Ф.1. Оп.2. Спр. 596. "Звіт мистецтвознавчої комплексної експедиції на Закарпатську Бойківщину, 2009 р. (Герус Л., Никорак О., Козакевич О., Мотиль Р., Федорчук О.)".

References

1. Valnytska, S. (1929). Pro narodne mystetstvo [About folk art]. *Nova Khata – New House*, №8–9. 4–5. [in Ukrainian].

2. Kozakevych, O. (2014). Ukrainian Folk Lace and Knitting Items of the Late XIX – Early XXI Centuries: Historiography of a problem [Ukrainian narodni merezhivni ta viazani vyroby kintsia XIX – pochatku XXI stolittia: Istoriohrafia pytannia]. *Narodoznachchi Zoshyty – The Ethnology Notebooks*. Art Studies Series, 5 (119). 951–966 URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaZo_2014_5_17 [in Ukrainian].

3. Kopernicki, J. (1889). *O Góralach Ruskich w Galicyi* [About the Russian Highlanders in Galicyi]. Krakau [in Polish].

4. Strzetelska-Grynbergowa, Z. (1899). *Staromiejskie. Ziemia i ludność* [Staromiejskie. Land and people]. Lvyv [in Polish].

5. Falkowski, J., Pasznyi, B. (1935). Na pograniczu łemkowsko-bojkowskim. Zarys etnograficzny [On the border between Lemko and Boyko. Ethnographic outline]. *Prace Etnograficzne – Ethnographic Works*. Lvyv [in Polish].

6. Mateiko, K. (1972). Etnohrafycheskye osobennosti odezhdy boikov [Ethnographic features of clothing strikers]. *Karpatskyi sbornik – Carpathian collection*. 66–74 [In Russian].

7. Wolski, J. (Eds.) (2016). *Bojkowszczyzna Zachodnia – wczoraj, dziś i jutro* [Western Boyko region – yesterday, today and tomorrow]. 1. Warsaw [in Polish].

8. Burachynska, L. (1980). Narodne vbrannia Boikivshchyny. *Boikivshchyna* [Folk costume of

Boikivshchyna. *Boikivshchyna*. Filiadelfia – Niu York, 291–318 [in Ukrainian].

9. Stelmashchuk, H. (2013). *Ukrainski narodni holovni ubory* [Ukrainian folk hats]. Lvyv [in Ukrainian].

10. Kliashtorna, N. (2017). *Narodne vbrannia Zakhidnoi Boikivshchyny: Litovyschi ta okolytsi* [Folk costume of Western Boykivshchyna: Resorts and surroundings]. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

11. Reinfuss, R. (1992). Związki kulturowe po obu stronach Karpat w rejonie łemkowszczyzny. *Łemkowie w historii i kulturze Karpat* [Cultural connections on both sides of the Carpathians in the Lemko region. Lemkos in the history and culture of the Carpathians]. Rzeszow [in Polish].

12. Kozakevych, O. (2007). Brannia [Sprang]. The Concise Encyclopedia of Ukrainian Ethnology. S. Pavlik (Ed.) 65–66. Lvyv [in Ukrainian].

13. Kozakevych, O. (2011). Ukrainski tradytsiini viazani vyroby kintsia XIX–XX st.: lokalni osoblyvosti (za materialamy zakhidnykh oblasteri) [Ukrainian Traditional Knitting Items of the End of XIX–XX Centuries: Local Features (According to Western Regions' Materials)]. *Zapysky Naukovoho tovarystva im. T.H. Shevchenka. Notes Shevchenko Scientific Society*. CCLXI (261). Lviv [in Ukrainian].

14. Kozakevych, O. (2015). Tradytsiini viazani ta merezhivni vyroby na Boikivshchyni i Pidhiri kintsia XIX – pochatku XXI stolittia: vbrannia (za materialamy mystetstvoznachnykh ekspeditsii 2005–2006.) [The Traditional Knitting any Lace Items in Boyko and Pidhiria Regions of the End of XIX – Early XXI Centuries: Clothing (According to Art Studies Expeditions in 2005–2006)]. *Narodoznachchi zoshyty – The Ethnology Notebooks*, 5 (125). 1127–1149. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaZo_2015_5_14 [in Ukrainian].

15. Kozakevich, O. (2019). Dekor merezhivnykh ochipkiv kintsia XIX–XX st. (za materialamy zakhidnoukrainskykh oblasteri) [Decor of lace hats of the end of the XIX–XX centuries. (based on the materials of the western Ukrainian regions)] *Naukovyi zbirnyk Zakarpatskoho muzeiu narodnoi arkhitektury ta pobutu – Scientific collection of the Transcarpathian Museum of Folk Architecture and Life*. 6. 253–261 [in Ukrainian].

16. Kozakevych, O. (2016). Ludowe vyroby dziane i koronarskie na Bojkowszczyźnie i Podgórze w końcu XIX – na początku XXI wieku: cechy regionalne i odmiany lokalne (na podstawie badań terenowych w latach 2005–2006) [Folk

knitted and lace products in the Boyko region and Podgórze at the end of the XIXth – beginning of the XXth century: regional features and local varieties (based on field research in 2005–2006)]. *Łemkowie, Bojkowie, Rusini. Historia, współczesność, kultura materialna i duchowa – Łemko, Bojko, Rusinis. History, present day, material and spiritual culture*. Vol. VI. 438–458 [in Polish].

17. Kozakevych, O. (2007). Boikivski viazani vyroby ta merezhyvo kintsia XIX–XX stolittia: lokalni ta khudozhni osoblyvosti [Boyko knitted products and lace of the end of the XIX–XX centuries: local and artistic features]. *Boikivshchyna – Boykivshchyna*. 3. 441–447 [in Ukrainian].

18. Kozakevych, O. (2008). Transformatsiini protsesy v ukrainskomu tradytsiinomu mystetstvi (na prykladi viazanykh ta merezhyvnykh vyrobiv Boikivshchyny) [Transformational processes in Ukrainian traditional art (on the example of knitted and lace products of Boykivshchyna)]. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy – Ethnic History of the Peoples of Europe*. 27. 25–31 URL: http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/viking/db/ftp/univ/eins/eins_2008_27.pdf [in Ukrainian].

19. Turnau, I. (1979). *Historia dziewiarstwa europejskiego do początku XIX wieku* [History of European knitting until the beginning of the 19th century]. Wrocław-Warsaw [in Polish].

20. Chernivetskyi Oblasnyi Derzhavnyi Arkhiv [Chernivtsi Regional State Archive]. F.1 Op.1. Spr.73.

21. Kozakevych, O., Olijnyk, O., Fedorchuk, O. (2005). Arkhiv IN NAN Ukrainy. *Zvit mystetstvoznachoi kompleksnoi ekspeditsii na*

Bojkivshchynu ta Lemkivshchynu [Archive of IN of NAS of Ukraine «Report of the Artistic Expedition to Boikivshchyna and Lemkivshchyna»]. 1. 2. 530 [in Ukrainian].

22. Kozakevych, O.R. (2020). Merezhyvo i viazannia v dekori lemkiivskoho vbrannia: etnolokalni ta khudozhni osoblyvosti [Lace and knitting Lemko's clothing décor: ethnic local and art features]. *Art and design*. 1. 34–41. DOI: [10.30857/2617-0272.2020.1.9](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.1.9) [in Ukrainian].

23. Kozakevych, O., Shpak, O., Fedorchuk, O. (2006). Arkhiv IN NAN Ukrainy "Zvit mystetstvoznachoi kompleksnoi ekspeditsii na Boikivshchynu ta Pidhiria" [Archive of the Institute of NAS of Ukraine "Report of the complex art expedition to Boykivshchyna and Pidhiria"] [in Ukrainian].

24. Kozakevych, O. (2014). Typolohiia ukrainskykh narodnykh viazanykh ta merezhyvnykh vyrobiv XIX – pochatku XXI stolittia: vbrannia ypolohy of Ukrainian folk knitted and lace products of the XIX – beginning of the XXI century: clothes]. *Narodoznachchi Zoshyty – Ethnographic Notebooks*. 6 (120). 1403–1419. URL: C. 1403–1419. http://nbuv.gov.ua/UJRN/NazMicte_2014_6_31 [in Ukrainian].

25. Herus, L., Nykorak, O., Kozakevych, O., Motyl, R., Fedorchuk, O. (2009). Arkhiv IN NAN Ukrainy. «Zvit mystetstvoznachoi kompleksnoi ekspeditsii na Zakarpatsku Boikivshchynu» [Archive of the Institute of National Academy of Sciences of Ukraine "Report of the complex art expedition to the Transcarpathian Boykivshchyna"]. 1. 2. 596 [in Ukrainian].

LACE AND KNITTING IN BOIKO'S CLOTHING DECOR: ETHNIC LOCAL AND ART FEATURES

KOZAKEVYCH O.R.

Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine

Purpose. Local and artistic features of Boiko's region traditional clothing décor are studied. The attention is given to lace and knit decor, which gave the clothing components a unique and often was the artistic accent in Boiko's clothing complexes.

КРУЖЕВО И ВЯЗАНИЕ В ДЕКОРЕ БОЙКОВСКОЙ ОДЕЖДЫ: ЭТНОЛОКАЛЬНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

КОЗАКЕВИЧ О.Р.

Институт народоведения Национальной академии наук Украины

Цель. Проанализировать художественно-стилистические характеристики украшения народной одежды Бойковщины, кружевного и вязанного декора в частности, благодаря которому компоненты костюма получали отличительные локальные черты.

Methodology. The methodological basis of the study is the principle of systematic approach and comprehensive research. The comparative-historical and typological methods were used for the study research subject. The analysis of lace and knit décor was done using the art study method.

Results. The main typological groups and items` types formed under the influence of ethno-cultural and historical factors were determined in the Boiko`s region based on artifacts from museum collections, field studios and scientific sources. The décor manufacturing textile techniques and technological methods are outlined, with pointed of common and distinctive features in comparison with folk clothing of the Carpathian region`s other ethnographic groups. Artistic and stylistic characteristics of knitting and lace are analyzed, taking into account the interplay of neighboring ethnicities cultures and border features. It is studied out that the lace décor was mostly common in female headwear, the waist wear and shirts. Sprang, lace, crocheting weaving techniques as well as other technological methods were used in the manufacturing lace adornments. Knitting, crocheting and weaving "on the laba" were used for gloves, "narakvytsias", and socks-stockings manufacturing. In folk clothing Boikos applied weaving belts which were made in technique "on the wall". This kind of belts also were used in Hutsul`s region – mainly on the Hutsul-Pokuttia border and were not common in Boikos. According to the artistic and stylistic features, it is possible to single out female coifs with lace bottoms, openwork ornaments on female shirts of Transcarpathian Boiko`s region, decoration low edges of aprons ("zapaskas") with fringes using macramé. However, the ethno-local and artistic characteristic of lace and knitting within single centers were differed in their unique features.

Scientific novelty consists in the introduction into the scientific circulation of

Методологія. В основі методології – принцип системного підходу і комплексного дослідження. Для вивчення предмета дослідження використані порівняльно-історичний і типологічний методи. Аналіз художественних особливостей кружевного і вязаного декору здійснений з задейстуванням історико-етнографічного методу, а саме – методу формального аналізу і частично образно-стилістического.

Результати. На основі вивчених артефактів із музейних колекцій, результатів польових досліджень, а також аналізуванні наукових джерел визначені ведучі типологічні групи і типи виробів на Бойківщині. Позначено текстильні техніки і технологічні прийоми виготовлення декору. Проаналізовані художественно-стилістическі характеристики вязання і кружева, уриваючи взаєморивання культур сусідніх етносів. Визначено, що кружевної декор головним образом був розповсюджен в жіночих головних уборах, поясної одязі, рубашках. В виготовленні ажурних убрань використовували текстильні техніки «брання», плетіння, вязання крйочком і різноманітні технічні прийоми. Вязання спицями, крйочком і «плетіння на лабі» використовували в виготовленні рукавиць, носків-чулок. В народній одязі бойків бтовали плетені пояса «по стіні», які не розповсюджені у лемків, а на Гуцульщині – головним образом на гуцульсько-покутському пограниччі. По художественно-стилістическим особливостям можливо виділити жіночі чепці, ажурні орнаменти на жіночих сорочках Закарпатської Бойківщини, убрання нижнього кря «запасок» бахромой «макrame». Однак навіть в окремих центрах етнолокальні і художественні характеристики кружева і вязання відрізнялись унікальними чертами.

Научна новизна состоить в введенні в науковий оборот матеріалів о бойківській народній одязі, образців кружева і вязаного декору, що розкривають художественне різноманітність традиційного

materials about Boiko's folk clothing. The focus is on the lace and knit décor that reveals the artistic diversity of Boiko's region clothing art.

Practical significance. The study allows expanding the knowledge of Boiko's traditional garment and textile production, in particular, about the centers of manufacturing some types of clothing with openwork and knitting. This contributes to use the receives information in the further study of Boiko's region traditional clothing.

Keywords: *Boiko's region; décor; openwork; lace; folk clothing; knitting; textile techniques; border; ethno-cultural influences; local features; tradition.*

костюма Бойковщини.

Практическое значение. Исследование дает возможность расширить знания о традиционной одежде бойков и о текстиле в частности, об центрах изготовления отдельных типов одежды с использованием ажурного и вязанного декора, что способствует введению полученных материалов для изучения народного костюма Бойковщины.

Ключевые слова: *Бойковщина; украшение; ажур; кружево; народная одежда; вязание; текстильные техники; пограничье; этнокультурные влияния; локальные характеристики; традиция.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРА

Козакевич Олена Романівна, канд. мист., науковий співробітник відділу народного мистецтва, Інститут народознавства НАН України, ORCID 0000-0002-8742-4337, **e-mail:** kozakevych.olena@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Козакевич О. Р. Мереживо і в'язання в декорі бойківського вбрання: етнолокальні та художні особливості. *Art and design*. 2020. №4(12). С. 101–113.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.8>

Citation APA: Kozakevych, O.R. (2020) Lace and Knitting Boiko's Clothing Decor: Ethnic Local and Art Features. *Art and design*. 4(12). 101–113.

УДК 75.071.1(477)

КОЛІСНИК О. В., ПОДОБЕД К. І.

Київський національний університет технологій та дизайну

DOI:10.30857/2617-0272.2020.4.9.

СПАДЩИНА ВАСИЛЯ ЄРМИЛОВА В КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

Мета роботи – розглянути українські мистецькі проекти і дослідження періоду незалежності, які стосуються спадщини видатного художника і дизайнера Василя Єрмилова, і актуалізувати значення робіт художника для сучасного мистецько-дизайнерського процесу.

Методологія. У роботі застосовано методи систематизації та актуалізації аналітичної інформації, отриманої шляхом вивчення спеціалізованої професійної літератури та сайтів культурних інституцій.

Результати. Визначені та охарактеризовані основні тенденції роботи зі спадщиною Василя Єрмилова у контексті проблематики українського авангарду. Актуалізовано питання важливості розмежування українського і російського авангарду на міжнародній мистецькій сцені для формування позитивного іміджу України. Проаналізовано ключові проекти, серед яких музейні виставки і виставки сучасного мистецтва, поставлено питання про труднощі роботи зі спадщиною митця у зв'язку з відсутністю знакових робіт в українських колекціях і втратою частини робіт 1920-х років.

Наукова новизна. Систематизовано українські мистецькі проекти і дослідження періоду незалежності, присвячені Василю Єрмилову, які охоплюють різні напрямки сектору культури: мистецтвознавчі розвідки, музейні виставкові проекти, практики сучасного мистецтва.

Практична значущість. Дослідження показує сучасні тенденції у роботі зі спадщиною українського авангарду, що може бути використано для розробки подальших культурно-мистецьких проектів і створення експозицій.

Ключові слова: авангард; мистецтво; революція; дизайн; експозиція; Василь Єрмилов.

Вступ. Нині мистецтво українського авангарду посідає чільне місце в культурному процесі: щороку виходять друком нові дослідження, відбуваються виставки й конференції. Можна стверджувати, що причини такого інтересу пов'язані з тим, що цей новаторський період ще не є у повній мірі дослідженим. Звісно, спадщина українського авангарду належить світу, але вона досі почасти сприймається як складова російського авангарду. Можна згадати 2017 рік, коли в Росії гучно відзначали 100-річчя Російської революції, а світові музеї приймали виставки російського авангарду, піднесення якого прив'язували до революційних політичних подій. Як пише у своєму тексті дослідниця авангарду і, зокрема, Казимира Малевича, Тетяна Філевська, на виставці «Революційний імпульс: піднесення російського авангарду» в нью-йоркському

МоМА підкреслювалася саме «російськість» авангарду, Олександра Екстер, Казимир Малевич, Олексій Кручених та Василь Єрмилов подані як росіяни [10].

Нещодавно з ініціативи Українського інституту та One Philosophy Group of Companies було проведено дослідження «Історія XX сторіччя в європейських ЗМІ: дослідження медійного наративу щодо подій, які мають вплив на роль України у світових процесах». За словами директора Українського інституту Володимира Шейка «Попередні результати підтвердили наші гіпотези. Наприклад, закордонні ЗМІ взагалі не вживають термін «український авангард». Такі митці як Олександра Екстер, Олександр Довженко чи Казимир Малевич згадуються як постаті російської культури, що свідчить про необхідність системно і проактивно працювати з темою спадщини в культурній дипломатії» [9].

Аналіз попередніх досліджень.

Український авангард як мистецьке явище є об'єктом досліджень багатьох українських науковців, серед яких Д. Горбачов, О. Лагутенко, Г. Скляренко, Т. Павлова, Т. Філевська, О. Кашуба-Вольвач. В історії українського дизайну авангард знайшов місце у працях В. Даниленка, Т. Кари-Васильєвої, В. Косіва, О. Хмельовського. Варто згадати наполегливу працю Г. Коваленка – організатора конференцій з мистецтва авангарду, що відбувалися протягом останнього десятиліття. Також українському авангарду присвячені праці О. Тарасенко, зокрема дослідження супрематизму Казимира Малевича і давньоруської ікони. Так, О. Тарасенко зауважує, що Малевич використовує два типи давньоруських композицій: 1) тип предстояння, коли святий у стоїть фронтальній позі перед зверненням до нього віруючим, і 2) тип лицьового іконописного образу (Спас Нерукотворний) [12].

Втім, у фокусі уваги згаданих науковців власне період 1910–1930-х років, процеси та митці авангарду. Сучасні мистецькі практики, які проблематизують, популяризують чи переосмислюють спадщину українського авангарду й окремих його представників висвітлюють переважно культурні оглядачі й журналісти. Про увагу до авангарду в Україні свідчать численні культурні проекти останніх років. Серед них масштабні виставки «ВУФКУ. Lost&Found» (Довженко-Центр, Київ, 2019), «Олександр Богомазов: творча лабораторія» (Національний художній музей України, Київ, 2019), «Авангард. У пошуках четвертого виміру (Центр сучасного мистецтва М-17, Київ, 2018), «Курбас. Нові світи» (Мистецький арсенал, Київ, 2018), «Місто ХА» (Національний художній музей України, Київ, 2017). Появу таких виставок для широкої аудиторії в саме в останні роки можна пояснити зміцненням українських культурних інституцій, новими можливостями фінансування досліджень і

проектів, фокусом на культурній спадщині на рівні культурної політики. Усі ці зрушення стали можливими після системних змін у країні і суспільній свідомості, пов'язаних із Революцією Гідності. Втім, системного аналізу потребують процеси, що відбувалися в українській культурі протягом усього періоду незалежності.

Постановка завдання. Метою статті є аналіз того, яке місце посідала спадщина видатного представника українського авангарду Василя Єрмилова у культурному контексті України з 1991 р. шляхом огляду і систематизації мистецтвознавчих розвідок, музейних виставкових проектів, практик сучасного мистецтва.

Результати дослідження. Насамперед, варто окреслити основні віхи життя Василя Єрмилова і як його оцінювали сучасники. Ім'я художника і дизайнера Василя Єрмилова було широко відомим у 1920-х (рис. 1 – рис. 5) і на початку 1930-х років, коли він створив свої знакові твори і коли дизайнерська діяльність почала осмислюватися в тоді радянській Україні під назвою «виробниче мистецтво» [3, 5]. У 1931 році вийшла перша монографія про митця, написана його колегою і другом Валеріаном Поліщуком: «Василь Єрмилов» із серії «Українське малярство». Зміна політичного курсу і настанов у мистецтві 1930-х, початок репресій, що торкнулися багатьох митців, друзів і знайомих художника, і увійшли в історію під назвою «розстріляне відродження, позначилися і на Єрмилові. У 1934 році Василь Єрмилов був змушений звільнитися з Харківського художнього інституту «за власним бажанням», а в кінці 1938 року при спробі вступити до Спілки художників України він вимушено зрікся конструктивізму. Ударом стало виключення Єрмилова зі Спілки художників у 1949 році після звинувачень у космополітизмі. Перша і єдина прижиттєва виставка Єрмилова відбулася в 1962 р. у виставковому залі Харківського товариства художників, яка хоч і свідчила про реабілітацію автора, але

представила невелику кількість творів, серед яких із ранніх кубофутуристичних і конструктивістських робіт були тільки дві пам'ятні дошки 1924 р., присвячені Леніну. 1964 р. було опубліковане мистецтвознавче дослідження творчості Єрмилова – стаття Б. Лобановського у журналі «Декоративне мистецтво СРСР». Постійні обмеження творчості і скрута позначилися на Єрмилові, який пішов з життя 6 січня 1968 року. У 1975 році в видавництві «Радянський художник» у Москві вийшла монографія Зіновія Фогеля, присвячена Василю Єрмилову, але справжній інтерес до постаті Єрмилова з'явився тільки у період послаблення радянського режиму і після розпаду СРСР.

В історію українського мистецтва і дизайну Василь Єрмилов увійшов завдяки наполегливій праці дослідників і мистецтвознавців. Фундатором багатьох досліджень і очевидцем подій є Дмитро Горбачов. Він називає Василя Єрмилова харківським генієм дизайну і знав митця особисто. Як згадує Дмитро Горбачов, він приїхав до Єрмилова 1965 року, щоб попросити його ранні твори для виставки «Український малюнок 1917–1941»: «Єрмилов показав мені малюнки оголеної натури, які не поступалися Е. Дега. Показав також абстрактні рельєфи, які нині коштують сотні тисяч доларів. Я був вражений, бо в Харкові на горищі, де мешкав художник, мене зустріло мистецтво світового рівня. Абстрактні композиції Єрмилова на десять років випередили англійця Бена Ніколсона, законодавця ХХ ст.» [2]. Саме з ініціативи Дмитра Горбачова у 1967 році Державний музей українського мистецтва (нині Національний художній музей України) придбав у Єрмилова ескіз революційного плакату 1920 року. А вже в кінці 1990-го – на початку 1991 р. Д. Горбачову з колегами вдалося подолати радянську бюрократичну машину і показати твори Єрмилова на виставці «Український авангард» у Загребі.

Дмитро Горбачов згадує, що Єрмилов був серед улюбленців хорватських художників, його конструктивістські рельєфи, книжкова і промислова графіка виявилися актуальними і для художників кінця ХХ століття [2].

Також варто відзначити значущі праці Ольги Лагутенко, дослідниці української графіки, зокрема книжкових обкладинок і ілюстрацій періоду авангарду. Серед її ключових текстів, присвячених В. Єрмилову, можна назвати статті «Василь Єрмилов і конструктивізм» (К., Нью-Йорк, 2006), «Графічний дизайн в Україні у першій третині ХХ століття» (К., 2012) та ін.

Тетяна Павлова, професорка кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв, окрім дисертаційного дослідження про авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ ст., видала монографію «Василь Єрмилов жде весну» (К., 2012) та численні статті, присвячені митцю. Монографія Т. Павлової видана у видавництві «Родовід», яке відоме й іншими виданнями і, що не менш важливо, популярними сувенірами, що популяризують спадщину українського авангарду.

У цьому ж видавництві 2018 р. вийшла ґрунтовна праця американської науковиці Мирослави Мудрак «"Нова генерація" і мистецький модернізм в Україні». М. Мудрак також популяризує український авангард у світі, зокрема є співавторкою каталогу виставки українського авангарду в Нью-Йорку. Варто згадати видання, що вийшло в Росії, втім, укладено з чутливістю і визнанням Василя Єрмилова як лідера українського конструктивізму. Це фундаментальне видання «Василий Дмитриевич Ермилов. 1894–1968: Материалы к творческой биографии художника», впорядковане О. Парнісом, містить статті, листи, документи і каталог творів митця.



Рис. 1. Василь Єрмилов. Гітара, 1920-ті р.



Рис. 2. Василь Єрмилов. Мандоліна, 1920-ті р.



Рис. 3. Василь Єрмилов. Дама з віялом, 1919 р.

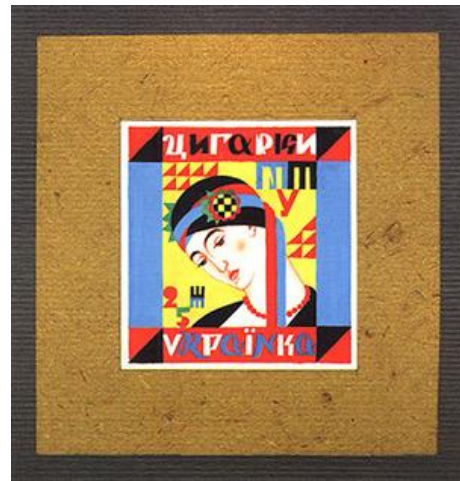


Рис. 4. Василь Єрмилов. 1922 р. Ескіз оформлення пачки цигарок



Рис. 5. В. Єрмилов, Рельєф А, 1920-ті рр.

Якщо говорити про представлення спадщини Василя Єрмилова на виставках, то складність виникає вже на рівні наявності його творів у музейних фондах в Україні. В музеях України зберігається порівняно невелика кількість творів митця: в Національному художньому музеї України є близько 90 творів, зокрема книжкова графіка, ескізи розписів і плакатів, графічні твори В. Єрмилова входять до колекції Харківського художнього музею, книжкові обкладинки і графіка є в Музеї книги і друкарства України, а 109 творів, серед яких переважно графіка, кілька живописних робіт і обкладинка часопису «Авангард» [5], у колекції Мистецького арсеналу. Цікава історія, пов'язана з творами в колекції Мистецького арсеналу. У 2011 році художник і колекціонер Ігор Диченко вирішив передати відому роботу Єрмилова «Арлекін» 1924 р. зі своєї колекції до Мистецького арсеналу, а згодом й інші твори (усього 509) на тимчасове зберігання. Восени 2015 р. ці твори були подаровані вдовою колекціонера Валерією Вірською українському народові, відтак 509 робіт з колекції І. Диченка належать до Музейного фонду України і зберігаються в Мистецькому арсеналі. У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва зберігається особовий фонд Василя Єрмилова під № 337. Він містить цінні документи, які вдова художника Ірина Єрмилова передавала до архіву-музею в 1971–1972 роках. Згідно з довідкою, підготовленою архівом-музеєм у межах віртуального проекту «АРХІВажлива СПРАВА», тоді були придбані розпис агітпоїзда «Червона Україна» (1921) та ескізи костюмів до постановки п'єси «Лісова пісня» Лесі Українки (1920-ті), окремі документи у 1973 р. передали мистецтвознавці Зиновій Фогель та Ігор Диченко, а в 1990-ті фонд поповнився листами Василя Єрмилова із зібрання художника Віктора Платонова та документами від мистецтвознавця Дмитра

Горбачова [1]. Втім, в музеях України немає станкових робіт Єрмилова, рельєфів чи більшості знакових робіт 1920-х рр., що принесли йому світову славу. Велика кількість робіт митця зберігаються в приватних колекціях, частина потрапила в музеї за кордоном, але багато робіт назавжди втрачені, зокрема не збереглися його масштабні дизайнерські проекти і монументальні розписи.

Наймасштабнішою виставкою Василя Єрмилова став проект «Василь Єрмилов. Ретроспектива», представлений у Мистецькому арсеналі в 2011 році. Тоді виставка об'єднала роботи, що зберігаються у трьох музеях України та приватних колекціях Києва, Харкова, Лондона, Москви. Проект було підготовлено спільно з московською галереєю ПРОУН, кураторкою стала арт-директорка галереї ПРОУН Марина Лошак. Тоді українська аудиторія вперше побачила розмаїття творів Василя Єрмилова, а окрім масштабності виставку вирізняв оригінальний дизайн експозиції. Мінімалістична конструкція, гострі кути, геометричні форми, активні кольори – усе це продовжувало дух конструктивізму.

Більше масштабних персональних виставок Єрмилова не було, що можна пояснити складністю доступу до робіт. Але були невеликі виставки з фондів музеїв (наприклад, виставка «Харківський Іов» у 2014 році представила 15 графічних творів Василя Єрмилова з фондів Харківського художнього музею, що дають уявлення про різні періоди творчості митця), або ж твори Єрмилова можна було побачити на виставках, які проблематизували теми авангарду. Показовим прикладом є проект-дослідження авангарду в Харкові «Місто ХА», який створили Національний художній музей України та Харківська муніципальна галерея (куратори Тетяна Тумасян і Сергій Братков із Харкова).

Варто сказати, що саме в Харкові, рідному місті митця, в 2012 році було відкрито ЄрмиловЦентр – центр сучасного

мистецтва, названий на честь Єрмилова. Сьогодні це найбільший виставковий простір Харкова, який репрезентує сучасні українські арт-процеси і налагоджує міжнародну співпрацю. До 120-річчя від дня народження художника харківська режисерка Оксана Коклонська зняла документальний фільм «Конструктор Василь Єрмилов». Фільм представляє архівні матеріали та інтерв'ю з людьми, які особисто знали Єрмилова.

Чи не найцікавішими є спроби говорити про спадщину авангарду засобами сучасного мистецтва. Так у 2017 р. в лондонській галереї «GRAD» відбулася виставка «Postponed Futures», яку курував український художник Микита Кадан. На ній поруч із роботами представників українського авангарду, серед яких були й твори Василя Єрмилова, були представлені роботи сучасних художників: Микити Кадана, Лади Наконечної та Миколи Рідного. Усі ці художники сформувалися як учасники художньої групи «Р.Е.П» у середині 2000-х років (сама група була заснована у період Помаранчевої революції) і відтоді багато працюють із темами революції, протесту, радянського спадку, історичної пам'яті. Прикметно, що роботи митців авангарду для виставки були надані лондонськими колекціонерами Джеймсом Баттервіком і Володимиром Царенком. Микита Кадан у кураторському тексті до проекту пише, що виставка є частиною дискусії про відділення українського авангарду від російського (чи то російського етнічного, чи то російського імперського), і поки існує «російський авангард», ми повинні наполягати на існуванні українського авангарду; втім, дискусії про будь-який національний авангард є наслідком неповного здійснення авангардистських намірів і що так чи інакше історія мистецтва перебуває у заручниках у розділеного світу [8]. На противагу

численним російським проектам про революційність авангарду, ця виставка наголошує на пам'яті про радянські репресії, що знищили український авангард, і через роботи сучасних художників порушує тему сучасного російсько-українського конфлікту. Микита Кадан створив для виставки скульптуру «Перемога», натхненну «Монументом трьом революціям» Василя Єрмилова. Ця робота є реконструкцією макету монументу Єрмилова, але на відміну від оригінальної біло-червоної моделі, ця скульптура біла і очищена від комуністичної символіки. Доповнюють роботу рештки розплавленої чашки, зібрані художником зі згорілого будинку у Лисичанську.

Висновки. Можна стверджувати, що дослідникам і культурним інституціям доводиться повертати період українського авангарду і кожним новим проектом заповнювати білі плями, актуалізуючи спадщину його представників не тільки для українського, а й європейського мистецтва, серед яких Василь Єрмилов посідає вагоме місце для сьогодення як України, так і світу. У зв'язку з невеликою кількістю знакових робіт Василя Єрмилова в українських музеях, навряд можливими є інноваційні музейні виставкові проекти, присвячені суто спадщині митця, втім значний потенціал мають «збірні» проекти-дослідження авангарду і його переосмислення у практиках сучасного мистецтва. Перспективи подальших досліджень пов'язані, по-перше, з продовженням аналізу вище описаних проектів, зокрема на основі художньо-стилістичного аналізу експозиційних рішень, інтерв'ю з авторами. По-друге, окрім мистецьких проектів потребує уваги вивчення впливу Василя Єрмилова на сучасний предметний дизайн і книжкову графіку. Такий підхід дозволить говорити про тяглість українського мистецтва та дизайну і краще розуміти як історію, так і сучасність.

Література

1. АРХІВажлива СПРАВА: Василь Єрмілов. URL: <http://prostir.museum.ua/post/33612> (дата звернення 30.10.2020).
2. Горбачов Д. Мої зустрічі з генієм дизайну. Art Ukraine. URL: <https://artukraine.com.ua/ukr/a/moi-vstrechi-s-geniem-dizayna/#.X5vohogzZPY> (дата звернення 30.10.2020).
3. Даниленко В. Дизайн України в європейському вимірі ХХ століття. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття*: зб. статей. К.: Фенікс, 2012. С. 26. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=3253>
4. Кара-Васильєва Т. Формування дизайну в Україні художниками авангарду. *Нариси з історії українського дизайну*: зб. статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України; за заг. ред. М.І. Яковлева; Редкол.: В.Д. Сидоренко (голова), А.О. Пучков, О.В. Сіткарьова та ін. К.: Фенікс, 2012. С. 111–121. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=3253>
5. Колекція Ігоря Диченка. Каталог. К.: Мистецький Арсенал, 2015.
6. Косів В. М. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років: символи, образи, стилістика: монографія. К.: Родовід, 2019. 480 с.
7. Лагутенко О. Василий Ермилов и "малые голландцы". *Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа*. М.: Наука, 2005. С. 128–141.
8. Прес-реліз виставки "Postponed Futures" (GRAD, London, 2017). URL: https://www.gradlondon.com/files/pdfs/press_release_postponed_futures_final.pdf (дата звернення 30.10.2020).
9. Український інститут та One Philosophy Group дослідили присутність України у європейських ЗМІ у 2018–2019 роках. URL: https://ui.org.ua/research_media (дата звернення 30.10.2020).
10. Філевська Т. М'яка дипломатія по-російськи. KORYDOR. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/russian-soft-power-in-moma.html> (дата звернення 30.10.2020).
11. Хмельовський О. М. Графічний дизайн. Луцьк: Терен, 2008. 160 с.
12. Тарасенко О. А. Давньоруська ікона і супрематизм Казимира Малевича. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2007. Вип. 4. С. 358–382. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2007_4_31

References

1. ARHKIVazhlyva SPRAVA: Vasyl Yermilov [Vasily Yermilov]. URL: <http://prostir.museum.ua/post/33612> (Last accessed: 30.10.2020) [In Ukrainian].
2. Gorbachov, D. Moi zustrichi z geniyem dyzainu [My meetings with a design genius]. Art Ukraine. URL: <https://artukraine.com.ua/ukr/a/moi-vstrechi-s-geniem-dizayna/#.X5vohogzZPY> (Last accessed: 30.10.2020) [In Ukrainian].
3. Danylenko, V. (2012). Dyzaïn Ukrainy v yevropeïskomu vymiri XX stolittya [Design of Ukraine in the European dimension of the twentieth century]. *Narysy z istoriyi ukrainskoho dyzainu XX stolittya*: Zb. statei. Kyiv: Feniks. 26. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=3253> [In Ukrainian].
3. Kara-Vasylieva, T. (2012) Formuvannia dyzainu v Ukraini khudozhnykamy avanhardu [Formation of design in Ukraine by avantgarde artists]. *Narysy z istoriyi ukrainskoho dyzainu*: Zb. Statei. In-t problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy. Kyiv: Feniks, 111–121. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=3253> [In Ukrainian].
4. Kolekciya Igorya Dychenka [Igor Dychenko's collection]. Catalog (2015). K.: Mystetskyi Arsenal [In Ukrainian].
5. Kosiv, V.M. (2019). *Ukrainska identychnist u grafichnomu dyzajni 1945–1989 rokiv: symvoly, obrazy, stylstyka* [Ukrainian identity in graphic design of 1945–1989: symbols, images, stylistics]. Monograph. K.: Rodovid, 480 [In Ukrainian].
6. Lagutenko, O. (2005). *Vasiliy Ermilov i «malye gollandtsy»* [Vasily Ermilov and "small Dutch"]. *Russkiy avangard 1910–1920 godov: problema kollazha*. M.: Nauka. 128–141 [In Russian].
7. Press-release of the «Postponed Futures» exhibition (GRAD, London, 2017). URL: https://www.gradlondon.com/files/pdfs/press_release_postponed_futures_final.pdf (Last accessed: 30.10.2020) [In English].
8. Ukrainskyi instytut ta One Philosophy Group doslidly prysutnist Ukrainy u yevropeïskykh ZMI u 2018–2019 rokax [Ukrainian Institute and One Philosophy Group investigated the presence of Ukraine in the European media in 2018–2019]. URL: https://ui.org.ua/research_media (Last accessed: 30.10.2020) [In Ukrainian].
9. Filevska, T. M'jaka dyplomatiya po-rosiysky [Soft diplomacy in Russian]. KORYDOR. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/russian-soft->

power-in-moma.html (Last accessed: 30.10.2020) [In Ukrainian].

10. Khmeliovskyi, O.M. (2008) *Grafichnyi dyzain* [Graphic design]. Luts'k: Teren, 160 [In Ukrainian].

11. Tarasenko, O.A. (2007) *Davnioruska ikona i suprematyzm Kazymyra Malevycha* [Ancient Rus

icon and suprematism of Kazimir Malevich]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*. 4. 358–382. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2007_4_31 [In Ukrainian].

VASYL YERMILOV LEGACY IN THE CULTURAL CONTEXT OF INDEPENDENT UKRAINE

KOLISNYK O. V., PODOBED K. I.

Kyiv National University of Technologies and Design

Purpose. *To examine Ukrainian art projects and studies of the period of independence, dedicated to the legacy of the outstanding artist and designer Vasyl Yermilov, and to actualize the significance of the artist's work for the contemporary art and design process.*

Methodology. *Methods of systematization and actualization of the analytical information gained by studying specialized professional literature and websites of cultural institutions.*

Results. *The main tendencies of work with the legacy of Vasyl Yermilov in the context of the problems of the Ukrainian avant-garde are determined and characterized. The issue of the importance of differentiating the Ukrainian and Russian avant-garde on the international art scene for the formation of a positive image of Ukraine has been actualized. Key projects were analyzed, including museum and contemporary art exhibitions, and the difficulty of working with the artist's legacy due to the lack of iconic works in Ukrainian collections and the loss of some of the works of the 1920s was raised.*

The scientific novelty. *Systematized Ukrainian art projects and studies of the period of independence, dedicated to Vasyl Yermilov, which cover various areas of culture: art history works, museum*

НАСЛЕДИЕ ВАСИЛИЯ ЕРМИЛОВА В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ НЕЗАВИСИМОЙ УКРАИНЫ

КОЛЕСНИК А.В., ПОДОБЕД К. И.

Киевский национальный университет технологий и дизайна

Цель работы. *Рассмотреть украинские художественные проекты и исследования периода независимости, касающиеся наследия выдающегося художника и дизайнера Василия Ермилова, и актуализировать значение его работ для современного художественного и дизайнерского процесса.*

Методология. *В работе применены методы систематизации и актуализации аналитической информации, полученной путем изучения специализированной профессиональной литературы и сайтов культурных институций.*

Результаты. *Определены и охарактеризованы основные тенденции работы с наследием Василия Ермилова в контексте проблематики украинского авангарда. Актуализирован вопрос важности разграничения украинского и российского авангарда на международной художественной сцене для формирования позитивного имиджа Украины. Проанализированы ключевые проекты, среди которых музейные выставки и выставки современного искусства, поставлен вопрос о трудностях работы с наследием художника в связи с отсутствием знаковых работ в украинских коллекциях и потерей части работ 1920-х годов.*

Научная новизна. *Систематизированы украинские художественные проекты и исследования периода независимости, посвященные Василию Ермилову, которые охватывают различные направления культуры: искусствоведческие работы, музейные выставочные*

exhibition projects, contemporary art practices.

Practical significance. The study shows current trends in working with the heritage of the Ukrainian avant-garde and can be used to develop further cultural projects and create exhibitions.

Key words: avant-garde; art; revolution; design; exposition; Vasyl Yermilov.

проекты, практики современного искусства.

Практическая значимость. Исследование показывает современные тенденции в работе с наследием украинского авангарда и может быть использовано для разработки дальнейших культурных проектов и создания экспозиций.

Ключевые слова: авангард; искусство; революция; дизайн; экспозиция; Василий Ермилов.

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

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

Подобед Катерина Ігорівна, магістр, кафедра рисунку та живопису, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-4551-7498, **e-mail:** katerinkoss@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Kolisnyk O. V., Podobed K. I. Vasyl Yermilov legacy in the cultural context of independent Ukraine. *Art and design*. 2020. №4(12). С. 114–122.

Citation APA: Kolisnyk, O.V., Podobed, K.I. (2020) Vasyl Yermilov Legacy in the Cultural Context of Independent Ukraine. *Art and design*. 4(12). 114–122.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.9>

УДК 7.012+
687.015DOI:10.30857/2617-
0272.2020.4.10.КРІЧЛОУ К. В., КОЛОСНІЧЕНКО О. В., СТРУМІНСЬКА Т. В.,
ПРОЦИК Б. О., КАСС Б. В.
Київський національний університет технологій та дизайну**ВИНИКНЕННЯ СТИЛІВ «БАЙКЕР» І «РОКЕР» У СУЧАСНІЙ
СВІТОВІЙ МОДІ**

Мета: дослідження передумов виникнення архетипів «байкери» і «рокери» та їх вплив на формування відповідних субкультур та самостійного напрямку в світовій моді.

Методологія. В роботі використано історіографічний аналіз та візуально-аналітичний метод на основі ілюстративних періодичних видань для дослідження художньо-композиційних особливостей форми одягу водіїв моторизованих транспортних засобів.

Результати. Спираючись на наукові праці К.Г. Юнга, визначено вплив колективного несвідомого на процес виникнення субкультур «байкери» і «рокери». Розглянуто передумови виникнення цих стилів, досліджено розвиток формоутворення одягу мотоциклістів як художніх об'єктів у світовій та радянській моді; проаналізовано прояви засобів композиційної виразності.

Наукова новизна полягає у систематизації чинників виникнення класичного «байкер» стилю як самостійної течії світової моди. Виявлено та класифіковано архетипи «байкер» та «рокер» як складову частину субкультур та в якості моделі інстинктивної поведінки, що існують в «колективному несвідомому».

Практична значущість полягає у аналізі та теоретичному узагальненні матеріалів, що можуть бути використані в подальших прикладних наукових дослідженнях молодіжних субкультур. Результати є перспективними для подальшого вивчення впливу суспільно-синтезованого мистецтва на одяг водіїв моторизованих транспортних засобів та на загальні тренди розвитку світової моди.

Ключові слова: одяг водіїв моторизованих транспортних засобів; субкультура; архетип; байкери; рокери; засоби композиційної виразності; форма одягу; одяг мотоциклістів.

Вступ. Одяг водіїв моторизованих транспортних засобів (МТЗ) як явище проектної культури та повноцінний об'єкт дизайну змінювався під впливом стрімкого розвитку технологічного та культурного прогресу. Передумовами цього є економічні та соціальні фактори, де задоволення естетичних вимог споживачів посідає головне місце. Повоєнна ситуація 1950-х рр. сприяла виникненню нових архетипів, субкультур та стилів.

Друга світова війна є одною із значущих подій у історії людства. В цих подіях, загалом, взяло участь 62 країни світу, з яких ВВС шести країн вели повітряні бої: СРСР, Німеччина, США, Велика Британія, Японія та Франція [1; 2].

Повоєнні часи мали значний вплив на світосприйняття людей. Зокрема стилістика військового одягу мала вплив як на

цивільний костюм того часу, так й на тенденції світової моди ХХ ст. в цілому [3–8]. Процеси конверсії сприяли розповсюдженню одягу і техніки з військових надлишків. Економічна ситуація країн, що зазнали наслідків війни, змушувала громадян максимально скоротити витрати, тому дешеві мотоцикли були очевидним вибором у повоєнному світі не тільки як доступний засіб для подорожей, але часом, як спосіб відпочинку та розваг. Таким чином, популяризація мотоциклів набула неочікуваних висот. У свою чергу набрали поширення елементи військового одягу у повсякденному застосуванні, що сприймалося своєрідним маркером суспільного становища.

Постановка завдання. Метою статті є дослідження передумов виникнення стилів «байкер» і «рокер», аналіз розвитку формо-

утворення одягу водіїв моторизованих транспортних засобів як явища проектно́ї культури та їх впливу на світову моду.

Результати дослідження. Друга світова війна докорінно змінила спосіб життя людей. Військовим ВВС США, що поверталися додому після війни, було важко налаштуватися на цивільне життя. Вони шукали пригод, припливу адреналіну та міцних братерських стосунків, до яких звикли під час бойових дій. Цивільне життя здавалось занадто одноманітним для деяких чоловіків, що жадали почуття збудження та небезпеки. У міру того, як МТЗ ставали більш доступними та набирали популярності, мотоциклісти об'єднувалися у групи, які згодом перетворювалися на клуби. Першим великим мотоциклетним клубом стала Американська мотоциклетна асоціація (American Motorcycle Association – AMA), що намагався тримати авторитет добропорядної спільноти [9]. Проте, події так званого «циганського туру», що відбувся по закінченню війни у м. Голлістрі, штат Каліфорнія, у липні 1947 р., під час якого було зафіксовано безліч сутичок, що порушували правопорядок та історично розділили клуб на дві умовні частини: «один відсоток» та всі інші – «дев'яносто дев'ять відсотків». Значення цих обох термінів можна зрозуміти з важливої заяви, зробленої головою AMA під час прес-конференції, яка була проведена після цього інциденту з метою пояснення подій. Офіційні представники AMA зазначили: «Проблему спричинив одновідсотковий девіант, що заплямовує громадський імідж як мотто-спорту, так і мотоциклістів» [10]. Вони поклали провину за непристойну поведінку на невелику групу юнаків – членів клубу, які щойно повернулись з війни, їздили на «chopped» (чоппед) або «bobbed» (боббед) мотоциклах та вдягали найпоширеніший «байкерський» одяг тієї епохи – військові бомбардувальні та польові куртки (рис. 1, а). Конфлікт призвів до формування окремих мотоциклетних клубів

«Motor Clubs MC» (Мото Клубс MC) за межами «АМА» та поклав початок «байкерського» руху у світі.

У той час локальні газети конкурували між собою, намагаючись привернути читача скандальними статтями, висвітлюючи перші мотто-гонки по закінченню війни, що відбулись у маленькому містечку Голістер, Каліфорнія, США. Для переконливості цих публікацій журналістами була влаштована імпровізована фотосесія. Так з'явилась скандально-відома стаття у газеті «Francisco Chronicle» («Франціско хронікал»), США від 04.07.1947 р., в якій було опубліковано фото мотоцикліста з порожніми пляшками навколо, що було зроблено на замовлення видання (рис. 1, б) [11]. Цю новину швидко підхопили великі видання й розповсюдили її. Історія потрапила до одного з голлівудських режисерів, який створив легендарний фільм «The Wild One» («Дикун») 1953 р. (рис. 1, в) [12]. Фільм набув шаленої популярності та створив легендарний образ стилю «байкера», що згодом став основою для створення нової течії, субкультур та архетипів «байкерів» та «рокерів». Джерелом натхнення дизайнерів з костюмів стрічки «Дикун» був вигляд мотоциклістів тих часів. Вони намагались розробити стиль, що якнайкраще відповідав образу брутального бунтівника – головного героя стрічки, якого втілював актор Марлон Брандо. Так, розроблена російськими емігрантами, братами Ірвінгом та Джеком Шотт шкіряна куртка «Perfecto» («Перфекто») фірми «Schott» («Шотт») (рис. 1, г), що виготовлялась з 1928 р. на замовлення фірми «Harley-Davidson» («Харлі-Девідсон») у поєднанні з потужними мотоциклами «Harley-Davidson» створили ікону стилю для байкерів у Сполучених Штатах Америки та для рокерів у Великій Британії. Кінострічка набула значного резонансу в суспільстві та докорінно змінила сприйняття мотоциклістів в соціумі. З тих часів до будь-якого водія у шкіряній куртці міцно прикріпився ярлик «поганого

хлопця». У ті часи багато пабів відмовлялись обслуговувати мотоциклістів, що були схожі за стилем одягу на байкерів та рокерів. Це є яскравим прикладом того, як індивідуальний костюм являє собою певний код, що певним чином «розшифровується» в соціумі.

Спосіб життя байкерів та рокерів середини 60-х рр. XX ст. суттєво вплинув на масову культуру, що в першу чергу відбилось в кінематографі. Завдяки мас-медіа в соціальній свідомості сформувався образ «байкера» – п'яного, нещадного і жорстокого чоловіка. Масова культура, в свою чергу, зробила цей негативний образ романтично-привабливим і привнесла в нього ряд стереотипів [13]. На хвилі популярності такого клубу як «Hells Angels» («Хелс Енжелс»), США та інших «outlaw-clubs» (клубів поза законом) про мотоциклістів почали масово знімати кінострічки, писати книжки і публіцистичні статті [14]. Так побачили світ культові фільми: «Hells Angels on Wheels» («Пекельні Ангели на Колесах») 1967 р., «Hell's Angels 69» («Пекельні Ангели 69») 1969 р., «Easy Rider» («Вільний водій») 1969 р., «Harley Davidson and the Marlboro Man» («Харлі Девідсон та Мальборо») 1991 р., «Beyond the Law» («Попереду Закону») 1992 р., «The Wild Hogs» («Дикі Свині») 2007 р., «Hell Ride» («Пекельні Перегони») 2008 р., тощо, які спричинили значний вплив на посилення популярності байкерського руху та на формування «рокер» та «байкер» архетипів, як певного коду сприйняття соціумом.

Питанню певних кодів, як проявів колективного несвідомого, присвятив свої праці швейцарський психолог Карл Густав Юнг [15]. Він розробив концепцію архетипів та розглянув їх як моделі інстинктивної поведінки, що існують в колективному несвідомому, згодом розмежувавши комплекси особистого несвідомого і архетипів колективного несвідомого. Вчений дійшов висновку, що архетипи є змістом колективного несвідомого,

відображенням внутрішніх мотивів і цінностей особи, та, відповідно до формування індивідуального стилю, має сприяти соціалізації сформованого образу. Таким чином, колективне несвідоме ідентичне у всіх людей і утворює тим самим фундамент життя кожного, будучи за своєю природою понад особистим. Юнг вважав, що «глибинна психологія» повинна звернутися до більш віддалених часів, де колективне несвідоме було підсумком життя роду, воно притаманне всім людям, передається у спадок і є тим підґрунтям, на якому виростає індивідуальна психіка. Юнг порівнював архетипи з системою осей кристалу, що змінює свій вигляд у розчині, та діє як певне нематеріальне поле, яке розподіляє частки речовини. Для людини такою «речовиною» є зовнішній і внутрішній досвід, який будується згідно вродженим зразкам. У чистому вигляді архетип не входить у свідомість, він завжди з'єднується з певними уявленнями досвіду і зазнає свідомої обробки. З точки зору К. Юнга, все в людському світі підвладне законам психології – «душа народу є лише дещо складніша структура, ніж душа індивіда», отже «несвідоме» живе своїм життям. В ньому триває робота, що почалася багато років тому. Передумови досвіду людської психіки знаходяться у генетично збережених зразках поведінки, сприйняття, уяви що успадковані за допомогою культурно-історичної пам'яті. Беручи вчення Юнга про архетипи, ми можемо побачити, що виникнення будь-якої субкультури має коріння колективного несвідомого у своєму підґрунті. Зокрема, субкультури «байкерів» та «рокерів» розвивались паралельно та згодом об'єдналися у єдину течію за спільним архетипом.

Щоб як найкраще зрозуміти підґрунтя виникнення архетипів у субкультурах «байкерів» та «рокерів» розглянемо історично-соціальні та культурні передумови початку XX ст.

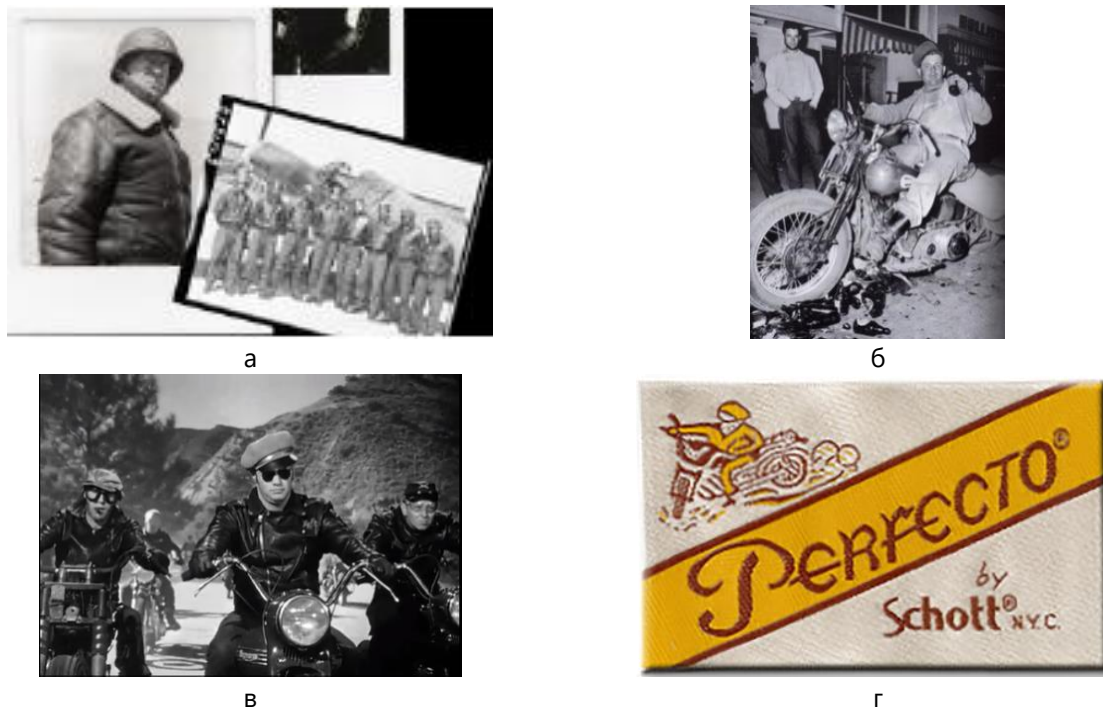


Рис. 1. Елементи стилю «рокерів» і «байкерів» 50-х рр.: а – куртка «бомбардувальник» пілотів Другої світової війни; б – фото мотоцикліста у газеті «San Francisco Chronicle»; в – фрагмент кінострічки «The Wild One» («Дикун»); г – фірмова нашивка «Perfecto Schott» («Перфекто Шотт»)

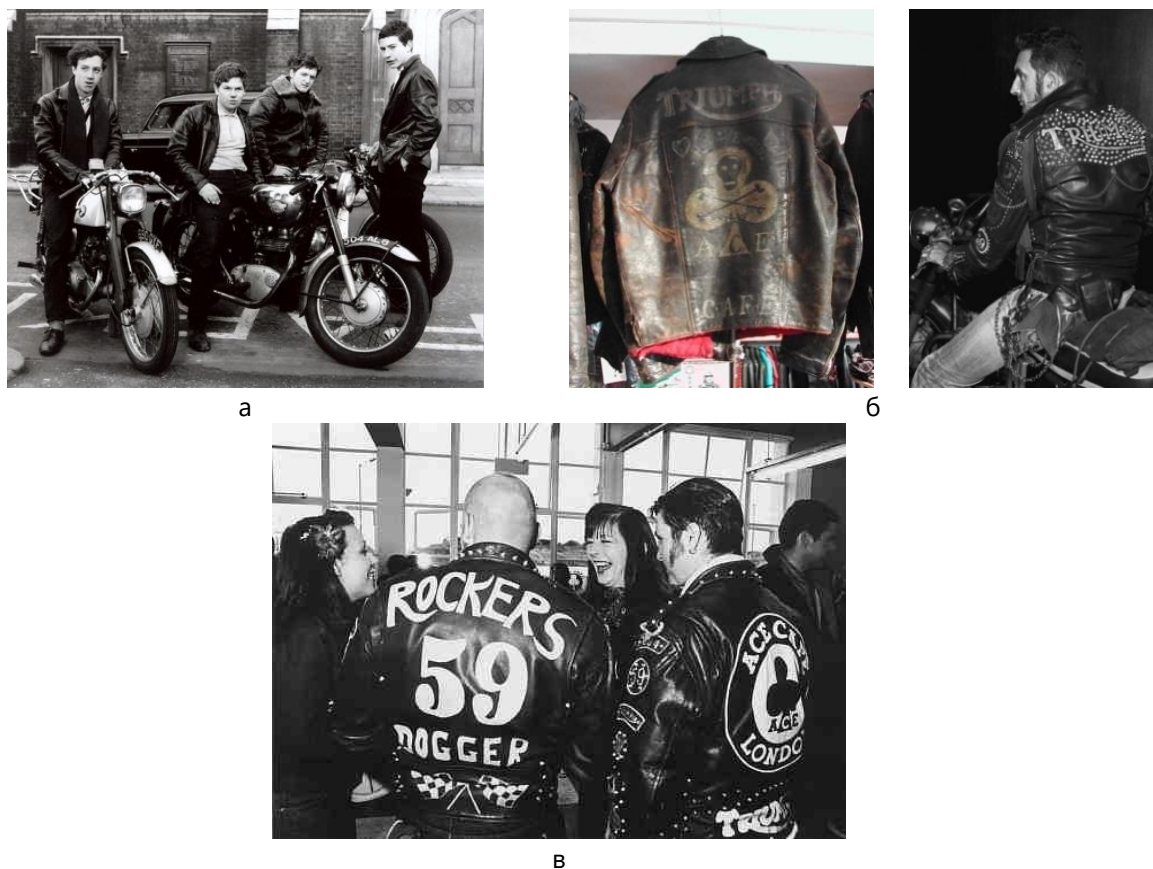


Рис. 2. Одяг і символіка британських рокерів: а – юнаки на мотоциклах, Англія 50-х рр.; б – шкіряні куртки членів клубів «Ace Cafe» («Ейс Кафе») та «Triumph» («Траумпф»); в – представники мотоклубу «59», Англія

У Великій Британії ще до початку Другої світової війни мотто-клуби мали популярність серед молоді. Британські хлопці проводили багато часу у гаражах, вивчаючи механіку з метою вдосконалення дизайну своїх мотоциклів. Зазвичай водії вдягали зручний одяг темних кольорів (рис. 2, а). Такий вибір був зумовлений експлуатаційними особливостями, такими як забруднення одягу маслами та дорожнім брудом [16]. По закінченню війни надлишки мототехніки сприяли поширенню дешевих МТЗ та популяризації мотоклубів. Британські юнаки прагнули незалежності від громадського транспорту. Вони розважались, відвідуючи кав'ярні та клуби, де у той час шаленої популярності набув «Rock & Roll» («Рок енд Ролл») – музика молоді нового покоління. Таким чином, власноруч вдосконалені мотоцикли та наслідування рок музики стало основною складовою підґрунтя для виникнення субкультур «рокерів» у Великій Британії (рис. 2, б).

З появою фільму "The Wild One" («Дикун») у багатьох юнаків з'явилося прагнення наслідувати романтизований образ головного героя фільму, але у Великій Британії фільм був заборонений для показу на термін 10 років з причини пропаганди насильства. Проте, заборона фільму не стала на заваді хлопцям, що отримували інформацію з газет та журналів. Звернувши увагу на вподобання молоді, єпископ Ітонської місії Англіканської церкви Преподобний Вільям Шергольд після відвідування Лондонської кав'ярні «Асе» («Туз») вирішив започаткувати мотоклуб «59» (рис. 2, в) [17–19]. Легендарне кафе «Асе», де збирались мотоциклісти ввечері та у вихідні дні, стало частиною образу життя британських рокерів 50–60 рр. Клуб набрав популярності після того, як відомий музикант Джон Оутс запросив молоду зірку – музиканта Кліффа Річарда грати на відкритті клубу 2 квітня 1959 р. Лицар Кліфф Річард часто повертався до клубу впродовж наступних

років та запрошував впливових людей, таких як: актриса Елізабет Тейлор, принцеса Маргарет і лорд Сноудон (Ентоні Армстронг-Джонс), та згодом, багатьох мотоциклістів і музикантів. До його довірених осіб належав єпископ Тревор Хаддлстон, що в 1968 р. одним із перших у Великобританії влаштував перегляд забороненого байкерського фільму «Дикун». З 1962 р. до початку 80-х рр. клуб «59» користувався популярністю, як головне місце зустрічі лондонських рокерів та мотоциклістів, та намагався створити позитивний архетип для наслідування юнаків. Клуб залучав до своїх лав як чоловіків, так і жінок та надавав молоді, переважно з неблагополучних сімей, джерело натхнення та підтримку. Щороку клуб організовував проїзди на відомі зимові мотопробіги, такі як «Dragon Rally» («Драгон раллі») в Уельсі, «Elephant Rally» («Елефант Раллі») у Німеччині та перегони «Isle of Man TT» («Острів Мен ТТ») на Острові Мен.

У той самий час у США стрімкого розвитку набуло явище «MC-outlaws» (позаконні мотоклуби) [20–22]. Умови членства «MC» значно відрізнялись від звичайних мотоклубів, це було приналежністю до «поза законного» стилю «байкера», що відданий мотоциклу та братерству. Сьогодні у США існує кілька найбільших за кількістю членів мотоклубів «Outlaws» («Позазаконні мотоклуби»): «Hell's Angels» («Хелс Енжелс»), «Pagans» («Паганс»), «Banditos» («Бандітос») та «Sons of Silence MC's» («Санс оф сайленс MC»). Кожен з клубів має власну символіку (рис. 3, а). Так, логотипом клубу «Hell's Angels» («Хелс Енжелс»), що був сформований у 1948 р. двома ветеранами Другої світової війни у м. Сан-Бернідіно (штат Каліфорнія, США) є крилатий череп смерті, захищений авторським правом, тому його можуть використовувати лише члени клубу (рис. 3, б, в) [23].

Назва клубу «Hell's Angels» («Хелс Енжелс») та логотип були запозичені з одного з військових авіа-бомбардувальни-

ків, що традиційно був розмальованим оригінальними написами і малюнками за для спрощення ідентифікації. Виходячи з законів МС, жінки не можуть стати повноправними членами, але все одно можуть мати спеціальний статус у клубі [24].

У СРСР були впровадженні жорсткі стандарти цензури, тому західним течіям субкультур було неможливо потрапити до країни. Проте до початку 80-х рр. чисельність молодих людей на мотоциклах на вулицях СРСР помітно зростає. Юнаки захоплювались рок-музикою, перехопленою із західних радіостанцій, намагаючись наслідувати архетип британських рокерів (рис. 4, а). Вони керували, виготовленими у СРСР та дружніх країнах, мотоциклами. У великій пошані радянських «рокерів» були потужні і важкі мотоцикли «Урал», «Днепр», «Ява» та «Іж». Рокери в Радянському Союзі не мали шансу стати аналогом «outlaws» в тому сенсі, в якому вони були представлені суспільству США. На відміну від американських «outlaws», що в період свого зародження мали запеклі конфлікти з поліцією, радянські мотоциклісти вважались дрібними хуліганами, потрапляли на облік до міліції та отримували жорстку критику і догану на комсомольських зборах з огляду на те, що їх захоплення є недоречним у розумінні стандартів гідності. Такі радянські видання як «Комсомольская правда», «Московский комсомолец», і «Крокодил» порівнювали радянських рокерів з американськими байкерами, закликаючи не наслідувати західну ідеологію, що сприяла виникненню банд. Серйозними перешкодами до поширення «рокерської» субкультури був як закон про дармоїдство, так і суворий інститут прописки, що заважало вільному пересуванню мотоциклістів у межах СРСР, на відміну від американських байкерів. Тому, для кожного громадянина важливим було розуміння того, що «рокерство» – це захоплення мотоциклами та рок-музикою, що не має

бути сенсом та образом життя. У радянському кіно образ рокера – «неформала на мотоциклі» майже завжди був негативним. За сценаріями фільмів, зазвичай, герой потрапляв у погану компанію, та був втягнутий кримінальними елементами в протизаконні справи.

«Рокерська» субкультура у СРСР досягла свого розквіту у 80-х рр. XX ст., але вже на початку 90-х рр. майже зникла разом з розпадом Радянського Союзу (рис. 4, б). Пострадянські країни відкрили кордони, що сприяло вільному розповсюдженню фільмів, книг та західної ідеології. На зміну рокерам прийшли брутальні бородаті байкери на «Харлеях» та перероблених вітчизняних МТЗ (рис. 4, в, г). Брак фінансів у молодих мотоциклістів, що прагнули мати унікального «залізного коня» та бути схожими на «ікони байкерського стилю США», сприяло поширенню скупки старих мотоциклів по селам. Дух братерства та свободи, що складають основу філософії істинного байкера, знайшов багато послідовників на пострадянському просторі. Задля досягнення схожості на архетипи західних фільмів та журналів, юнаки обрали такі знакові стильові елементи як: шкіряна куртка-косуха, джинсовий або шкіряний жилет з символікою мотоклубу, шкіряні штани, бандани, чорні в'язані шапки, що захищають від вітру, довге волосся, борода та вуса, шоломи у вигляді стилізованих німецьких касок часів Другої світової війни. В якості символіки використовували: череп, число 13, залізний хрест та прапор «Конфедерації» – «Naval Jack» («Навал Джек»). Традиція його застосування пішла від американських байкерів. Він символізує нонконформізм байкерів – прагнення дотримуватися і відстоювати світогляд, що прямо суперечить тим, які панують у суспільстві та готовність відстоювати свою особисту позицію в тих випадках, коли вона суперечить позиції більшості.

Згодом «байкерська» субкультура набула популярності у всьому світі та

здобула характерних стильових ознак, що підкоряються спільному архетипу та вирізила її представників за знаковими стильовими елементами, такими як: шкіряні штани, бандани, шкіряні мотоциклетні куртки, які часто прикрашені металевими цвяхами, нашивками, значками з булавками, металевими хрестами, свастикою й ланцюгами (рис. 5, а, б). Зазвичай байкери не вдягали шолома, або носили класичний шолом з відкритим обличчям, авіаторські окуляри та білий шовковий шарф. Серед інших поширених елементів варто згадати футболки, шкіряні кепки, джинси «Levis» («Левіс») або «Wrangler» («Вранглер»), шкіряні штани, шкіряні накладки на гомілку, високі мотоциклетні «інженерні» черевики «Lewis Leathers» («Левіс Лезерс») або «Goldtop» («Голдтоп») [25]. Вважається, що це взуття вперше з'явилося ще у 1928 році та поширились у 30-х рр. Їх першими виробниками були дві компанії – «Chippewa» і «West Coast Shoe Company». «Інженерські черевики» з прямою халявою були трансформовані з англійських черевиків для верхової їзди і створені для інженерів, що працювали на залізницях Америки під час Великої депресії. Однак, в 40-х рр. XX ст. ці черевики стали кращим захисним взуттям мотоциклістів. Сьогодні чорні «інженерські» чоботи є однією із важливіших складових ознак «байкер» стилю.

Характерна атрибутика у стильових рішеннях «байкерської» субкультури виходить на перший план. Одним із головних її символів є прапор Конфедерації «Naval Jack» (рис. 5, в) [26]. Традиція його застосування пішла від американських байкерів, для яких він став символом готовності індивіда відстоювати свою особисту позицію в тих випадках, коли вона суперечить позиції більшості. Варто зазначити, що з часом прапор Конфедерації використовують лише як знак причетності до «байкерського» руху. Іноді, на жилетах байкерів можна побачити нашивку «1%», яка символізує приналежність до «outlaw»

(позаконної) спільноти [27]. Також дуже поширеним є зображення черепа [28], який може бути представлений як складова частина цілої або самостійної композиції, що символізує безстрашність перед обличчям небезпеки або захист від смерті.

Байкерське татування є окремим видом мистецтва (рис. 5, г). Часто байкери обирають татування із зображенням мотоцикла, символіку та логотипи «Harley-Davidson», символи свободи і дороги або емблеми клубу.

Емблеми «байкерських» клубів є невід'ємним атрибутом ідентифікації приналежності до певної спільноти. Зазвичай вони розташовуються на спинці шкіряної куртки або на джинсових жилетах, що надягають поверх куртки «косухи». Композиційне рішення емблеми має свої правила та особливості. Зазвичай вона складається з трьох рівноправних частин, верхня та нижня частина мають дугоподібну форму. У верхній частині вказують назву клубу, на нижній – країну або місто мотоклубу, в центральній частині розташовано логотип і статус. Поширеним є підписи «MC», «MCC», «MG» які свідчать про належність клубу до відповідної категорії [29]. Деякі клуби використовують спеціальні нашивки для їх розташування на рукавах та нагрудній частині плечових виробів, де вказано прізвище, «статус» байкера та назва клубу (рис. 5, д). Враховуючи зазначене вище, можна стверджувати, що існувала низка передумов, яка сприяла виникненню «байкерського» руху у світі (табл. 1).

Формування нового архетипу, своєрідної «ікони стилю» є проєкційним відображенням розвитку його знакових символів [30; 31]. Згодом, як явище проєктної культури, під впливом стрімкого розвитку технологічного та культурного прогресу «байкерський» та «рокерський» стилі асимілювали у свідомості людства утворивши стійкий архетип, який набув самостійності як течія сучасної світової моди.



а



б



в

Рис. 3. Символіка одягу членів мотоклубів «Outlaws» («Оутловс») США: а – емблеми мотоклубів; б – члени клубу «Hells Angels» («Хелс Енжелс»); в – член клубу «1%»



а



б



в



г

Рис. 4. Радянські рокери та пострадянські байкери: а – рокери, Росія, 1980 р.; б – байкери, Україна, 1992 р.; в – байкер, Росія, 2000 р.; г – байкер, Молдова, 2000 р.



а



б



в



г



д

Рис. 5. Стельові ознаки «байкерської» субкультури: а, б – байкери, характерний зовнішній вигляд; в – прапор Конфедерації «Naval Jack» («Навал Джек»); г – татуювання байкера; д – символіка клубу «Нічні Вовки», Росія

Таблиця 1

**Етапи та передумови виникнення
«байкерського» та «рокерського» стилю у дизайні одягу**

→ Винахід та розробка мотоцикла
→ Перша світова війна
→ Поява мотоспорту
→ Спортивні мотоклуби, де юнаки вивчали будову МТЗ
→ Друга світова війна
→ Світова повоєнна економічна криза
→ Процеси конверсії, що сприяли розповсюдженню повоєнної мото-техніки серед населення
→ Прагнення молоді до незалежності від громадського транспорту
→ Ветерани війни ВВС США прагнули братерства та пригод
→ Перегони у 1947 р., що історично розділили мото-культуру на дві умовні частини
→ Формування образу байкера як «поганого хлопця»
→ Зародження субкультури «байкери» у США як «outlaw»
→ Стрічка «Дикун», а згодом багато інших кінострічок, що романтизують та популяризують образи «байкер» та «рокер» субкультур
→ Формування архетипів «байкер» та «рокер»
→ Музика Rock&Roll як складова частина образу мотоцикліста
→ Зародження субкультури «рокери» у Великій Британії
→ Наслідування «рокер» та «байкер» стилів на території СРСР
→ Формування автономного стилю «байкер» та «рокер» як течії світової моди

У свою чергу образ «рокерів» вплинув на стиль музичних поп-гуртів 60-х рр., таких як «The Beatles» («Зе Бітлз»), а також на стиль інших «Hard-Rock» («Хард-Рок») та «Punk-Rock» («Панк-Рок») гуртів та їх фанатів, наприкінці 70-х рр. [32].

Ще у 1970-80-х рр. молодше покоління британської молоді, яке зростало у середовищі масової пропаганди стильових та поведінкових моделей, почало наслідувати, створенні мас-медіа, архетип «рокерів». Юнаки вважали себе представниками субкультури, навіть не маючи прав водія, вони наслідували манеру вдягатися та поводити себе, як герої кінострічок. Використання цих архетипів при формуванні індивідуального стилю сприяло поширенню сформованих образів, які поступово перетворилися на провідний стиль епохи. Зокрема, вони вплинули на подальше формування провідних трендів молодіжної культури, мистецтва та моди – спочатку у Великій Британії та США, а потім й у інших країнах світу [33]. Сучасні тренди «байкер» стилю мають послідовників майже в усіх країнах світу, де актуальною тенденцією стали

прилеглі силуети моделей «унісекс» з навмисною неохайністю, що створює враження речей взятих з «чужого плеча».

Висновки. Проведені дослідження соціально-культурних факторів формоутворення одягу водіїв надали підстави виявити значний вплив колективного несвідомого на процес виникнення субкультур, зокрема «байкерів» та «рокерів». Простеживши історичний розвиток, виявлено, що молодіжні течії сформували архетипи та «ікони стилю», які у сучасному світі знайшли масове поширення у багатьох країнах світу та визначили стильові ознаки як інструментарій комунікації. Одяг, насамперед, є візуальним комунікатором стилю, який охоплює соціальний сенс особистості, дозволяючи зрозуміти основи її соціально-культурної позиції, цінностей, смаків, ідеалів, спираючись на культурну історію людства. Аналізуючи процеси синтезу образних і конструктивних рішень, поєднаних з утилітарною функцією одягу водіїв моторизованих транспортних засобів виявлено, що соціально-економічна ситуація повоєнного світу сприяла формуванню «байкер» та «рокер» стилів з подальшим

утворенням відповідних субкультур, що комплексно явило підґрунтя формування відповідного архетипу, а згодом, і самостійного напрямку у світовій моді. Наслідування архетипу, як елемент індивідуального стилю, є засобом соціально-культурної самоіденти-

фікації особи. «Байкерський» та «рокерський» стилі являють собою певний код, який ідентифікується в соціумі та витримуючи ультрамодні спалахи короточасних трендів є самодостатніми стилями світової моди.

Література

1. Гражданская война в США. Йокота. ред. Н. В. Огаркова: Военное изд-во М-ва обороны СССР, 1979. 678 с.
2. Гречко А. А. Советская военная энциклопедия. М.: Воениздат, 1976–1980. Т. 3. URL: <http://militera.lib.ru/enc/enc1976/index.html> (Дата останнього звернення: 22.10.2020).
3. Кирсанова Р. М. Война и мода. *Российская газета*. 2005. № 6. С. 46–48.
4. Колосніченко О. В., Пашкевич К. Л., Лозко Ю. Я. Художньо-образні особливості спецодягу в дизайні ХХ століття. *Art and design*. 2019. № 1 (05). С. 87–104. DOI: [10.30857/2617-0272.2019.1.8](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.1.8).
5. Kolosnichenko O. V., Ostapenko N. V., Kolosnichenko M. V. The development of new forms of special clothes by design projecting methods. *Vlakna a Textil*. 2016. № 23 (2). Р. 3–8. URL: http://vat.ft.tul.cz/Archive/VaT_2016_2.pdf.
6. Колосніченко О. В., Яковлев М. І. Дизайн уніформи: історіографія, еволюція форми та стилю. *Дизайн одягу в полікультурному просторі: монографія*. М. В. Колосніченко, К. Л. Пашкевич, Т. Ф. Кротова та ін. Київ: КНУТД, 2020, С. 62–87. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/16293>.
7. Колосніченко О. В. Формоутворення одягу спеціального призначення як об'єкта дизайн-діяльності. моногр. Київ: КНУТД, 2018. 420 с.
8. Косарева Е. А. Мода. ХХ век. Развитие модных форм костюма. СПб.: Петербургский ин-т печати, 2006. 465 с.
9. Veno A. The Brotherhoods. Inside the Outlaw Motorcycle Clubs. Australia, Sydney: Allen & Unwin, 2010. 278 p.
10. Nichols D. One Percenter. The Legend of the Outlaw Biker. USA, Minneapolis: Motorbooks, 2007. 288 p.
11. Ryan J., Wentworth W. M. Media and Society. The Production of Culture in the Mass Media. USA, Boston: Allyn and Bacon, 1999. 291 p.
12. Stuart J. Rockers! Kings of the Road. UK, London: Plexus Publishing, 1996. 127 p.
13. Veno A., Winterhalder E. Biker Chicks. The Magnetic Attraction of Women to Bad Boys and Motorbikes. Australia, Sydney: Allen & Unwin, 2009. 268 p.
14. Norman M. Angels From Hell. UK London: CREATION BOOKS, 2002. 368 p.
15. Юнг К. Г. Архетип и символ. Центр гуманитарных технологий, 2011. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/4229/4232> (Дата останнього звернення: 22.10.2020).
16. Everett R., Walker M. Rocker to Racer. UK, Derby: Breedon Books, 2010. 240 p.
17. Cook M. Cowboys Fifty Nine. Club Story. UK, London: Plexus Publishing, 1992. 240 p.
18. Clay M. Cafe Racers. Rockers, Rock 'n' Roll and the Coffee-bar Cult. UK, London: Osprey Publishing, 1988. 192 p.
19. Ramsey W. The Ace Cafe then and now. UK, Chelmsford: After the Battle, 2002. 180 p.
20. Gober M. Unchained. Outlaws Brutal Biker. UK, London: Kenneth Copeland Publications, 1998. 184 p.
21. Hall J. Riding on the Edge. A Motorcycle Outlaw's Tale. USA, Minneapolis: Motorbooks, 2008. 304 p.
22. Wolf D. R. The Rebels. A Brotherhood of Outlaw Bikers. Toronto, Canada: University of Toronto Press, 2000. 372 p.
23. Barger S., Shaylor A. Hell's Angels Motorcycle Club. UK, London: Merrell Publishers. 2007. 208 p.
24. Sher J., Marsden W. Angels of Death. Inside the Bikers' Global Crime Empire. UK, London: HODDER & STOUGHTON, 2007. 480 p.
25. Horst A. 21st Century Rockers. UK, London: Prestel, 2010. 176 p.
26. Barbieri J. Biker's Handbook. Becoming Part of the Motorcycle Culture. USA, Minneapolis: Motorbooks, 2007. 192 p.
27. Barker T. Biker Gangs and Organized Crime. USA, Boulder: Anderson Pub Co, 2007. 189 p.
28. Moss G., Miller S. The Biker Code. USA, New York: Simon & Schuster, 2002. 96 p.

29. Garson P. To Be Wild. A History of the American Biker and Bike. USA, New York: Simon & Schuster, 2007. 320 p.

30. Гофман А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. 3-е изд. СПб: Питер. 2004. 208 с.

31. Кавамура Ю. Теория и практика создания моды. науч. ред. А. В. Лебсак-Клейманс. пер. с англ. А. Н. Поплавская. Минск: Гревцов Паблишер, 2009. 192 с.

32. Frame P. Coffee Bar Cowboys: How Rock Music Changed the Face of 1950s Britain. UK, Dingwall: Knockfarrel Press, 2007. 512 p.

33. Hall S., Jefferson T. Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain. UK, London: Taylor & Francis Ltd, 2007. 288 p.

References

1. Oharkov, N.V. (1979). *Hrazhdanskaia voina v SSHA. Yokota* [American Civil War. Yokota]. Moscow: Military publishing house of the USSR Defense Ministry [in Russian].

2. Grechko, A.A. (1976–1980). *Sovetskaia voennaia entsyklopediia* [Soviet military encyclopedia]. Vol. 3. Moscow: Voenezdat. URL: <http://militera.lib.ru/enc/enc1976/index.html> (Last accessed: 22.10.2020) [in Russian].

3. Kersanova, R.M. (2005). Voyna i moda [War and fashion]. *Rossiyskaya gazeta – Russian newspaper*. 6. 46–48 [in Russian].

4. Kolosnichenko, O.V., Pashkevych, K.L., Lozko, Y.Y. (2019). Khudozhno-obrazni osoblyvosti spetsodiahu v dyzaini XX stolittia [Artistic special features of special clothes in the design of the XX century]. *Art and design*. 1(05). 87–104. DOI: [10.30857/2617-0272.2019.1.8](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.1.8) [in Ukrainian].

5. Kolosnichenko, O.V., Ostapenko, N.V., Kolosnichenko, M.V. (2016). The development of new forms of special clothes by design projecting methods. *Vlakna a Textil*. 23(2). 3–8. URL: http://vat.ft.tul.cz/Archive/VaT_2016_2.pdf [in English].

6. Kolosnichenko, O.V., Yakovliev, M.I. (2020). Dyzaun uniformy: istoriografiia, evoliutsiia formy ta styliu [Uniform design: historiography, evolution of form and style]. In: *Dyzain odiahu v polikulturnomu prostori: monografiia* [Clothing design in a multicultural space: a monograph]. M.V. Kolosnichenko, K.L. Pashkevych, T.F. Krotova et al. Kyiv: KNUVD. 62–87. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/16293> [in Ukrainian].

7. Kolosnichenko, O.V. (2018) *Formoutvorennia odiahu spetsialnoho pryznachennia yak obiekta dyzain-diialnosti* [Forming special purpose clothing as an object of design activity]. monohr. Kyiv: KNUVD. 420 [in Ukrainian].

8. Kosareva, E.A. (2006) *Moda. XX vek. Razvitie modnyih form kostyuma* [Fashion. XX century. Development of fashionable forms of the costume]. SPb.: Petersburg Press Institute [in Russian].

9. Veno, A. (2010). *The Brotherhoods. Inside the Outlaw Motorcycle Clubs*. Australia, Sydney: Allen & Unwin [in English].

10. Nichols, D. (2007). *One Percenter. The Legend of the Outlaw Biker*. USA, Minneapolis: Motorbooks [in English].

11. Ryan, J., Wentworth, W.M. (1999). *Media and Society. The Production of Culture in the Mass Media*. USA. Boston: Allyn and Bacon [in English].

12. Stuart, J. (1996). *Rockers! Kings of the Road*. UK. London: Plexus Publishing [in English].

13. Veno, A., Winterhalder, E. (2009). *Biker Chiks. The Magnetic Attraction of Women to Bad Boys and Motorbikes*. Australia, Sydney: Allen & Unwin [in English].

14. Norman, M. (2002). *Angels From Hell*. UK London: CREATION BOOKS [in English].

15. Jung, K.G. (2011). *Arhetip i simvol*. [Archetype and symbol]. Center for Humanitarian Technologies. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/4229/4232> (Last accessed: 22.10.2020) [in Russian].

16. Everett, R., Walker, M. (2010). *Rocker to Racer*. UK, Derby: Breedon Books [in English].

17. Cook, M. (1992). *Cowboys Fifty Nine. Club Story*. UK, London: Plexus Publishing [in English].

18. Clay, M. (1988). *Cafe Racers. Rockers, Rock 'n' Roll and the Coffee-bar Cult*. UK, London: Osprey Publishing [in English].

19. Ramsey, W. (2002). *The Ace Cafe then and now*. UK, Chelmsford: After the Battle [in English].

20. Gober, M. (1998). *Unchained. Outlaws Brutal Biker*. UK, London: Kenneth Copeland Publications [in English].

21. Hall, J. (2008). *Riding on the Edge. A Motorcycle Outlaw's Tale*. USA, Minneapolis: Motorbooks [in English].

22. Wolf, D.R. (2000). *The Rebels. A Brotherhood of Outlaw Bikers*. Toronto, Canada: University of Toronto Press [in English].

23. Barger, S., Shaylor, A. (2007). *Hell's Angels Motorcycle Club*. UK, London: Merrell Publishers [in English].

24. Sher, J., Marsden, W. (2007). *Angels of Death. Inside the Bikers' Global Crime Empire*. UK. London: HODDER & STOUGHTON [in English].

25. Horst, A. (2010). *21st Century Rockers*. UK, London: Prestel [in English].

26. Barbieri, J. (2007). *Biker's Handbook. Becoming Part of the Motorcycle Culture*. USA. Minneapolis: Motorbooks [in English].

27. Barker, T. (2007). *Biker Gangs and Organized Crime*. USA. Boulder: Anderson Pub Co. [in English].

28. Moss, G., Miller, S. (2002). *The Biker Code*. USA, New York: Simon & Schuster [in English].

29. Garson, P. (2007). *To Be Wild. A History of the American Biker and Bike*. USA, New York: Simon & Schuster [in English].

30. Gofman, A.B. (2004). *Moda i lyudi. Novaya teoriya modyi i modnogo povedeniya* [Fashion and people. New theory of fashion and fashion behavior]. SPb: Piter [in Russian].

31. Кавамупа, Ю. (2009). *Teoriya i praktika sozdaniya modyi* [Theory and practice of fashion creation]. Minsk: Grevtsov Publisher [in Russian].

32. Frame, P. (2007). *Coffee Bar Cowboys: How Rock Music Changed the Face of 1950s Britain*. UK. Dingwall: Knockfarrel Press [in English].

33. Hall, S., Jefferson, T. (2007). *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. UK. London: Taylor & Francis Ltd. [in English].

BIKER AND ROCKER STYLES IN MODERN WORLD FASHION

KRICHLOW K. V., KOLOSNIChENKO O. V., STRUMINSKA T. V., PROTSYK B. O., KASS B. V.

Kyiv National University of Technologies and Design

Purpose. Study of the prerequisites of the emergence of Bikers and Rockers archetypes and their influence on the formation of corresponding subcultures and the direction of independent world fashion styles.

Methodology. The work uses a historical analysis and a visual-analytical method based on illustrative publications to study the artistic and compositional features of rider's clothing.

Results. Based on the scientific works of K. Jung, the influence of the collective unconscious on the process of the emergence of "bikers" and "rockers" subcultures are determined. The prerequisites at the inception of these styles were considered, the development of rider's clothing formation in world and Soviet's fashion as artistic objects was studied, and the manifestations of compositional expressiveness were analysed.

Scientific novelty consists in systematization of factors of occurrence of

ВОЗНИКНОВЕНИЯ СТИЛЕЙ «БАЙКЕР» И «РОКЕР» В СОВРЕМЕННОЙ МИРОВОЙ МОДЕ

КРИЧЛОУ К. В., КОЛОСНИЧЕНКО Е. В., СТРУМИНСКАЯ Т. В., ПРОЦИК Б. А., КАСС Б. В.

Киевский национальный университет технологий и дизайна

Цель: исследование предпосылок возникновения архетипов «байкеры» и «рокеры» и их влияние на формирование соответствующих субкультур и самостоятельного направления в мировой моде.

Методология. В работе использованы историографический анализ и визуально-аналитический метод на основе иллюстративных изданий для исследования художественно-композиционных особенностей формы одежды водителей моторизованных транспортных средств.

Результаты. Опираясь на научные труды К. Юнга, определено влияние коллективного бессознательного на процесс возникновения субкультур «байкеры» и «рокеры». Рассмотрены предпосылки возникновения этих стилей, исследовано развитие формообразования одежды мотоциклистов в мировой и советской моде как художественных объектов; проанализированы проявления средств композиционного выразительности.

Научная новизна заключается в систематизации факторов возникновения классического «байкер» стиля как самостоятельного течения мировой моды. Выявлены и классифицированы

the classical biker style as an independent world fashion stream. Archetypical «bikers» and «rockers» have been identified and classified as part of subcultures and as a model of instinctive behaviour that exist in the collective unconscious.

The practical significance consists in the analysis and theoretical generalization of materials that can be used in further applied scientific research of youth subcultures. The results are promising for further study of the influence of socially synthesized art on the clothing of drivers of motorized vehicles and on general trends in the development of world fashion.

Keywords: *driver's clothes; subculture; archetype; bikers; rockers; means of compositional expressiveness; motorcyclist's clothing.*

архетипы «байкер» и «рокер» как составную часть субкультур и в качестве модели инстинктивного поведения, которые существуют в коллективном бессознательном.

Практическая значимость заключается в анализе и теоретическом обобщении материалов, что могут быть использованы в дальнейших прикладных научных исследованиях молодежных субкультур. Результаты являются перспективными для дальнейшего изучения влияния общественно-синтезированного искусства на одежду водителей моторизованных транспортных средств и на общие тренды развития мировой моды.

Ключевые слова: *одежда водителей моторизованных транспортных средств; субкультура; архетип; байкеры; рокеры; средства композиционной выразительности; форма одежды; одежда мотоциклистов.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

Крічлоу Катерина Вікторівна, аспірант, факультет дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-0796-2483, **e-mail:** 2705kate@gmail.com

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

Струмінська Тетяна Володимирівна, канд. техн. наук, доцент, доцент кафедри ергономіки і дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0003-0449-4768, **e-mail:** chensk@bigmir.net

Процик Богдан Олександрович, магістр, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-3882-5951, **e-mail:** bprtsk@gmail.com

Касс Богдан Вікторович, аспірант, факультет дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-7348-4788, **e-mail:** kass@kass.ua

Цитування за ДСТУ: Крічлоу К. В., Колосніченко О. В., Струмінська Т. В., Процик Б. О., Касс Б. В. Виникнення стилів «байкер» і «рокер» у сучасній світовій моді. *Art and design*. 2020. №4(12). С. 123–135.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.10>

Citation APA: Krichlow, K.V., Kolosnichenko, O.V., Struminska, T.V., Protsyk, B.O., Kass, B.V. (2020) Biker and Rocker Styles in Modern World Fashion. *Art and design*. 4(12). С. 123–135.

УДК 7.032:796

DOI:10.30857/2617-0272.2020.4.11.

КУЗНЕЦОВА І. О.¹, ЛІЛЬЧИЦЬКИЙ О. В.², ПРИВАЛОВ М. О.¹¹Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»²Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури**СПЕЦИФІКА ВІДОБРАЖЕННЯ ТЕМИ СПОРТУ В ТВОРАХ АНТИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Метою роботи є виявлення особливостей відображення спорту в античному мистецтві, які можна використовувати як базові при створенні об'єктів сучасного мистецтва і дизайну.

Методологія. В роботі використані методи систематизації та актуалізації аналітичної інформації про особливості відображення елементів, пов'язаних зі спортом, в стилях античного світу. Накопичення, систематизація і реалізація інформації проведені шляхом вивчення спеціалізованої професійної літератури і сайтів із зображенням відображення елементів, пов'язаних зі спортом, в античному мистецтві.

Результати. Визначені та охарактеризовані основні відображення спортивного життя в античному мистецтві. Наведено опис античного мистецтва, яке відображає спортивні заходи. Зроблено конспективний аналіз елементів, пов'язаних зі спортом, в об'єктах античного світу. Найбільш цікавими в контексті сучасності є елементи радісності в критському мистецтві, підкреслена динамічність в першому періоді мінойського мистецтва, дидактична спрямованість зображення скульптурних і живописних робіт спортивних заходів. Розглянуто приклад створення об'єктів мистецтва на прикладі статуєток, розпису, вазопису, карбування, пов'язаних з акробатичними стрибками через бика. Показані елементи активної динаміки, аж до існування похилих ліній в вазописі і розписах в певних періодах, пасивної динаміки в «золотий вік Перікла». Тоді створювався візуальний ідеал атлетизму. Узагальнення класичного періоду не відповідає наддинамічній сучасності. Найцікавіший емоційний вираз обличчя і в скульптурі, і в живопису періоду імператорського Риму. Починаючи з II ст. до н.е. портрет спортсмена все більш індивідуалізований.

Наукова новизна. Дослідження полягає в обґрунтуванні творів мистецтва на тему спорту як історично сформованого в формі спеціальної змагальної діяльності та спортивної практики соціокультурного феномену, що сприяє гармонійному розвитку природних і суспільних психофізіологічних здібностей рухової активності і морально-естетичних якостей людини, що визначає його спортивну діяльність.

Практична значущість. В роботі показані тенденції створення скульптур, фресок, рельєфів, вазопису в античному мистецтві, які відображають спорт. Перспективи подальших досліджень повинні бути пов'язані з оцінкою впливу різних сучасних процесів на створення об'єктів мистецтва і дизайну, виходячи з чітких характеристик нових матеріалів, глибокого розуміння існуючих і нових технологічних процесів, загальних світових тенденцій розвитку суспільства в цілому.

Ключові слова: мистецтво античного світу; спорт; динаміка; скульптура; фреска; фриз; рельєф; вазопис; акробати; відображення спортивних заходів.

Вступ. В даний час в багатьох країнах світу активізується рух за здоровий спосіб життя і посилюється пропаганда спорту. Розглянемо, як пропагувався спорт в мистецтві на різних етапах розвитку античного світу. Спорт завдяки участі громадян в олімпіадах був особливо шанований. Найбільші спортивні змагання

як частина релігійного культу в античному світі проводилися в Греції з 776 року. Але базис їх проведення був закладений заздалегідь. Вже за часів II тисячоліття до н.е. появляються динамічні скульптурки на Криті. З розвитком архітектури з'являлися фрески із зображенням динамічних об'єктів, специфіку способу зображення яких

необхідно розглянути. У творах мистецтва Древньої Греції можна знайти масу цікавих особливостей, способів, засобів показу спорту, який зароджується.

Хоч в «темне століття» мистецтво занепадає, відроджуючись, воно починає все більше яскраве свій вияв в залежності від поставлених перед суспільством завдань. Ці давньогрецькі і, надалі, давньоримські періоди розвитку мистецтва відомі, досліджені. Але в контексті особливостей зображення саме спорту докладно не вивчалися.

Аналіз попередніх досліджень. Дана стаття є продовженням публікацій по темі візуалізації спорту [9, 10]. За особливостями античного мистецтва існує маса монографій і статей, наприклад, Л. Любимова [12], С. Сулі [18], М. Мавроматакі [13], С. Логіаду [20], Э. Семенцова [17] та ін., які дають уявлення про мистецтво античного світу в цілому без акценту на використання теорії композиції при створенні об'єктів, пов'язаних зі спортом.

У контексті загальної історії фізичної культури і спорту різними авторами приділяється увага або до самого процесу створення базису спортивних вправ, або особливостям Олімпіад свого часу. Це описано в роботах Л. Куна [11], Б. Хавіна [21], П. Єсипенко, Л. Кравчука, С. Колтонюк, П. Савицького, А. Заварова [4] та ін. Існує безліч сайтів, на яких описуються окремі знамениті твори мистецтва, пов'язані зі спортом [1, 3, 22].

З 2010–2020 рр. пройшли захист кілька мистецтвознавчих кандидатських та докторських дисертацій, які досліджували мистецтво Стародавньої Греції та Риму [2, 5, 16]. В цих роботах є низка ілюстрацій, які можна пов'язати зі спортом, проте текстова частина цих робіт не пов'язана зі спортивною тематикою.

Останнім часом в наукових дослідженнях акцентується увага на вазописі в цілому, наприклад [2, 5, 6]. Поверхні вазопису різних періодів античності можна проаналізувати,

вивчаючи композицію зображення окремого спортсмена і спортивних заходів.

Існує велика кількість наукових статей оглядового характеру з античного мистецтва, пов'язаних з різними завданнями, як, наприклад, символікою античного мистецтва [15]. В деяких із них представлений історичний ланцюжок спортивних змагань, без опису мистецтва [14].

Розв'язання проблем персоніфікації особистості у сучасному суспільстві тісно пов'язано із переосмисленням процесів комунікації. Одним із найбільш перспективних напрямків такої взаємодії, що торкаються реклами спорту та здорового способу життя, виступає феномен інтерактивності [18]. Дослідження сутності інтерактивності у рекламі сучасного спорту дозволить окреслити перспективні напрямки їх проектування. Це плановане напрямок досліджень.

Т. Кротова відзначає основні принципи, на яких базується предметний світ античної Греції [8]: 1) наочність, 2) відчуття міри, 3) співмірності як основних постулатів античного мистецтва; 4) реалістичність античного образотворчого мистецтва; 5) надання внутрішній та зовнішній сутності людини сенсу центру світобудови, 6) раціоналізм і конкретність мислення. Перші два принципи можна використовувати як базові при сприйнятті сучасного мистецтва і дизайну, що використовує зображення спортивних заходів. Надалі планується розглянути принципи і прийоми відображення спорту в різних стилях за допомогою інтерактивних методів.

Сучасна інтерпретація зображення спортивних заходів може базуватися на античних прикладах. Таким чином, проведений аналіз опублікованій літератури показав актуальність поставлених в дослідженні завдань.

Постановка завдання. У зв'язку з актуальними сучасними завданнями візуальної пропаганди спорту потрібно наголосити на необхідності визначення

особливостей візуальної подачі інформації про спортсменів, спортивні заходи. Охоплюється величезний період розвитку мистецтва Стародавньої Греції та Стародавнього Риму, під час якого вирішувалися різні особистісні та громадські завдання, що відповідали стану суспільства. Тому необхідно визначити особливості відображення елементів, пов'язаних зі спортом, в стилях античного світу, відповідно до завдань сучасного суспільства.

Таким чином, конкретизуються вище-поставлені завдання визначення особливостей через логічний ланцюжок: вид і жанр мистецтва, наступний період розвитку суспільства, далі специфіка візуального відображення об'єктів, пов'язаних зі спортивними заходами, в даний період. Першим необхідно розглянути приклад найбільш відомого застосування динамічного відображення спортивного заходу в контексті ритуальних звичаїв. Далі потрібно провести опис найбільш яскравих образів, виходячи з періодів розвитку мистецтва з акцентом на динаміку зображень. На завершення необхідно співвіднести найцікавіші аспекти античного мистецтва і мистецтва сучасності. Таким чином буде вирішена мета – виявити особливості відображення спорту в античному мистецтві як базового для сучасних мистецтва і дизайну.

Основні результати. Відомо, що егейське мистецтво (III тисячоліття до н.е. – XI ст. до н.е.) бере свій початок з Криту. Розірвані лінії та закручені спіралі орнаментів ранньої кераміки, які з'явилися на Кіклідських островах і на Криті, відображають процес космічного світоустрою, мають динамічний характер.

Крім зображення жителів моря (восьминога, риб та ін.), з усією фауни на Криті найбільш часто зустрічається бик. За грецькою міфологією, верховний бог Зевс, який, до речі, народився на Криті, перетворившись на бика, відвіз через море

на Крит фінікійську принцесу Європу. Архітектор Дедал побудував Кносський палац, який сприймався сучасниками як лабіринт. У лабіринті жив Мінотавр (напівлюдина – напівбик), якого переміг Тесей. Тобто другим за значимістю в образотворчому використанні образів тварин на Кноссі є бик, з яким у бою змагається людина.

Усі види мистецтва раннього періоду античного світу мають сюжети, які відображають битви з биком. На рис. 1 зображена хризоелефантина (зроблена зі слонової кістки і золота) статуетка тавромаха в момент його стрибка під час ритуальної гри з биком. Статуетка знайдена в Кносському палаці.

Саме такі спритні спортсмени – акробати, які перестрибують через грізного бика, зображені на фресці Кносського палацу в XV ст. до н.е. На рис. 2 показана небезпечна гра-змагання молодих юнаків та дівчат з биком, яка вимагала сміливості і спритності. Було потрібно схопити бика за роги, зробити подвійний переворот над тулубом бика і зістрибнути ззаду бика. Оскільки бик був священною твариною на Криті, багато хто вважає це змагання культовим ритуалом в контексті мінойських священнодійств.

По суті рис. 2 – це концептуальна візуальна інформація про те, як треба виконувати фізичні вправи на быку, щоб він не розтопав акробата. Ці рекомендації з вигаданими етапами більш розширено показані на рис. 4 [13].

Видима витонченість рухів дозволяє припустити, що ряд таких небезпечних і складних рухів досягався неодноразовим тренуванням. Стрибок через бика був одним з випробувань в ініціації юнаків. Сюжети зображень, пов'язані з боротьбою людини і бика, були різноманітні: приборкання бика Ясоном (рис. 5), бій з Тезеєм (рис. 6), стрибки через критського бика, полювання на биків (рис. 7) тощо.



Рис. 1. Хризоелефантинна статуетка тавромаха. Бл. XV ст. до н.е.



Рис. 2. Фреска «Ігри з биком». Східне крило Кносського палацу. XV ст. до н.е.



Рис. 3. «Посейдон Артемійській». бронзова статуя 460 р. до н.е.

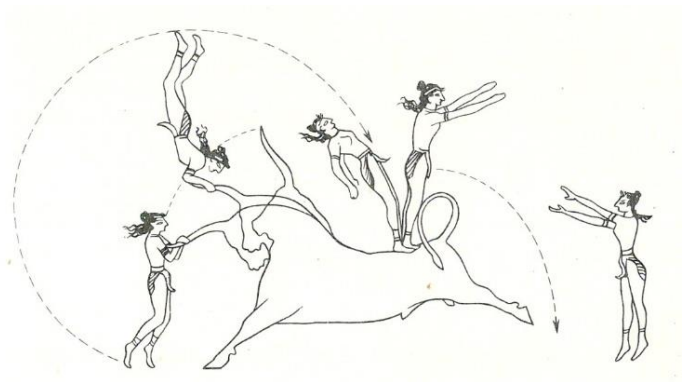


Рис. 4. Детальна схема вправи перекиду людини через бика



Рис. 5. Ваза. Стародавня Греція. Бл. 420 до н.е. Сюжет вазопису: Приборкання бика Ясоном за допомогою Медеї

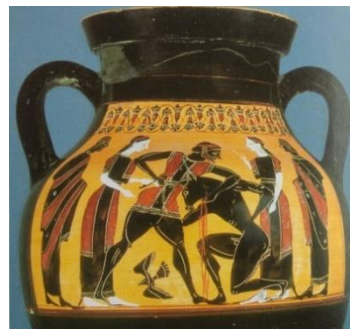


Рис. 6. Амфора. Стародавня Греція. Бл. 400 до н.е. Сюжет: Тесей вбиває Мінотавра



Рис. 7. Золотий кубок з Вафію. Лаконія. Бл. 1500 до н.е. Поховання Сюжет: полювання на биків



Рис. 8. Парфенон. Статуя Куроса. Постамент. Рельєф «Борці». Кінець VI ст. до н.е.

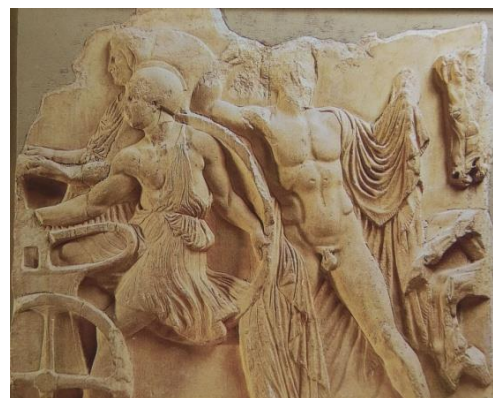


Рис. 9. Парфенон. Фриз. «Змагання колісничних борців». Кінець VI ст. до н.е.

Стрибки через бика, кажучи сучасною мовою, представляють по суті кілька спортивних змагань. Але відображення взаємин бика і людини в чималому ступені залежить від загального напрямку зображень в певному періоді. Традиційно відзначають три періоди мистецтва Стародавньої Греції та чотири періоди Стародавнього Риму. Скористаємося цією періодичністю при оцінці конкретних творів, витягуючи з них основну сутність для сучасного мистецтва.

В цілому композиції більш динамічні в певний період (наприклад, в мінойський і елліністичний), і більш величні і спокійні в «золотий період» мистецтва давньої Греції. На рис. 3 зображена бронзова статуя бога морів Посейдона, створена в 460 р. до н.е. Разом з Зевсом і Герой Посейдон був одним із старших богів. Явно в руці він повинен тримати тризуб, готуючись кинути його в ціль. Поза цілком спортивна, відповідно до цілей «золотого століття» сповнена гідності.

Як всім відомо, в зв'язку з існуванням Олімпійських ігор, створених на території Греції, логічним було поява зображень на абсолютно спортивні теми. Для місцевих свят, наприклад, Панафінеї в Афінах, грецькі творці об'єктів мистецтва прагнули створити візуальний ідеал атлетизму. Найбільшу увагу такому втіленню приділялася на всееллінських святах: Істмейських, Піфійських, Німейських, Олімпійських іграх.

Розглянемо приклади рельєфів, пов'язаних зі спортом. На рис. 8 на рельєфному постаменті статуї Куроса зображені борці (кінець VI ст. до н.е.). В змагання входили не тільки бійцівські єдиноборства, але і змагання бійців на колісницях. На рис. 9 зображена плита з північного іонічного фриза Парфенона. По фризі ритмічно рухається хід старих, музикантів, юнаків з жертовними тваринами. І тут же серед фігур Панфінейської ходи показано змагання колісничних бійців. Вперше зображено, як в повному озброєнні гопліти встрибують і зіскакують з колісниць, що мчить. Так само

ритмічно і потужно рухаються вершники на рельєфах інших плит. Відомо, що авторство цих рельєфів Парфенона належить скульпторам зі школи Фідія.

Розглянемо найбільш відомі приклади об'єктів ліплення. На рис. 10 зображена одна зі збережених скульптур «Дискобола» грецького скульптора Мирона. Ця скульптура, яка відома всім, насправді є узагальненим образом, отриманим завдяки любові римлян до копіювання. Образотворчий момент посилюється завдяки протиставленню потужної напруги фізичного руху атлета і душевного спокою створеного благородного образу. Фігура Мирона сповнена руху, що сприймається гармонійно. У сучасному світі такої гармонії в даний момент не існує. Це означає, що запропоновані зображення не відповідають сучасності. Статуї людини у Лісіппа будуються не як у Мирона – в пластичній єдності деталей. Лісіпп відображає скороминущість події, що більш відповідає сучасності.

Ця мить сприйняття добре продумана Лісіппом, відображає гнучкість фігури, складність і контрастність рухів. Юний атлет «Апоксімен» (рис. 11) не випромінює гордість перемоги, як зображувалося б на століття раніше. Юнак показаний після перемоги, металевим скребком очищує тіло від масла і пилу. Здавалося б невеликий рух руки віддається по всьому тілу атлета. Спокій спортсмена тільки зовнішній. Зрозуміло, що юнак пережив величезну напругу і втомився від стресу. Питання людяності відносин дуже актуальне на початку XXI ст., як і способів її відображення в об'єктах мистецтва.

Лісіпп порушив попередній, поліклетівський канон в пропорційному відображенні людини. У новому каноні голова людини становить 1/8 зросту. А в попередньому теоретичному трактаті про пропорції у скульптурі Поліклет пропонував, щоб голова становила 1/7 від усього зросту людини. У Поліклета відома менша кількість створених ним статуй, оскільки все нове

дається великими труднощами. Зараз відомі лише дві частини його «Канону», але свого часу цей теоретичний трактат мав істотний вплив на скульпторів пізніших поколінь. Пропорції, запропоновані Лісіппом, ближчі до сприйняття сучасності.

Оскільки давньогрецький живопис майже не зберігся, для кращого розуміння відображення спорту можна подивитися на керамічний вазопис. У VII ст. до н.е. з'являється чорнофігурний розпис кераміки. У кінці VI ст. чорнофігурний розпис у вазописі змінюється червонофігурним. Тепер тло ваз покривається чорним лаком. Деталі не продрапують, а позначають за допомогою тонких чорних ліній, зовсім дрібні – короткими світлими штрихами. Подивимося на різницю в зображеннях чорнофігурної та червонофігурної кераміки. На рис. 12 (лекіф) зображено сюжет, присвячений боротьбі Тесея та критського бика (бл. V ст. до н. е.). Як було прийнято в період створення чорнофігурної кераміки, Тесеї зображений із загостреними рисами обличчя, в тому числі гострою бородою. Композиція динамічна, що підкреслюється не тільки діями Тесея і бика, а й похилими лініями.

У червонофігурній кераміці тема динаміки представлена в більш облагородженому вигляді. На рис. 13 на червонофігурній пеліці зображені Бог війни Арес з двома воїнами, що борються з чотирма гігантами. Хто ці два воїна, остаточно вченими не встановлено, так як букви, що стосуються цих осіб, частково зіпсовані. Можливо це Посейдон і Гермес, можливо Кастор і Полідевк. Але головним є інше. У «золотий вік» Перикла всі спортсмени, боги, переможці олімпіад зображуються з акцентом на людську гідність.

Відомий також давньогрецький розпис на внутрішній стороні плити перекриття гробниці недалеко від Пестумського храму (сучасна Італія). На розписи зображений юний нирець, який кидається вниз з високої платформи (рис. 14). Тема має міфологічний підтекст, але в контексті теми дослідження,

пов'язаної з відображенням спорту, стрибки в воду прочитуються сучасно, але і дещо узагальнено, як було прийнято в класичний період. Олімпійських змагань з плавання у греків не було.

Окремим дослідженням може бути вивчення взаємозв'язку зображень танцю і спорту. Динаміка танцю добре ілюструється зображенням танцюючої менади на виллі Цицерона і танцями на Виллі Містерій (рис. 15).

Визначальним для зображення спортсмена епохи класичного періоду Давньої Греції є слова філософа V ст. до н.е. Горгія, який стверджував, що людина є мірою всіх речей. На перший план в «золотий вік» виходить зображення узагальненого образу. Особа героя зображується, на відміну від прийдешнього еллінського періоду, узагальнено, не типізовано, і, тим паче, істотно відрізняється від емоційних виразів обличчя і в скульптурі, і в живописі періоду імператорського Риму.

На рис. 16 вказана всесвітньо відома скульптура «Візничого» невідомого автора – частина втраченої скульптурної бронзової композиції з колісницею та кіньми (бл. 470 р. до н.е.).

Стрункий юнак наче трансформується в образ переможця з доричної колони (див. складки одягу, схожі на канелюри). Переможець змагання впевнено і з гідністю веде колісницю. Візник, попри захоплені крики гіпотетичного натовпу, стриманий. Прекрасне його обличчя незворушне. Зображення голови узагальнено, не конкретизовано. Це приклад героїчного ідеалу.

Еллінський період характеризується тим, що зображення голови типізуються. Складаються стереотипи не психологічні, спеціалізовані, а «маски» вченого, героя, драматурга та інші, в яких перш за все враховуються властивості професії. Такий портрет кулачного бійця створений представником з кола учнів Лісіппа.



Рис. 10. Мирон. Дискобол.
(Бл. 440 р. до н.е.). Мармурова римська
копія II ст. н.е.



Рис. 11. Лісіпп. Апоксиомен.
Кінець IV ст. до н.е. Мармурова римська копія
з втраченого бронзового оригіналу



Рис. 12. Лекіф. Бл. V ст. до н. е.
Боротьба Тесея з критським биком.

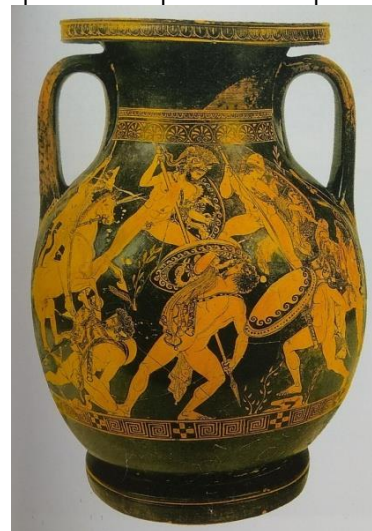


Рис. 13. Пеліка червоного забарвлення.
400–300 р. до н.е. Кастор, Арес і Полідевк.
Бій з чотирма гігантами.



Рис. 14. Плита. Перекриття. Гробниця.
Внутрішня стена. Давньогрецький живопис.
Нирець. (Бл. 470 р. до н.е.).

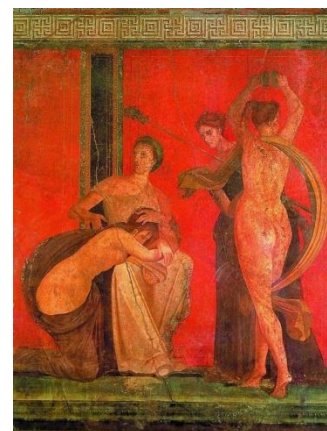


Рис. 15. Помпеї. Вілла Містерій.
Давньоримський декоративний живопис. I
в. до н.е. Танець



Рис. 16. Скульптура «Візничого»
(Бл. 470 р. до н.е.)

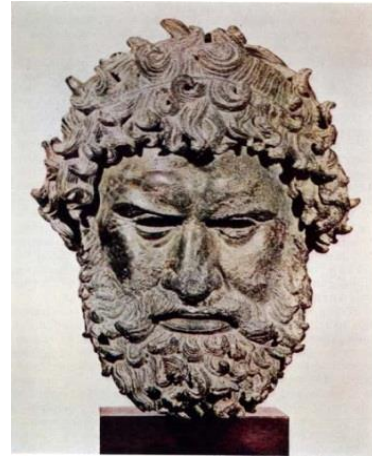


Рис. 17. Сіланіон. Голова кулачного бійця
з Олімпії (330-325 р. до н.е.)

На рис. 17 показаний не художній ідеал, як це було в класичний період, не героїчний ідеал, колись відображений у «візнику», а обличчя грубого кулачного бійця. У класичний період грецького мистецтва спортсмени зображувалися реалістично. Їх відрізняли хороший фізичний розвиток, духовна врівноваженість, впевненість в собі, гармонійна статура. Жінки практично не брали участь в олімпійських змаганнях. Але якщо була необхідність відобразити жіночий образ, то жінка зображувалася стриманою і величною у своїй красі. Якщо була можливість, то спортсмен-переможець зображувався в цей період схожим на бога.

Починаючи з II ст. до н.е. портрет стає все більш індивідуалізованим. У Стародавньому Римі зображення осіб починалися з посмертних масок і зображень предків («імагінес») в круглих рамках тондо. Зображення дійшли до рівня досконалості в провінціях Римської імперії. Такі є фаюмські портрети з Єгипту, що є зразками станкового живопису греко-римської епохи. Портрети ці зображувалися за життя людини, а після смерті їх прибинтовують до мумії померлого замість маски. До кінця III ст. н.е. стала проявлятися велика схематизація в портретному живописі, що свідчила про менший інтерес до особистості людини. Зображення портрета особистості

показує внутрішній світ людини з дуже глибоким психологічним проникненням – це досягнення саме римлян. Для сучасного етапу розвитку мистецтва більший інтерес представляє період початку і розквіту імператорського Риму, коли акцентувалася увага на зображення особистості спортсмена.

Висновки. У всіх видах мистецтва античного світу зустрічаються зображення спортивних заходів, але створення їх найбільшої кількості припадає на роки проведення олімпіад. Створені об'єкти античного мистецтва, пов'язані із заняттям спортом, показали глибокий взаємозв'язок з соціально-політичними і регіонально-географічними процесами певних періодів (землетрусу, війни, створення національностей, цілі створення певних типів державності). У сучасному суспільстві, інформативна компонента в якому розвивається по експоненті, легше сприймається персоніфікація особистості. Відповідно, опорним базисом для створення творів сучасного живопису, що відображає спорт, виступають живописні школи провінцій Римської імперії. Фаюмські портрети, добре збереження яких до нашого часу було забезпечено умовами сухого і жаркого клімату Єгипту, є найбільш яскравим прикладом такої живописної школи. Живописні твори давньогрецького

мистецтва для об'єктивного аналізу не можуть бути задіяні в зв'язку з тим, що переважно збереглися тільки їх літературні описи.

Базисом при сучасному ліпленні, при створенні об'єктів графічного дизайну можуть бути художні твори, створені школами елліністичного періоду Давньої Греції, які відображають миттєвість подій. Художні твори певних періодів розвитку античного мистецтва можуть бути рекомендовані як концептуальні прототипи при вирішенні ряду функціональних завдань сучасного

дизайну: підкреслення гідності – період «золотого століття Перикла», спрощення образів – вазопис Мікенського періоду. Перспективи подальших досліджень повинні бути пов'язані з оцінкою впливу різноманітних сучасних процесів на створення об'єктів мистецтва і дизайну, виходячи з чітких характеристик нових матеріалів, глибокого розуміння існуючих і нових технологічних процесів, загальних світових тенденцій розвитку суспільства в цілому.

Література

1. *Атлеты Древней Греции: народные герои*. URL: <http://drevniy-egipet.ru/atlety-drevnej-grecii-narodnye-geroi/> (дата звернення 18.08.2020).
2. Букина А. Г. *Вазопись древнего Коринфа: система классификации и атрибуции*. Дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04. С-Петербург, 2013. 785 с.
3. *Древнегреческие скульптуры. Самые знаменитые скульптуры – ТОП 10*. URL: <https://gidvgreece.com/vsyo-o-greczii/greciya-vsyo-o-grecii-2/drevnegrechieskie-skulptury-samye-znamenitie-skulptury-top10.html> (дата звернення 8.08.20)
4. Есипенко П., Кравчук Л., Колтонюк С., Савицкий П., Заваров А. *Олимпийские дни Украины*. К.: Здоровье, 1982. 247 с.
5. Калинин Д. А. *Кипрские вазы с пластическим декором Марионского типа (VI–IV вв. до н.э.): генезис, форма, семантика*. Дисс. ... канд. наук: 17.00.04. Москва, 2019. 296 с.
6. Калинин Д. А. *Кипрские вазы в стиле Свободного поля: проблемы композиции и семантики росписей*. Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2019. С. 15–27. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kiprskie-vazy-v-stile-svobodnogo-polya-problemy-kompozitsii-i-semantiki-rosписей>.
7. Козленко А. *Большие игры Древней Греции*. Июль. 2018. URL: <https://warspot.ru/12298-bolshie-igry-drevney-gretsii> (дата звернення 20.11.2020).
8. Кротова Т. Принципи стилістичної єдності предметного світу античності. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтво-

- знавчої науки. 2010. Вип. 3. С. 330–335. URL: <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/3995/>
9. Кузнецова І. О., Лільчицький О. В. Особливості візуального відображення спортивного життя у вуличному мистецтві України. *Art and design*. 2020. № 2 (10), С. 61–72. DOI: [10.30857/2617-0272.2020.2.5](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.5).
10. Kuznetsova I., Dudnik I., Lylchyskyi O. National and globalization features in sculptural, pictorial and font compositions of modern street art in Ukraine. *DISEGNARECON. STREET ART, DRAWING ON THE WALLS*. Vol. 13. P. 24. URL: <http://disegnarecon.univaq.it/ojs/index.php/disegnarecon/article/view/715> (дата звернення 20.11.2020).
11. Kun L. *Egyetemes testneveleses sporttortenet*. Budapest: SBPORT, 1978. P. 54–87.
12. Любимов Л. *Искусство древнего мира*. 2-е изд. М.: Просвещение, 1980. С. 137–319.
13. Мавроматаки М. *Афины. Между мифом и историей. Путеводитель по памятникам города и его окрестностей*. Афины: ХАЙТАЛИ, 1997. 127 с.
14. *Олимпийские игры в древности*. URL: <http://istorja.ru/forums/topic/106-olimpiyskie-igryi-v-drevnosti/> (дата звернення 10.08.2020).
15. Савостина Е. А. *У истоков фигуративного языка греческой вазописи. Пояснительная система знаков-символов*. С.: Издание "Античный мир", 2011. Вип. 15. С. 31–54. URL: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1461070234> (дата звернення 22.11.2020).
16. Самар О. Ю. *Развитие стиля аттической вазописи в позднеархаический период: 530–490 гг. до н. э.* Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. Москва, 2011. 396 с.

17. Семенцова Э. *Античное искусство. Очерки истории искусств* / Под ред. Г.Г. Поспелова. М.: Советский художник, 1987. С. 158–211.

18. Сули С. *Греческая мифология*. Афины: МИХАЛИС ТУБИС, 1995. 176 с.

19. Скляренко Н. В. Інтерактивність як принцип організації дизайн-системи (на прикладі об'єктів зовнішньої реклами). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. №2. С. 33–37. URL: <https://www.visnik.org/pdf/v2014-02-08-sklyarenko.pdf>

20. Логиаду-Платонос С. *Кнос. Минойская цивилизация*. Афины: И. НЕАФЬЮЛАКИС & Со, 2002. 96 с.

21. Хавин Б. *Все об олимпийских играх*. М.: Физкультура и спорт, 1974. 576 с.

22. Чубова А. П., Конькова Г. И., Давыдова Л. И. *Античные мастера. Скульпторы и живописцы*. Л.: ИСКУССТВО. 1986. 251 с.

23. Шувалова О. М. *История и принципы реставрации античной керамики из коллекции Государственного Эрмитажа в связи с требованиями ее хранения и экспонирования*. Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. С-Петербург. 2013. 274 с.

References

1. Atlety Drevney Gretsii: narodnyye geroi [Athletes of Ancient Greece: Folk Heroes]. URL: <http://drevniy-egipt.ru/atlety-drevnej-grecii-narodnye-geroi/> (last accessed: 18.08.2020) [In Russian].

2. Bukina, A.G. (2013). *Vazopis drevnego Korinfa: sistema klassifikatsii i atributsii* [The Pottery of Ancient Corinth: A System of Classification and Attribution]. Doctor's thesis. S-Peterburg. 785 [In Russian].

3. Drevnegrecheskiye skulptury. Samyye znamenityye skulptury – TOP10 [Ancient Greek sculptures. The most famous sculptures – TOP 10] URL: <https://gidvgreece.com/vsyo-o-greczii/greciya-vsyo-o-grecii-2/drevnegrecheskiye-skulptury-samye-znamenityye-skulptury-top10.html> (last accessed: 8.08.2020) [In Russian].

4. Esipenko, P., Kravchuk, L., Koltonyuk, S., Savitskiy, P., & Zavarov, A. (1982). *Olimpiyskiye dni Ukrainy* [Olympic days of Ukraine]. K.: Zdorovye. 247 [In Russian].

5. Kalinichev, D.A. (2019). *Kiprskiy vazy s plasticheskim dekorom Marionskogo tipa (VI–IV vv. do n.e.): genezis. forma. semantika* [Cypriot vases

with plastic decor of the Marion type (6th–4th centuries BC): genesis, form, semantics]. Candidate's thesis: 17.00.04. Moskva. 296 [In Russian].

6. Kalinichev, D.A. (2019). *Kiprskiy vazy v stile Svobodnogo polya: problemy kompozitsii i semantiki rospisey* [Cypriot vases in the Free Field style: problems of composition and semantics of paintings]. *Vestnik RGGU. Seriya: "Literaturovedeniye. Yazykoznaneniye. Kulturologiya"*. S. 15–27. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kiprskie-vazy-v-stile-svobodnogo-polya-problemy-kompozitsii-i-semantiki-rospisey> [In Russian].

7. Kozlenko, A. (2018). *Bolshie igry Drevney Gretsii. Iyul* [Great Games of Ancient Greece]. URL: <https://warspot.ru/12298-bolshie-igry-drevney-gretsii/> (last accessed: 20.11.2020) [In Russian].

8. Krotova, T. (2010) *Principi stilistichnoy yednosti predmetnogo svitu antichnosti* [Principles of stylistic unity of the material world of antiquity]. *Aktualni problemi misteckoyi praktiki i mistectvoznavchoy nauki*. 3. 330–335. URL: <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/3995/> [In Ukrainian].

9. Kuznetsova, I.O., & Lilchitskiy, O.V. (2020). *Osoblivosti vizualnogo vidobrazhennya sportivnogo zhittya u vulichnomu mistetstvi Ukraini* [Features of visual reflection of sports life in street art of Ukraine]. *Art and design*. №2(10). 61–72. DOI: [10.30857/2617-0272.2020.2.5](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.5) [In Ukrainian].

10. Kuznetsova, I., Dudnik, I., & Lylchyskiy, O. (2020). *National and globalization features in sculptural, pictorial and font compositions of modern street art in Ukraine*. *DISEGNARECON. STREET ART, DRAWING ON THE WALLS*. 13. 24. URL: <http://disegnarecon.univaq.it/ojs/index.php/disegnarecon/article/view/715> [In English].

11. Kun, L. (1978) *Egyetemes testneveleses sporttortenet*. Budapest: SBPORT. 54–87 [In English].

12. Lyubimov, L. (1980). *Iskusstvo drevnego mira* [The art of the ancient world]. 2-e izd. M.: Prosveshcheniye. 137–319 [In Russian].

13. Mavromataki, M. (1997). *Afiny. Mezhdumifom i istoriyey. Putevoditel po pamyatnikam goroda i ego okrestnostey* [Athens. Between myth and history. A guide to the monuments of the city and its surroundings]. Afiny: KhAYTALI. 127 [In Russian].

14. *Olimpiyskiye igry v drevnosti* [Olympic games in antiquity]. URL: <http://istorja.ru/forums/topic/106-olimpiyskiye-igryi-v-drevnosti/> (last accessed: 10.08.2020) [In Russian].

15. Savostina, E.A. (2011). U istokov figurativnogo yazyka grecheskoy vazopisi. Poyasnitelnaya sistema znakov-simvolov [At the origins of the figurative language of Greek vase painting. Explanatory sign-symbol system]. S.: Izdaniye "Antichnyy mir". 15. 31–54 URL: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1461070234> (last accessed: 22.11.2020) [In Russian].
16. Samar, O.Yu. (2011). Razvitiye stilya atticheskoy vazopisi v pozdnearkhaicheskiy period: 530–490 gg. do n. e. [The development of the style of Attic vase painting in the late archaic period: 530–490. BC e.]. Candidate's thesis: 17.00.04. Moskva. 396 [In Russian].
17. Sementsova, E. (1987). Antichnoye iskusstvo. Ocherki istorii iskusstv [Antique art. Art History Essays] / Eds. G.G. Pospelova. M.: Sovetskiy khudozhnik. 158–211 [In Russian].
18. Suli, Sofiya (1995). Grecheskaya mifologiya [Greek mythology]. Afiny: IZDATELSTVO MIKHALIS TUBIS. 176 [In Russian].
19. Sklyarenko, N.V. (2014). Interaktivnist yak printsip organizatsii dizayn-sistemi (na prikladi ob'ektiv zovnishnoyi reklami) [Interactivity as a principle of organization of a design system (on the example of objects of outdoor advertising)]. Visnik Kharkivskoi derzhavnoi akademii dizaynu i mistetstv. Mistetstvoznnavstvo. 2. 33–37. URL: <https://www.visnik.org/pdf/v2014-02-08-sklyarenko.pdf> [In Ukrainian].
20. Logiadu-Platonos, S. (2002). Knoss. Minoyskaya tsivilizatsiya [Knossos. Minoan civilization]. Afiny: I.NEAFYU LAKIS & Co. 96 [In Russian].
21. Khavin, B. (1974). Vse ob olimpiyskikh igrakh [All about the Olympic Games]. M.: Fizkultura i sport. 576 [In Russian].
22. Chubova, A.P., Konkova, G.I., & Davydova, L.I. (1986). Antichnyye mastera. Skulptory i zhivopistysy [Antique masters. Sculptors and Painters]. L.: ISKUSSTVO. 251 [In Russian].
23. Shuvalova, O.M. (2013). Istoriya i printsipy restavratsii antichnoy keramiki iz kollektsii Gosudarstvennogo Ermitazha v svyazi s trebovaniyami eye khraneniya i eksponirovaniya [The history and principles of the restoration of antique ceramics from the collection of the State Hermitage in connection with the requirements of its storage and display]. Candidate's thesis. S-Peterburg. 274 [In Russian].

SPECIFICITY OF DISPLAYING THE SPORT THEME IN THE WORKS OF ANCIENT ART

¹KUZNETSOVA I.A., ²LYLCHYTSKYI O.V.,

¹PRIVALOV M.O.

¹National Technical University of Ukraine "Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute"

²The National Academy of Fine Arts and Architecture

Aim of work is to identify sport reflection features in ancient art.

Methodology. The paper uses methods of systematization and updating of analytical information about the peculiarities of the reflection of elements related to sports in the styles of the ancient world. The accumulation, systematization and implementation of information is carried out by studying the specialized professional literature and sites depicting the reflection of elements

СПЕЦИФИКА ОТОБРАЖЕНИЯ ТЕМЫ СПОРТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АНТИЧНОГО ИСКУССТВА

¹КУЗНЕЦОВА И.А., ²ЛИЛЬЧИЦКИЙ О.В.,

¹ПРИВАЛОВ М.О.

¹Национальный технический университет Украины «Киевский политехнический институт имени Игоря Сикорского»

²Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры

Целью работы является выявление особенностей отображения спорта в античном искусстве.

Методология. В работе использованы методы систематизации и актуализации аналитической информации про особенности отображения элементов, связанных со спортом, в стилях античного мира. Накопление, систематизация и реализация информации проведены путем изучения специализированной профессиональной литературы и сайтов с изображением отображения элементов, связанных со спортом,

related to sports in ancient art.

Results. The main reflections of sports life in ancient art are identified and characterized. There is a description of ancient art that reflects sporting events. A summary analysis of the elements related to sports in the objects of the ancient world. The most interesting in the context of modernity are the elements of joy in Cretan art, the emphasis on dynamism in the first period of Minoan art; didactic orientation of the image of sculptural and pictorial works of sports events. Special attention needs to be paid to objects that are the result of all-Hellenic holidays. The example of creation of art objects on an example of figurines, painting, a vase-painting, minting connected with acrobatic jumps through a bull is considered. The elements of active dynamics, up to the existence of sloping lines in vase-painting and paintings in certain periods, of passive dynamics in the "golden age of Pericles" are shown. Then the visual ideal of athletics was created. The generalization of the classical period does not correspond to the superdynamic modernity. The most interesting emotional facial expression in both sculpture and painting of the period of imperial Rome. Since the II century. B.C. the portrait of the athlete is more and more individualized.

Scientific novelty. The study is based on the study of sport as historically formed in the form of special competitive activities and sports practice socio-cultural phenomenon that promotes the harmonious development of natural and social psychophysiological abilities of motor activity and moral and aesthetic qualities of man, which determines his sports activities.

Practical significance. The paper shows the trends in the creation of sculptures, frescoes, reliefs, vase paintings in ancient art, which reflect the sport. Prospects for further research should be related to

в античном искусстве.

Результаты. Определены и охарактеризованы основные отображения спортивной жизни в античном искусстве. Приведено описание античного искусства, которое отображает спортивные мероприятия. Сделан конспективный анализ элементов, связанных со спортом, в объектах античного мира. Наиболее интересными в контексте современности являются элементы радости в критском искусстве, подчеркнута динамичность в первом периоде минойского искусства; дидактическая направленность изображения скульптурных и живописных работ спортивных мероприятий. Особенного внимания требуют объекты, которые являются результатом всеэллинских праздников. Рассмотрен пример создания статуэток, росписи, вазописи, чеканки, связанных с акробатическими прыжками через быка. Показаны элементы активной динамики, вплоть до существования наклонных линий в вазописи и росписях в определенных периодах, пассивной динамики в «золотой век Перикла». Тогда создавался визуальный идеал атлетизма. Обобщения классического периода не соответствует сверхдинамичной современности. Интересно эмоциональное выражение лица и в скульптуре, и в живописи периода императорского Рима. Начиная со II в. до н.э. портрет спортсмена все более индивидуализирован.

Научная новизна. Исследование заключается в обосновании произведений искусства на тему спорта как исторически сложившегося в форме специальной соревновательной деятельности и спортивной практики социокультурного феномена, который способствует гармоничному развитию природных и общественных психофизиологических способностей двигательной активности и нравственно-эстетических качеств человека, определяет его спортивную деятельность.

Практическая значимость. В работе показаны тенденции создания скульптур, фресок, рельефов, вазописи в античном искусстве, отражающие спорт. Перспективы дальнейших исследований должны быть связаны с оценкой влияния различных современных процессов на

assessing the impact of various modern processes on the creation of art and design, based on clear characteristics of new materials, a deep understanding of existing and new technological processes, general global trends in society as a whole.

Keywords: *art of the ancient world; sports; dynamics; sculpture; fresco; frieze; relief; painting; acrobats; reflection of sports events; battles with a bull.*

создание объектов искусства и дизайна, исходя из четких характеристик новых материалов, глубокого понимания существующих и новых технологических процессов, общих мировых тенденций развития общества в целом.

Ключевые слова: *искусство античного мира; спорт; динамика; скульптура; фреска; фриз; рельеф; вазопись; акробаты; отображение спортивных мероприятий; бои с быком.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Кузнецова Ірина Олексіївна, д-р мист., професор, професор кафедри графіки, Видавничо-поліграфічний інститут Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», ORCID 0000-0002-4267-7031, **e-mail:** iakuzmore@gmail.com

Лільчицький Олег Володимирович, старший викладач кафедри культури та соціально-гуманітарних дисциплін, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, ORCID 0000-0002-2786-4736, **e-mail:** olegvolya1970@ukr.net

Привалов Михайло Олексійович, магістр, кафедра графіки, Видавничо-поліграфічний інститут Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», ORCID 0000-0003-3025-627X, **e-mail:** parkmobilovich2019@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Кузнецова І. О., Лільчицький О. В. Привалов М. О. Специфіка відображення теми спорту в творах Античного мистецтва. *Art and design*. 2020. №4(12). С. 136–148.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.11>

Citation APA: Kuznetsova, I.O., Lylchytskyi, O.V., Privalov, M.O. (2020) Specificity of Displaying the Sport Theme in the Works of Ancient Art. *Art and design*. 2020. 4(12). 136–148.

УДК 712.42(477-25+520)

DOI:10.30857/2617-0272.2020.4.12.

МИХАЙЛОВА Р. Д., ВИШНЕВСЬКА О. В., ЯСЬКО С. В.
Київський національний університет технологій та дизайну

ТРАДИЦІЇ ЯПОНСЬКОГО САДОВО-ПАРКОВОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ СУЧАСНОГО МІСТА (НА ПРИКЛАДІ КИЄВА)

Метою статті є аналіз японського садово-паркового мистецтва в його матеріальному та нематеріальному вимірах. Явище садово-паркового мистецтва розглянуто в контексті значень автентичності, типології та його естетичної цінності в умовах сучасного міста, зокрема на прикладі формування парку Кіото у Києві.

Методологія. В дослідженні застосовані загальні наукові методи аналізу; порівняльний метод, типологічна систематизація, історико-хронологічний метод, прийоми мистецтвознавчого аналізу.

Результати. Для розуміння суті явища японського садово-паркового мистецтва, в роботі представлено історію та умови його виникнення, етапи розвитку, сучасний стан. Також виявлено типи садово-паркових архітектурно-планувальних рішень за традиційними японськими зразками, які найчастіше використовуються у формуванні ділянок парків та садів. Розглянуто різні моделі японського парку/саду і його часові трансформації у міському середовищі, варіанти дизайнерських архітектурно-просторових рішень, найбільш поширених в сучасному ландшафтному мистецтві, зокрема, виявлено варіант дизайнерського рішення парку Кіото у Києві. У підсумку сформовано узагальнену картину сучасного рівня розвитку японського парку-саду, наголошено на його особливостях як мистецького й дизайнерського об'єкту.

Наукова новизна роботи полягає в дослідженні японської традиції облаштування садово-паркової території в сучасних містах та виявленні об'єктивних підходів до визначення її ландшафтно-просторових та мистецьких елементів з урахуванням конкретних різновидів на прикладі парку Кіото в Києві.

Практична значущість. Наукове дослідження історії, традицій та різновидів формування японського парку/саду в сучасному місті можуть бути використані у архітектурно-просторових ландшафтних рішеннях зі створення конкретних зразків з виразними мистецькими властивостями.

Ключові слова: садово-паркове мистецтво; японська традиційна культура; автентичність; ландшафт; дизайн; парк Кіото у Києві.

Вступ. Японська садово-паркова традиція – визнана у світі система створення ландшафтного середовища, історія якого вимірюється часом у понад півтора тисячоліття. Розпочата храмовими садами буддистських культових споруд на Японських островах, вона була закріплена ченцями і паломниками – творцями куточків природи, у яких поступово сформувалися естетика та система японського саду-парку як особливого виду мистецтва.

В Європу та в Америку мода на японські сади прийшла на межі XIX–XX ст. На хвилі загального інтересу до культури Сходу, японські парки-сади отримали влас-

не місце в сучасному ландшафтному мистецтві. Вони займають як невеликі ділянки територій, обладнані у японському дусі, так і території у декілька гектарів. Розгорнутими проєктами, що передають весь колорит японської культурної традиції є, наприклад, Tea Garden, м. Сан-Франциско, США; Japanse Tuin, м. Хасселт, Бельгія; Ju Raku En Japanese Garden, Тувумба, Австралія; Japanese Garden of Contemplation, м. Гамільтон, Нова Зеландія; Japanischer Garten Kaiserslautern, м. Кайзерслаутерн, Німеччина. При всьому розмаїтті, зазначені парки однаково гармонійно вписуються в природний ландшафт мегаполісу, демонструючи

можливості розвитку цього елементу міського благоустрою в міському середовищі.

В Україні зразком втілення традиції японського ландшафтного мистецтва є парк Кіото у Києві, розташований у Деснянському районі між станціями метро Чернігівською та Ліською. Заснований у 1972 р. після підписання договору про співпрацю та розвиток столиці України Києва та культурної столиці Японії Кіото, парк був створений із дотриманням особливостей планування та символіки, традиційної для садово-паркової культури Японії.

Аналіз попередніх досліджень. Тема японського саду-парку, що містить широкий спектр можливих варіантів вивчення, постійно розглядається у наукових працях, адже вона належить до тих, що обговорюються представниками кількох напрямів науки, як-от біології, культурології, мистецтвознавства, архітектурного дизайну.

Так, рослинний склад японських садів та їхню специфіку у нетиповому для них кліматі, що визначає стилістику організації ландшафту, розглядали спеціалісти сільськогосподарства О.В. Голосова [4, 5], яка надала інформацію про 44 сади, відвідані нею у Японії, та спеціалісти з ландшафтного благоустрою Л.І. Галкіна [3], А. Лебедева [9], А. Паршин [16]. Вивчаючи специфіку рослин в наших широтах з урахуванням їхнього правильного розташування за японською традицією, автори запропонували низку планувальних схем, відповідних прийнятим для японського саду/парку норм, узагальнивши доступну їм інформацію.

Мистецтвознавчі дослідження японських садів, проведені ще у 70–80 рр. XX ст., торкалися історії розвитку садово-паркового мистецтва в контексті загальної панорами розвитку та змін мистецтва Японії. В такому аспекті японські сади та парки розглядали Н.А. Виноградова та Н.С. Николаєва, які присвятили увагу унікальному автентичному мистецтву, зародженню його форм, формування художньої мови. На основі зв'язків з

філософськими та релігійними ідеями доби Середньовіччя та, відповідно, цілісних уявлень про художню культуру Японії, мистецтвознавче дослідження японських садів як особливого виду мистецтва здійснила Н.А. Виноградова [1]. Також мистецькі риси японських садів простежила у низці праць Н.С. Николаєва [13; 14]. У спільній праці, присвяченій мистецтву Японії, обидві дослідниці – Н. Виноградова та Н. Николаєва [2] також торкаються теми садів, по суті повертаючись до вже оприлюднених версій даної теми. Історичні витоки японського саду та найдавніші рекомендації з його облаштування розглянув С.О. Мостовий [11]. На тлі послідовних змін, що впродовж тисячоліть відбувалися в художній культурі Японії, японська садово-паркова традиція розглянута також у колективній праці Н. Ито, Т. Миягава, Т. Маеда, Т. Есидзава [7], особливо показової зважаючи на те, що свої спостереження висловили саме японські дослідники мистецтва.

Культурологічно-філософські аспекти садово-паркової культури Японії відображають окремі частини спільного видання А.Н. Мещерякова та М.В. Грачева [10], які, зокрема, наголосили на проблемі сприйняття простору в японському саду-парку. В контексті цивілізаційних процесів садово-паркові зразки Японії коротко розглянули також В. Єлісеєфф та Д. Єлісеєфф [6], спостереження яких продовжує публіцистичне видання журналіста-оглядача В. Овчинникова [15], який певний час перебував у Японії. В контексті урбаністичних проблем сучасного японського міста, низку архітектурних питань поставила Г.Б. Навлицька [12]. Приділивши увагу побуту населення та рішенням деяких соціальних питань, авторка акцентує увагу на традиційних зразках культури, в тому числі, садах-парках.

Різні аспекти сучасного розвитку японських садів-парків розкривають також спеціалізовані сайти, зокрема, сайт міста

Киото, з яким пов'язана історія київського ландшафтного парку у японській стилістиці [17].

Постановка завдання. Метою статті є аналіз досвіду Японії в ділянці створення японського саду-парку як конкретної форми ландшафтного дизайну; вивчення особливостей організації ландшафтного дизайну парку в «японському стилі» на основі перегляду джерел, які дають приклади такої організації ландшафтною системи та її подальшого розвитку у Києві; виявлення типів (різновидів) японського саду, що існують цей час, та їхніх модифікацій в конкретних зразках Києва.

Результати дослідження. Садово-паркове мистецтво відображає сприйняття людиною природи. Впродовж всієї історії японської художньої культури вона тяжіла до уявлень про людину як органічну частину світу природи, формуючи канон краси в житті та мистецтві. Відтак закони природи в Японії шанувалися як священні і неухильні. Вони мали значення таких, що впливають на моральний стан суспільства [7].

Через відношення до природи розкривається сутність японської культури, її головний зміст. Він полягає у незмінній потребі людини спостерігати за природою, прагнучі внутрішнього «діалогу» з горами, водоспадами, деревами, травами. Таке самоусвідомлення та самовідчуття людини залишило відбиток на психології нації, на стилі мислення, на поетиці та лексиці японської художньої культури в цілому й мистецтва зокрема.

Мистецтво японських садів тісно пов'язане з архітектурою, живописом, поезією. Час його виникнення залишається невідомим. Проте декілька археологічних знахідок в містах Азуки, Киото та Нара (рис. 1), які демонструють залишки садів ранньої історії Японії, свідчать про їх існування в давні часи. Їх появу та форму пов'язують з впливом релігійних вірувань, у яких надавалося велике значення

природнім об'єктам. Поклоніння скелям, озерам, віковим деревам і іншим об'єктам природи суттєво позначилося на структурі, формі, вигляді японського саду [1, 2].

Найстаріший із японських трактатів про сад – Сакутейкі (Sakuteiki), що належить до VIII ст. з доповненнями 1289 р., дає принципи створення саду на основі канонічних садових проєктів. Основи проектування передбачали такі умови: 1. сад має відповідати топографічним особливостям ділянки, включаючи природній потік води; 2. елементи саду можуть відтворювати відомі пейзажі й місця; гарним прикладом є сад Katsura в якому скопійована піщана коса Amanohashidate; 3. сади мають втілювати принципи фен-шуй (feng shui), відповідну символіку, елементи і належне їм розташування; 4. сади мають передавати дух природи, копіюючи її [11].

Як художнє явище японський сад формувався з X по XII ст., досягнувши розквіту у XV ст., коли сформувалися основні норми цього мистецтва. Сповнена релігійної та філософської символіки система японського саду відкривала можливості досягнути безмежне і виразити його у відчутній зримій формі. Діапазон художньої мови японських садів настільки широкий, що залишається дієвим, практично, невичерпним, впродовж багатьох століть. До сьогодні мистецтво садів у Японії зберігається не лише у вигляді шанованих шедеврів минулого, а й як жива творчість, що виростає з внутрішніх потреб сучасної людини [12].

Низку елементів ранньої японської культури вважають запозиченими з культури китайських та корейських народів, від яких поширилися філософсько-релігійні уявлення буддизму та даосизму. Так, з впливом буддизму, японські сади збагатилися міфічними образами гірської природи та морської стихії. Ця традиція у тій чи іншій формі також актуальна в дизайні японських садів і в наш час [10].

Нині садово-паркове мистецтво Японії формується на основі сталих різновидів саду, які відомі за наступними формами: сад Цубо, мініатюрний за розмірами, що поєднує каміння, рослини і квіти, Чайний сад – сад чайної церемонії, Сад каміння – «абсолют японського символізму», Сад дерев – природний пейзажний сад [8]. Зазначені чотири типи японського саду були і залишаються найбільш впливовими у парковому мистецтві Японії, однак існують і інші види садів-парків. Сучасним рішенням, що поєднує різні форми традиційного японського саду-парку, є парк Кіото у Києві, який займає площу у 13,1 га.

Центр парку складається із *саду каміння*, що поєднує композицію із каменю почесного сидіння, каменю печерного вигляду, каменю-охоронця, каменю місячної тіні (рис. 4). Сад каміння підкреслює головний символ японського ландшафтного мистецтва – камінь, що, на думку японців, є найдосконалішим витвором природи, символом її краси і величчя. Сади каменів – це абсолют японського символізму, адже йдеться про реалізацію уяви шляхом медитації. Такі сади являють собою не фрагмент природи, а її символ. Всі інші елементи ландшафту виконують роль фону, який підкреслює красу і унікальність каменів. Вільний простір в саду каменів передбачає «порожнечу», через яку японці усвідомлюють такі категорії буття як свобода, безмежжя, майбутнє. При цьому сад має залишати відчуття камерності, закритості простору від сторонніх очей. Завдання саду каміння – за допомогою композиції з природних елементів дати можливість людині зосередитися, викликати асоціативні образи. Традиція садів каміння походила з монастирсько-храмового буття: вони створювалися при храмах виключно для споглядання й медитації. З часом ця практика знайшла відгук у світському житті, проте призначення садів залишалося незмінним. Композиція храму каменів спрямована на створення відчуття

просторової порожнечі, однак облаштування саду каменів підпорядковане суворим філософським вимогам, канонічним правилам, архітектурним вирахуванням. Це, наприклад, орієнтація на конкретну точку споглядання, в залежності від часу доби, в який планується перебування у ньому; контраст відкритих і заповнених просторів; відсутність предметів, однакових за розміром або розміщених паралельно; наявність фігурно-розрахованої основи у вигляді семикутної геометричної мережі ліній, за якою визначають розташування об'єктів; розташування каменів неодмінно у точках перетину ліній геометричної мережі (рис. 6, рис. 7). Майданчик для саду каміння неодмінно вкритий шаром піску, гравію або гальки, на яких граблями викреслюються хвилясті лінії, що символізують воду [8]. Саду каміння притаманні також наступні елементи декору: огорожі, щоб відтворити належну атмосферу для усамітнення і спокою; традиційний атрибут, наповнений водою висотою 20–30 см у вигляді діжкоподібної кам'яної чаші-тсукубаї; кам'яні башти круглої, чотирикутної, іноді шести – або восьмикутної форми з непарною кількістю ярусів; ліхтарі, за допомогою яких створюють композицію зі світла і каменю; самі камені різної форми як носії певного символічного та філософського змісту [8].

Частину парку Кіото (рис. 8) сформовано як *Сад дерев*, сенс якого – наближення до природних пейзажів. В Японії такі парки найчастіше утворюються з деревами із щільним, гладким, блискучим листям, серед яких є багато вічнозелених видів. В таких садах, однак, часто використовують змішані посадки вічнозелених і листопадних дерев, що дозволяє спостерігати кожного сезону різні пейзажі: навесні – квітучі дерева, влітку – густу крону дерев, восени – красу листопаду жовтих і червоних тонів, взимку – графічну красу оголених гілок.



Рис. 1. Історичний парк в м. Нара. Японія



Рис. 2. Сад Цубо. Японія



Рис. 3. Сад чайної церемонії. Японія, заснований 1880 р.



Рис. 4. Сад каміння рьоан-дзі м. Кіото, Японія, заснований у XVII ст.

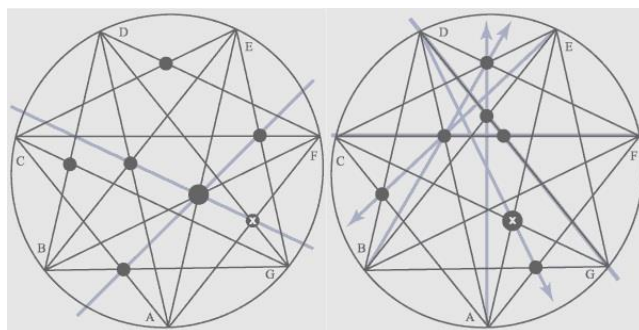


Рис. 5. Геометрична мережа ліній у саду каміння



Рис. 6. Сади Хамарікю, м. Токіо Японія, заснований 1450 р.



Рис. 7. Парк Кіото, Київ



Рис. 8. Парк Кіото, Київ, засновано у 1972 р.



У саду дерев проводиться підстригання чагарників, формування об'ємів яких дозволяє культивувати природний вигляд рослинності у горах та лісах, а також підкреслити красу щільно посаджених маленьких рослин.

Японська традиція відхиляє непритаманні рослині форми, надання їм неприродних геометричних або інших форм, які застосовують у Європі. Формування та обрізка дозволяють також уповільнити зростання рослин і контролювати їх розмір відповідно до розмірів самого саду. Більш складне завдання – формування дерев з метою підкреслення специфіки саду. Наприклад, якщо сад відтворює морське узбережжя, в ньому буде добре виглядати нахилена сосна із викривленим стовбуром. У парку Кіото елементом саду дерев є алея сакур, яка була висаджена у 2011 р., вікові сосни та японський клен, розташовані у два ряди вздовж пішохідних доріжок довжиною 987 м за лінією Броварського проспекту. Також цю лінію утворюють 360 голландських саджанців.

У 2017 р. був в парку Кіото також відкритий гравійний *дзен-сад*, призначений за японською традицією для роздумів та відпочинку. Посеред нього стоять два каміні, з'єднані містком. Поряд знаходиться альтанка-пагода, бонсай та ростуть декілька магнолій. У 2018 р. краєвиди, пов'язані із дзен-садом, були дещо скореговані: розширене озеро, споруджений водоспад і сухий струмок. Також відновлені кургани і гранітна пагода – квадратна багатоповерхова ступа висотою в 5 метрів, передана в дар від Кіото до відкриття парку. Вона є культовою спорудою-релікварієм, який, за японськими традиційними уявленнями, позитивно впливає на оточення. В озері, засадженому рододендронами, плавають червоні рибки.

Ця частина парку також частково наслідує традиції *Саду Цубо*, який з'явився в Японії в ранньому середньовіччі в зв'язку з ростом міського населення і щільністю забудови (рис. 2). Сад Цубо є маленькою

частиною природи, створеної на тісному просторі між своїм і сусіднім будинком з невеликим числом рослин. Він втілює ідею природи за допомогою лише декількох елементів – каменю, дерева, ікебани, як займають площу не більше 3 кв. м. Цубо створюють як під відкритим небом, так і усередині будинку, як «внутрішній цубо» – сад в інтер'єрі [8].

Деякі садово-паркові форми парку Кіото тяжіють до новітніх ідей. Це, наприклад, *сади дзедо*, що втілюють ідею райського саду і відповідають ідеальному природному пейзажу. Храм, проточна вода і великі водойми з островами – характерні ознаки цих садів. Це також *сади на пагорбах*, які характеризує досить значна площа із п'яти пагорбів, один з яких обов'язково знаходиться в центрі. *Символічний сад*, який наголошує, що для японського ландшафту не так важливий вид використовуваної рослини, скільки «вкладена» в нього символіка, образ, тож рослини поряд з камінням, гравієм, архітектурними елементами – це також матеріал для реалізації символізму. *Абстрактний сад* – близький до попереднього за виглядом й способами створення, але примітний тим, що не має аналога у природі. У такому саду людина вільна відтворити те, що побачила у своїй уяві, програмує пору року, погоду та всі інші параметри за станом власної душі.

Нині розмаїття японського саду досягається об'єднанням різних типів, внаслідок чого виникає парк нестандартного вигляду та стилю. Саме так були створені найбільш незвичайні сучасні сади в світі, як, наприклад, «сад зі скла і води» або «сад з одним деревом», створені провідними японськими дизайнерами та архітекторами. Перший з зазначених типів передбачає установку світлопрозорої конструкції зимового саду в оранжереї, на веранді, у басейні, в кафе, кімнаті відпочинку, кабінеті, столовій і інших приміщеннях, з індивідуальним проектуванням та

будівництвом, підбором рослин, створенням і підтриманням необхідного мікроклімату, інший – солітер (від лат. *solitarius*) – дизайнерську композицію з окремо розташованим деревом, чагарником, квітами на довгому стеблі, високорослими травами тощо, що приваблюють увагу своєю особливістю, красою, ефектністю. В ландшафтному дизайні солітери створюють особливу легкість та гармонію.

В меншій мірі можна говорити про вплив на формування ландшафту парку Кіото стилістики *Чайного саду (саду чайної церемонії)*. Пов'язана із завезенням до Японії у XIII ст. чаю, що вплинуло на її культуру, зокрема створення священного ритуалу чаювання, а згодом, у XV ст., особливої чайної церемонії, японська чайна церемонія здійснила виключно великий вплив на символіку та образний лад японського саду (рис. 3). Зокрема, його планування у вигляді двох частин, це необхідність створити місце для очікування церемонії, облаштоване лавою з навісом, де гості перебувають до запрошення господаря до чайного будиночку, та сам сад, як «врегульований» краєвид, що оточує будиночок. Рослини в саду підбираються так, щоби не привертати багато уваги, адже ніщо не повинно відволікати людину від ритуалу чаювання. Це «нейтральні» вічнозелені дерева й чагарники та малі архітектурні форми – кам'яні ліхтарі, чаші для обмивання рук [8]. Зважаючи на цілеспрямоване формування такого саду для здійснення певної традиційної японської церемонії, що передбачає досить інтимну обстановку, його зразки, як очевидно, свідомо оминули в ландшафті київського міського парку.

Попри понад п'ятдесятирічну історію парку Кіото, він залишається досить екзотичним для України. Водночас парк представляє значний інтерес в плані своєї ідеї, адже японський парк втілює гармонію між людиною и природою, несе у собі не лише продуману систему формування

природної території для відпочинку, а й естетично-філософське почуття, що підкреслює природні властивості речей, надає їм особливо виразної, символічної форми. Відтак, факторами привабливості облаштування японських парків-садів як частини сучасного міського середовища, є їхня екологічна та естетично-філософська основа як важливих культурно-мистецьких надбань людства, його неминущих духовних цінностей.

Новою ідеєю щодо рішення ландшафтного середовища на основі надбань японської садово-паркової культури, є пропозиція облаштування ділянки у парку «Нивки» у Шевченківському районі Києва. Ідея даного парку ґрунтується на створенні прогулянкової зони для відпочинку, яка поєднує в собі найбільш виразні елементи японських садів. По мірі просування парком, що матиме різне облаштування та змістовно-практичне наповнення, відвідувач отримуватиме можливість долучитися до різних японських традицій. Так, у будиночку чайної церемонії можна скуштувати чаю чи кави. Прогулянкова набережна із хвилястими доріжками зробить прогулянку довгою і за японськими звичаями «медитативною». Вид на сад каміння, розташованого на протилежному березі озера, у свою чергу, налаштує на філософські роздуми. Японська альтанка над водою та пейзажний парк зі схилами й чудовим краєвидом, створить умови для милування прекрасною природою будь-якої пори року. Дитячий майданчик, наповнений елементами анімаційних робіт всесвітньо знаного майстра казкових історій Хаяо Міядзакі, не тільки посприяє урізноманітненню території, а й дозволить дітям «виплеснути» енергію.

Висновки. Природа Японії, яка завжди була об'єктом філософії та творчості, є основою її автентичного садово-паркового мистецтва. Глибоке розуміння природи, її шанування, поклоніння, а також грамотне застосування законів садового мистецтва,

допомагає японцям створювати багатозначний за змістом сад-парк: створений за традиційними правилами і канонами, що викликає відчуття спокою, вічності і гармонії.

Типологічне розмаїття японських садів-парків підпорядковується філософським та релігійним ідеям, які визначають їхню форму, організаційно-просторове та стилістичне рішення. Водночас, у рамках традиції існує простір для втілення досить нестандартних дизайнерських концепцій, які наповнюють давнє садово-паркове мистецтво Японії новим змістом. Розвиток сучасних технологій проектування, будівництва, матеріалів, а також їхній вплив на повсякденне життя сучасної людини, сприяє перегляду підходів до створення японських

садів та парків, включно з їхнім філософсько-символічним забарвленням.

Розгляд архітектурно-просторового рішення парку Кіото у Києві свідчить, що попри новітні установки сучасного ландшафтного дизайну, всі ідеї щодо формування та облаштування саду та парку ґрунтуються на традиційних принципах побудови композицій, норм і вимог впорядкування об'єктів, так само використання рослин, площинних елементів, водних споруд, малих архітектурних форм. Відтак, феномен японського саду-парку полягає у тому, що за більш, ніж тисячолітню історію свого розвитку, він не втратив своєї актуальності, а став ще більш популярним як на батьківщині, так і за її межами, демонструючи великі можливості для подальшого розвитку.

Література

1. Виноградова Н. А. Искусство Японии. Искусство стран и народов мира. М., 1985. 315 с.
2. Виноградова Н. А., Николаева Н. С. Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока. Москва, 1979. 374 с.
3. Галкина Л. И. Японские традиции в оформлении сада. Серия: Приусадебное хозяйство. М.: АСТ, 2004. 124 с.
4. Голосова Е. Японский сад: история и искусство. М., 2002. 284 с.
5. Голосова Е. Сад в японском стиле. М.: ЗАТ "Фитон", 2003. 176 с.
6. Елисеефф В., Елисеефф Д. Японская цивилизация / пер. с фр. И. Эльфонд. Серия: Великие цивилизации. Екатеринбург: У-Фактория. 2006. 528 с.
7. Ито Н., Миягава Т., Маеда Т., Есидзава Т. История японского искусства. М.: Прогресс, 1965. 283 с.
8. Ландшафтный дизайн по-японські. Київ: ЕКСМО, 2009. 48 с.
9. Лебедева А. Японский сад. Москва: Вече, 2002. 320 с.
10. Мещеряков А. Н., Грачев М. В. История древней Японии. СПб.: Гиперион, 2002. 151 с.
11. Мостовой С. А. "Сакутейки" – древнейшее руководство по устройству японских садов.

Культура и религия. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sakuteyki-drevneyshee-rukovodstvo-po-ustroystvu-yaponskih-sadov/viewer> (дата звернення 25.11.2020)

12. Навлицкая Г. Б. Бамбуковый город. М.: Наука, 1975. 334 с.
13. Николаева Н. С. Японские сады. Серия: Сады мира. Москва: Арт-Родник. 2005. 208 с.
14. Николаева Н. С. Японский сад. Москва: Изобразительное искусство, 1975. 216 с. URL: http://books.totalarch.com/japanese_garden_nikolaeva_1975 (дата звернення 25.11.2020).
15. Овчинников В. В. Ветка сакуры. Москва: Молодая гвардия, 1988. 222 с.
16. Паршин А. Японский сад. Серия: Твой сад. Москва: Росмен. 2005. 96 с.
17. [Japanese Courtyard Gardens | Kyoto Journal www.kyotojournal.org](http://www.kyotojournal.org) (дата звернення 25.11.2020).

References

1. Vinogradova, N. (1985). *Iskusstvo Japonii. Iskusstvo stran i narodov mira* [Japanese Art. The Art of Countries and Peoples of the World]. Moscow [in Russian].
2. Vinogradova, N., Nikolaeva, N. (1979). *Malaja istorija iskusstv. Iskusstvo stran Dalnego Vostoka*

[Little History of Art. Far East Art]. Moscow [in Russian].

3. Galkina, L. (2004). Japonskie tradicii v oformlenii sada. Serija: Priusadebnoe hozyajstvo [Japanese Traditions in Garden Design. Series: Household farming]. Moscow: AST [in Russian].

4. Golosova, E. (2002). Jponskij sad: istorija i iskusstvo [Japanese Garden: History and Art]. Moscow [in Russian].

5. Golosova, E. (2003). Sad v japonskom stile [Japanese Style Garden]. Moscow: Fiton [in Russian].

6. Eliseeff, V., & Eliseeff, D. (2006). Japonskaja civilizacija. Serija «Velikie civilizacii» [Japanese Civilization. Series: Great Civilizations]. Jekaterinburg: U-Factoria [in Russian].

7. Ito, N., & Mijagava, T., & Maeda, T., & Esidzava, T. (1965). Istorija japonskogo iskusstva [The History of Japanese Art]. Moscow: Progress [in Russian].

8. Landshaftnij dizajn po-japonski [Landscape Design in Japanese Style] (2009). Kyiv: EKSMO [in Ukrainian].

9. Lebedeva, A. (2002). Japonskij sad [Japanese Garden]. Moscow: Veche [in Russian].

10. Mescheryakov, A., & Grachev, M. (2002). Istoriya drevnej Japonii [The History of Ancient Japan]. Saint-Petersburg: Hyperion [in Russian].

11. Mostovoj, S. "Sakutejki" – drevneyshee rukovodstvo po ustrojstvu japonskih sadov. Kultura i religiya [Sakuteiki – Ancient Guidance to Arrangement of Japanese Gardens]. <https://cyberleninka.ru/article/n/sakuteyki-drevneyshee-rukovodstvo-po-ustrojstvu-yaponskih-sadov/viewer> (last accessed: 25.11.2020) [in Russian].

12. Navlitskaya, G. (1975). Bambukovyj gorod [Bamboo City]. Moscow: Science [in Russian].

13. Nikolaeva, N. (1974). Yaponskie sady. Seriya: Sady mira [Japanese Gardens. Series: Gardens of the World]. Moscow: Art Spring [in Russian].

14. Nikolaeva, N. (1975). Yaponskij sad [Japanese Garden]. Moscow: Fine Arts http://books.totalarch.com/japanese_garden_nikolaeva_1975 (last accessed: 25.11.2020) [in Russian].

15. Ovchinnikov, V. (1988). Vetka sakury [Sakura Branch]. Moscow: Molodaja Gvardija [in Russian].

16. Parshin, A. (2005). Japonskij sad. Serija: Tvoj sad [Japanese Garden. Series: Your Garden]. Moscow: Rosmen [in Russian].

17. Japanese Courtyard Gardens. Kyoto Journal. URL: www.kyotojournal.org (last accessed: 25.11.2020).

TRADITIONS OF JAPANESE GARDEN AND PARK ART IN THE CONDITIONS OF THE MODERN CITY (ON THE EXAMPLE OF KYIV)

MYKHAYLOVA R. D.,

VYSHNEVSKA O. V., YASKO S. V.

Kyiv National University of Technologies and Design

The purpose of the article is to analyze the Japanese art of gardening in its tangible and intangible dimensions. The phenomenon of landscape art is considered in the context of the values of authenticity, typology and its aesthetic value in the city.

Methodology. The research uses general scientific methods of analysis; comparative method, typological systematization, historical-chronological method, methods of art analysis.

ТРАДИЦИИ ЯПОНСКОГО САДОВО-ПАРКОВОГО ИСКУССТВА В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА (НА ПРИМЕРЕ КИЕВА)

МИХАЙЛОВА Р. Д., ВИШНЕВСКАЯ Е. В.,

ЯСЬКО С. В.

Киевский национальный университет технологий и дизайна

Целью статьи является анализ японского садово-паркового искусства в его материальном и нематериальном измерениях. Явление садово-паркового искусства рассмотрено в контексте значений аутентичности, типологии и его эстетической ценности в условиях города, в частности на примере формирования парка Киото в Киеве.

Методология. В исследовании применены общие научные методы анализа; сравнительный метод, типологическая систематизация, историко-хронологический метод, приемы

The results. To clarify the essence of the Japanese gardening art phenomenon, this work presents the history and conditions of its origin, its stages of development, as well as the current state. Also, typical garden and park architectural and planning solutions, based on traditional Japanese designs and most often used in the arrangement of parks and gardens, were revealed. Various models of a Japanese park/garden and its temporary transformations in an urban environment were considered; as well as options for design architectural and spatial solutions, most common in modern landscape art. A variant of the design solution for the Kyoto park in Kyiv was revealed, among other things. As a result, a general picture of the current level of development of the Japanese garden park was formed, and its features as an art and design object were emphasized.

The scientific novelty of the work is to study the Japanese tradition of landscaping in modern cities and to identify objective approaches to determining its landscape-spatial and artistic elements, taking into account specific varieties on the example of Kyoto Park in Kyiv.

Practical significance. Scientific research of the history, traditions and types of formation of a Japanese park / garden in a modern city can be used in architectural and spatial landscape solutions to create specific patterns with expressive artistic features.

Keywords: *gardening art; Japanese traditional culture; authenticity; landscape; design; Kyoto park in Kyiv.*

искусствоведческого анализа.

Результаты. Для выяснения сути явления японского садово-паркового искусства, в работе представлена история и условия его возникновения, этапы развития, современное состояние. Также выявлены типы садово-парковых архитектурно-планировочных решений по традиционным японским образцам, которые чаще других используются в обустройстве участков парков и садов. Рассмотрены разные модели японского парка/сада и его временные трансформации в городской среде, варианты дизайнерских архитектурно-пространственных решений, наиболее распространенные в современном ландшафтном искусстве, в том числе, выявлен вариант дизайнерского решения относительно парка Киото в Киеве. В итоге сформирована общая картина современного уровня развития японского парка-сада, акцентированы его особенности как художественного и дизайнерского объекта.

Научная новизна работы состоит в исследовании японской традиции обустройства садово-парковой территории в современных городах и выявлении объективных подходов к определению ее ландшафтно-пространственных и художественных элементов с учетом конкретных разновидностей на примере парка Киото в Киеве.

Практическое значение. Научное исследование истории, традиций и видов формирования японского парка/сада в современном городе могут быть использованы в архитектурно-пространственных ландшафтных решениях по созданию конкретных образцов с выразительными художественными особенностями.

Ключевые слова: *садово-парковое искусство; японская традиционная культура; аутентичность; ландшафт; дизайн; парк Киото в Киеве.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРІВ:

Михайлова Рада Дмитрівна, д-р мистецтв., професор, професор кафедри дизайну інтер'єру і меблів, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-7264-0205, **e-mail:** radami1818@gmail.com

Вишневська Олена Вячеславівна, доцент кафедри дизайну інтер'єру і меблів, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-8579-6778, **e-mail:** elvishas1010@gmail.com

Ясько Сергій Володимирович, магістр, кафедра дизайну інтер'єру і меблів, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-4668-0369, **e-mail:** serhiyask16@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Михайлова Р. Д., Вишневська О. В., Ясько С. В. Традиції японського садово-паркового мистецтва в умовах сучасного міста (на прикладі Києва). *Art and design*. 2020. №4(12). С. 149–159.

[https://doi.org/
10.30857/2617-
0272.2020.4.12](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.12)

Citation APA: Mykhailova, R.D., Vyshnevskaya, O.V., Yasko, S.V. (2020) Traditions of Japanese Garden and Park Art in the Conditions of the Modern City (on the Example of Kyiv). *Art and design*. 4(12). 149–159.

УДК 7.012:001.891:
687.1.016(73-15)

DOI:10.30857/2617-
0272.2020.4.13.

ЧУПРИНА Н. В., ДАВИДЕНКО І. В., КУДРЯВЦЕВА Н. І., ДАНИЛЮК О. В.
Київський національний університет технологій та дизайну

ПРОЕКТНО-ОБРАЗНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ КОСТЮМА ЕПОХИ «ДИКОГО ЗАХОДУ» ТА ЙОГО ВПЛИВ НА СУЧАСНІ МОДНІ ТЕНДЕНЦІЇ

Мета дослідження полягає у виявленні закономірностей еволюції проектного образу ковбоя в умовах кризи маскулинності в масовій культурі протягом ХХ століття та його вплив на сучасні модні тренди.

Методологія: для визначення естетичних та проектно-художніх характеристик образу застосовано літературно-аналітичний та компаративний методи дослідження першоджерела; здійснено стилістичний та композиційний аналіз сучасних модних тенденцій, заснованих на адаптації проектних характеристик образу ковбоя в дизайні костюма.

Результати: встановлено що образ і символ ковбоя в світовій культурі має неабиякий вплив на тенденції чоловічої та жіночої моди як протягом ХХ століття, так і сьогодні. Цей вплив обумовлено рядом соціальних, економічних та екологічних факторів, при співузгодженості яких виникає естетично-образна потреба у поверненні образу ковбоя, як рольової моделі в суспільстві та як образу-символу в культурі, мистецтві та дизайні. Охарактеризовано принципи впровадження художньо-композиційних складових образу ковбоя в сучасних колекціях костюма в сегменті масової моди. Визначено засоби поширення ідеї розумного споживання (smart consumerism) та реновації текстилю в дизайні модного одягу. На основі передпроектного аналізу визначено образно-художній інтерес до адаптації властивостей одягу в стилістиці «вестерн» до формування індивідуального гардеробу споживача. Сформовано концепцію проектування та розроблено структуру відповідної колекції для широких верств споживачів одягу як продукту моди.

Наукова новизна полягає у виявленні основних проектно-художніх характеристик історичного костюма епохи «Дикого Заходу» та їх трансформації в сучасному проектуванні одягу при розробці образно-композиційної структури костюма. Охарактеризовано елементи знаково-інформаційної стилістики даного проектного образу та визначено їхній вплив на сучасні модні тенденції як в чоловічій, так і в жіночій моді. Описано підходи до дизайну та художнього моделювання жіночого одягу як продукту моди на основі реновації виробів з текстилю.

Практична значущість обумовлена можливістю використання результатів дослідження при проектуванні одягу для чоловіків та жінок в ретро- та еко-стилістиці «вестерн», беручи до уваги актуальні модні тренди, а також можливість прогнозувати подальший розвиток образу ковбоя в масовій культурі та його вплив на формування модних тенденцій.

Ключові слова: проектний образ; стилістичні характеристики; ретро-тенденції; екодизайн; smart consumerism; реновації текстилю; денім; індивідуальний гардероб споживача; сучасні модні тенденції.

Вступ. Костюм сьогодення часто створюється на основі модних тенденцій попередніх років, десятиліть, а подекуди навіть століть. Циклічність моди з одного боку обмежує її творців у креативності, з іншого – дає нескінченну можливість самовідтворення, переосмислення й осучаснення образів, застосовуючи в якості проектного арсеналу естетичні та образно-художні можливості екодизайну та

стилістики ретро в різних проявах. Серед основних модних тенденцій сучасності, екологічна мода щороку стає все більш популярною. Людство поступово усвідомлює важливість і роль природи, адже лише відчуючи відповідальність, кожен з нас робить маленькі кроки, спрямовані на захист навколишнього середовища. Дедалі більше брендів та компаній у всьому світі відмовляються від використання та

розповсюдження натуральних шкіри та хутра.

Ще одним масовим трендом став ковбойський стиль, або стиль «вестерн». В останні роки образ ковбоя переживає своєрідний ренесанс у масовій культурі. Певним чином, випасання худоби та виконання фізичної праці на ранчо – це своєрідна ностальгічна мрія маргіналів ХХІ ст. На екрані все частіше з'являються герої в «стетсонах» і така тенденція звісно ж не могла не вплинути й на модну індустрію. Сьогодні стилістика «Дикого Заходу» стає дедалі популярнішою з ряду причин. На думку культурологів та мистецтвознавців світові знову потрібні сильні чоловічі образи для наслідування. В першу чергу, зараз суспільство переживає своєрідну кризу маскулинності, або простіше кажучи – чоловік стає дедалі менш мужнім.

Протягом ХХ ст. в процесі взаємовпливу образу й історичних подій еволюціонував стиль життя та самоідентифікація ковбоя, а також сприйняття його як проектного образу основними верствами суспільства. Кожного десятиліття змінювався зовнішній вигляд «пастуха», його значення й сприйняття як американською, так і світовою спільнотою. В свою чергу, естетичні уподобання ковбоїв вплинули на розвиток музики, образотворчого мистецтва, літератури, кінематографа та сфери моди завдяки семантиці та символізму, притаманним їм в те чи інше десятиліття. Відповідно, становлення так званого «ковбойського стилю» говорить про спроби чоловічого одягу відбити природню ідентичність у все більш штучному світі.

Аналіз попередніх досліджень.

Вплив образу ковбоя, сформованого протягом ХХ століття, на сучасне американське суспільство досліджено багатьма істориками, мистецтвознавцями та культурологами. Зокрема, американська лінгвістка та культуролог Л. Кірбі сформулювала уявлення про мужність даного соціального прошарку, що відбилась

на їхній культурі та самоідентифікації у науковій статті «Cowboys of the High Seas: Representations of Working-Class Masculinity on Deadliest Catch» (опубліковано в періодичному виданні University of Texas at Austin) [10]. П. Коєн з Lawrence University в публікації «Cowboys Die Hard: Real Men and Businessmen in the Reagan-Era Blockbuster» визначив походження основних культурних стереотипів стосовно ковбоїв, котрі беруть свій початок безпосередньо з американського кінематографу середини ХХ ст. [11]. Втім, вплив образу ковбоя на різні аспекти культурного простору вийшов далеко за межі Америки. Так, професор The University of Western Australia Д. Йоргенсен провів подібне дослідження, безпосередньо вивчаючи культуру австралійських фермерів, результатом якого стала публікація «Aboriginal Australian Cowboys and the Art of Appropriation» [3]. Він визначив та охарактеризував критерії взаємовпливу цих культур різних континентів, що поширювався завдяки розвитку культурно-економічних відносин в світі. Крім того, американські історики моди, дослідники одягу та побуту епохи «Дикого Заходу» втілили результати своєї дослідницької праці в літературі, образотворчому мистецтві, кінематографі. Техаський дослідник ковбойського костюма та історик Т. Бьорд у книзі «100 years of Western Wear» [16] дає одну з найбільш повних характеристик одягу ковбоїв протягом історії їх існування, ілюструючи це зразками з авторських та музейних колекцій. Історик Л. Вілсон в статті «American Cowboy Dress: Function to Fashion» більш детально зосередилась на місці вбрання ковбоя в американській моді ХІХ–ХХ ст. [9].

Постановка завдання. В умовах сучасної «кризи маскулинності» питання повернення до перевірених ретро- та еко-тенденцій стає особливо актуальним. В останні роки естетика історичного костюма Дикого Заходу кінця ХІХ – початку ХХ століть переживає своєрідний ренесанс у масовій

культури: на екранах та подіумах все частіше з'являються герої в характерних крилатих капелюхах; картаті сорочки та джинси не полишають гардероб різних верств споживачів; оформлення костюма бахромою застосовується дизайнерами переважної кількості дизайнерських брендів при проектуванні модного одягу різних класів. Задля того, аби створювати актуальний сьогодні модний продукт, необхідно розуміти значення та визначити характеристики основних художньо-композиційних складових стилістики «Дикого Заходу» в масовій культурі й те, з якими естетичними, образно-художніми та соціо-культурними змінами це пов'язано.

Результати дослідження. Ковбойська культура «Дикого Заходу» має багаторічну історію, оскільки її особливості відображують спадщину 150 років. Вона безперервно змінювалась і все одно знаходила прихильність споживачів та здійснювала вплив на все більшу кількість людей. Невимушеність на початку ХХ століття, воєнізована маскулинність і надмірна жорсткість воєнного та післявоєнного періодів, зухвала сексуальність та бунтарство чоловічого образу 1960-х та 1970-х рр. в США – всі ці зміни так чи інакше були пов'язані зі змінами естетичних характеристик образу ковбоя як архетипу американського чоловіка. Ці ж тенденції згодом поширились на Європу і, як наслідок, образ «чоловіка часу» впливав на модні тенденції як чоловічої, так і жіночої моди, посиляючись на протиставлення чоловічого та жіночого образів (мода 1950-х років), або апелюючи до їхніх спільних рис (стильовий напрям «унісекс» 1970-х).

Американський історик та дослідник цього феномену епохи Дикого Заходу Д.Г. Мьордок вбачав в ковбоях засади виняткової американської ментальності та культури. Він називає ковбоя епохи Дикого Заходу (1860–1890 рр.) чимось більшим, ніж маскарадним образом з кінострічок ХХ століття [4].

Найбільш автентичним втіленням образу ковбоя вважається кінний пастух або пастух-прикордонник 1860–1890-х рр. періоду освоєння територій Дикого Заходу США. Гардероб ковбоя складався, в першу чергу, з плечового одягу (курток, піджаків, плащів, пончо, сорочок, нагрудників, жилетів) та поясного одягу (штанів різної ширини і шкіряних накладок на штани для верхової їзди, або як їх називали на Дикому Заході – чапсів). Взуття ковбоя – високі (до середини гомілки) шкіряні чоботи на підборах. Що ж стосується знакового головного убору, то в ХІХ ст. і він ще не набув своєї знаковості та виразності – широкі криси капелюха виконували лише захисну функцію, від того роль головного убору пастуха міг виконувати будь-який крилатий капелюх, від солом'яного бриля, до формених капелюхів армії конфедерації часів Громадянської війни.

На початку ХХ століття стилістика вбрання та побуту Дикого Заходу, або просто «вестерн», та образ ковбоя все ще існували в своєму природньому середовищі південно-західних штатів. В цей період одяг ковбоя виконував здебільшого ергономічні функції – зручність в процесі виконання важкої фізичної праці. Естетичні та соціальні функції були представлені в меншому ступені: як завжди, одяг ковбоя відрізнявся в залежності від регіону, достатку й етносу пастуха, а естетика цього вбрання завдячувала впливу мексиканської, корінної індіанської та африканської культур, згідно до недавніх досліджень в сфері популярної американської культури [8]. Пізніше, з появою мандрівного водевілю і з розвитком жанру «вестерн» в літературі, драматургії та кінематографії вбрання ковбоя стало більш декорованим, інформативним і зрештою менш практичним. Індустріалізація ХХ століття змінила умови виконання робіт на фермі, автоматизація та машинізація вплинула на одяг робочого класу, зокрема в сфері сільського господарства. Паралельно розвиток видовищного родео вивів образ ковбоя в категорію «персонажа» початку

регіональної, а згодом національної культури США (рис. 1).

Починаючи з 1920-х рр. американські, а згодом і європейські фільми популяризували образ ковбоя, сформувавши стійкі стереотипи, як позитивні, так і негативні. У деяких випадках ковбой виступає агресивним розбійником, в інших – пропагує чесність, відвагу та патріотизм [13]. Стереотипність образу ковбоя, його ототожнення республіканським ідеалам величності Америки вплинули на зовнішній вигляд героя. Так, костюм ковбоя на екранах в період 1930-х – 1950-х рр. став відверто маскулинним і водночас надмірно декорованим, вдаючись до театральності та дещо гротескного перебільшення. Капелюх ковбоя ставав дедалі вищим, ширшим, фігурним, бахрома набувала навмисно більш декоративного характеру, нехтуючи своєю первинною функціональністю. Завдяки розвитку хімічної промисловості тканини набули широкого спектру кольорів, а вбрання ковбоя відійшло від натуральних відтінків в бік яскравого колориту.

Американський історик Т. Бьорд визначає 50-ті рр. XX ст. як «золотий час»

ковбойської культури, вказуючи на паралельний розвиток жанру кантрі музики і остаточне формування автентичної американської культури та її головного героя Америки – ковбоя [16, с. 112]. Таким чином, знакові тенденції повсякденного чоловічого одягу 1950-х років вплинули на ширину плеча, крій рукава та коміра в одязі ковбоя, а соціально-політичний клімат країни змінив естетичну складову, символіку та роль героя у суспільстві. В свою чергу 1960-ті рр. стали закінченням історії ковбоїв в Голлівуді, пояснюючи це рядом причин, зокрема соціально-політичними змінами в США наприкінці 1950-х – початку 60-х рр. [17, с. 150]. З розвитком руху хіпі й появою нового ідеалу чоловіка, мужні, радикальні й войовничі ковбої поступилися місцем космополітам з пацифістськими поглядами. В цей період жанр кіно-вестерна поширився на європейський материк, а Італія стала осередком нової «європейської ковбойської культури». Ковбой у фільмах класика італійських «спагеті»-вестернів С. Леоне відрізнявся від свого американського протобраза (рис. 2).



Рис. 1. Ковбой епохи «Дикого Заходу» (зліва) та ковбой-персонаж початку XX ст. (справа)



Рис. 2. Ковбой американських вестернів 1950-х рр. (зліва), та італійських «спагеті» вестернів кінця 1960-х рр. (справа)

Б. Фрідланд, культуролог і дослідник феномену італійського вестерну, вказує на те, що на протигагу американському героїзму, в картинах С. Леоне ковбої стають анти-героями, набувають рис «живих», неоднозначних персонажів, позбувшись ідеологічного звеличення Америки [2, с. 94–98]. Все це відобразилося на зовнішності героїв: одяг ковбоя в «спагеті»-вестерні майже не декорований, кольорову гамму запозичили в автентичних зразків одягу ковбоїв XIX ст., а самі чоловіки на екранах стали виглядати більш брутално, по-варинному мужньо, без глянцю 1950-х рр.

Традиційне, або радше «призначене традиційним» в 1950-х роках, вбрання ковбоя в новому десятилітті здавалось архаїчним і надто театральним. Американці самі почали усвідомлювати безглуздість гіперболізованого патріотизму ковбоя. Парадоксальним було використання ковбойських мотивів в одязі хіпі. Зокрема, автори «Енциклопедії народного вбрання Сполучених Штатів» вказують на те, що протягом останньої половини XX століття представники молодіжного руху хіпі під час створення своїх ансамблів надихались не лише етнічним стилем корінних американців, але й «західним або ковбойським» стилем. Рок-музиканти в 1960–70-х рр., зокрема Дж. Моррісон, вокаліст гурту the Doors, використовував елементи ковбойського вбрання як символ домінуючої маскулинності [1, с. 115]. Пізніше в США ковбой став одним з найбільш популярних персонажів жанру, остаточно змінивши як саме значення слова «ковбой», так і ставлення сучасників до образу [14, с. 314]. Згодом в 1980-х та 1990-х рр. з приходом республіканської партії до влади в США образ ковбоя дещо реабілітувався, ставши частиною ностальгічної культури 1950-х рр. Насправді «обладунки» ковбоя, як то шкіряні чапси, характерного крою сорочки та жилети, гостроносі чоботи та крилаті капелюхи ніколи не втрачали своєї актуальності в Сполучених Штатах, особливо якщо їхній носій хотів продемонструвати

власні соціально-політичні погляди [15]. Так американський дизайнер Р. Лорен повернув популярність образу ковбоя наприкінці XX століття, взявши за основу свого виняткового стилю традиції вбрання «Дикого Заходу» та створивши квінтесенцію усіх існуючих донині ознак, а не просто достовірно повторивши архаїчний образ [7].

В наші дні стилістика «Дикого Заходу» стає дедалі популярнішою з ряду причин. В першу чергу, сьогодні суспільство переживає своєрідну кризу маскулинності, або простіше кажучи – поступову втрату чоловіками колишньої «героїчної» мужності [5, 6]. В умовах наростаючої екологічної кризи зростає підсвідомий потяг людей до всього природнього і натурального. Зважаючи на те, що в США ковбой та його ранчо і сфера діяльності в цілому завжди протиставлялися технологічному урбанізму, не дивно, що саме ці речі набувають популярності на піку глобалізації. Таким чином, повернення ковбойського образу в соціо-культурне середовище обумовлено не лише соціальними, а й екологічними змінами.

Існує й третя, фінансово-економічна складова «кризи маскулинності» й повернення ковбоїв в актуальну масову культуру. Ускладнення в світовій фінансовій системі потребують рішучих дій фінансистів, домінуюча частина яких є чоловіками і причина цього факту парадоксально криється саме в специфіці сфери діяльності та потребі діяти рішуче й мужньо. Схожі тенденції в суспільно-економічній сфері спостерігались й на початку XX ст., коли ковбої поступово стали рольовою моделлю для більшості чоловіків США [12].

Завдяки вищезгаданим факторам так званий «ковбойський» стиль систематично повертається в моду і в XXI столітті. Тенденції постмодернізму та безперервного цитування в сфері культури і мистецтва, що розпочалися ще в 90-х рр. XX ст., дозволяють сучасним дизайнерам брати за основу вбрання ковбоя не якогось одного з

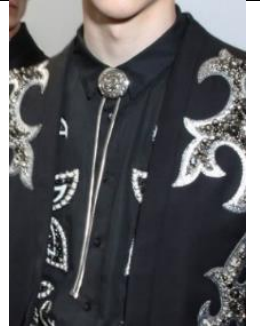
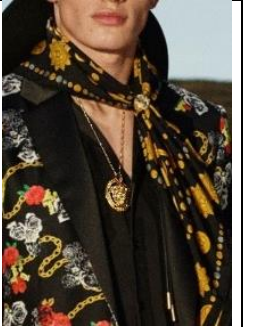
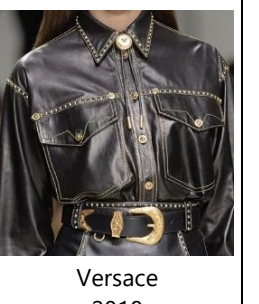
періодів, а узагальнений образ кінного пастуха, сформований та викристалізований протягом усієї історії його існування.

Тому дизайнери світових брендів не можуть не звертати увагу на запит функціональності в одязі та образу, продиктованого емоційними потребами нового покоління. В сучасних колекціях таких відомих брендів як *Balmain*, *Dior*, *Ralph Lauren*, *Philipp Plein*, *Versace*, *Mango*, *Calvin Klein*, *Antonio Marras* та ін. використовуються елементи ковбойського одягу від епохи Дикого Заходу до образу «міського ковбоя» 1980-х рр.

Одним з найбільш впізнаваних і від того популярних елементів запозичення з

класичного ковбойського одягу є крилатий капелюх. Втім сьогодні, завдяки порівняно низькій популярності головного убору як невід'ємного елемента гардеробу, ковбойський капелюх якщо й зустрічається, то здебільшого на подіумі або як елемент видовищного чи характерного вбрання в стилістиці «вестерну». Решта художньо-композиційних складових образу ковбоя, будь-то знакові краватки-bolo голлівудських ковбоїв, винятковий крій та оздоблення сорочок, високі шкіряні чоботи на підборах чи знакова торочка – всі ці елементи залишаються актуальними вже не один сезон і будуть такими ще довгий час (табл. 1).

Таблиця 1. Ознаки образу ковбоя в колекціях сучасних дизайнерів

Елементи образу ковбоя	Приклади впровадження художньо-композиційних складових образу ковбоя в сучасних колекціях			
1	2	3	4	5
Головний убір	 Ralph Lauren 2017	 Dior 2018	 Versace 2018	 Balmain 2020
Шийні аксесуари	 Dsquared2 2019	 Calvin Klein 2019	 Balmain 2018	 Versace 2020
Сорочка	 Ralph Lauren 2017	 R13 2018	 The Gigi 2018	 Versace 2018

Продовження таблиці 1

1	2	3	4	5
Взуття	 Asos 2019	 Mytheresa 2019	 Maison Margiela 2019	 Dsquared2 2019
Оздоблення	 Gucci 2016	 Dsquared2 2018	 Versace2020	 Balmain 2020



Рис. 3. Ескізи авторської колекції жіночого одягу, розробленої в стилістиці вестерну



Рис. 4. Ескізи авторської колекції жіночого одягу, розробленої в стилістиці вестерну, із застосуванням фактурної обробки текстильних залишків деніму

Виходячи з результатів передпроектного аналізу в ході дослідження було визначено основні характеристики споживачів перспективної колекції одягу на основі проектно-образних характеристик костюма епохи Дикого Заходу, а саме – жінки від 20 до 25 років, що з одного боку не підтримують тенденцій конс'юмеризму, оскільки купують новий одяг лише кілька разів на півроку, переймаються екологічністю придбаного одягу й не проти були б носити одяг, створений на основі реновації матеріалів, а з іншого боку – сліdkують за модними тенденціями і схильні змінювати свій образ. Все це говорить про поширення ідеї розумного споживання (*smart consumerism*), що набирає популярності в останні роки й яка лежить в основі концепції проектованої колекції.

Виходячи з попередньо закладеної концепції даної колекції жіночого одягу в стилістиці «Дикого Заходу» вирішено застосувати вторинну переробку деніму як проектної практики екодизайну та ідеї розумного споживання в сучасному дизайні костюма. Не зважаючи на посилену комерціалізацію різних напрямів моди, як і будь-якої іншої сфери дизайн-діяльності в наш час, головною метою реалізації задуму та проектування ескізів стало не рефлексивне створення пропозиції, а проектна відповідь на попит цільової групи. Таким чином, колекція покликана стати чимось більшим, аніж просто товар, претендуючи на статус модного продукту, що включає в себе певну систему цінностей, сукупність переконань та соціально-психологічних ознак. Саме таке обґрунтування концепції повною мірою впливає на структурну складову колекції, а саме – колекція-гардероб цільової споживчої групи. Завдяки цьому сезонність колекції представлена у повному спектрі – від нижньої білизни, купальних костюмів, сукняно-сорочкового асортименту, трикотажної

групи та демісезонного одягу, аж до верхнього одягу зимового періоду (рис. 3).

Кожна з цих груп містить необхідні загальні ознаки обраної стилістики та відповідає загальному вибору матеріалів. Так верхній одяг, як демісезонний так і зимовий, не містить натуральної шкіри чи хутра, оскільки екологічність колекції є однією з головних і принципових її ознак. В цьому випадку необхідна ергономічна функція захисту від зовнішніх погодних умов досягається заміщенням натуральних матеріалів синтетичними (штучне хутро), або ж використовуються інші матеріали, що за певних умов обробки можуть стати розумною споживчою альтернативою – «джинсове хутро», фактурна обробка текстильних залишків деніму (рис. 4).

Крім того, більшість потенційних споживачів даної колекції під час передпроектного опитування зазначили, що ковбойська, або «вестерн»-стилістика в одязі їм до вподоби, в той час коли чверть опитаних показали протилежне до неї ставлення. Такий результат з одного боку дає змогу заручитися інтересом і попитом більшості споживачів при створенні колекції одягу, а з іншого – дозволяє новою інтерпретацією створеного проектного образу змінити ставлення меншості. Зважаючи на історичність вбрання ковбоя в період «Дикого Заходу» чи однієї з декад ХХ ст., переважна більшість опитаних підтримує тенденції циклічності моди й повернення ретро-трендів попередніх десятиліть.

Висновки. В епоху переосмислення культури та мистецтва минулого повернення певних ретро- та еко-тенденцій завжди пов'язано із їхньою сучасністю та актуальністю в умовах сьогодення. Одним з найбільш впізнаваних образів-символів сучасного глобалізованого світу став звичайний кінний пастух Сполучених Штатів Америки або ковбой – унікальний випадок популярного образу світової культури, що залишається актуальним, цілісним та

оригінальним з моменту виникнення до нашого часу. Як показало дослідження, образ ковбоя за природою свого походження завжди був і залишається образом свободи, втіленням архетипу чоловічої самодостатності та сили, впевненості в собі та в завтрашньому дні. Відповідно, в дослідженні визначено основні проектні характеристики образу ковбоя як соціокультурного та етномистецького феномену, який широко застосовується в сучасній дизайн-діяльності, зокрема в проектуванні костюма. Головними елементами оздоблення модного костюма в стилістиці вестерну визначено декоративні елементи образу ковбоя: бахрама і торочка, фігурна аплікація, металеві заклепки та декоративна вистрочка, люверси та шнурівка, декоративні написи тощо. Окремим декоративним елементом стало застосування методу реновації виробів з деніму, адже це дало змогу використовувати нові фактури вже знайомих матеріалів при проектуванні колекції жіночого

модного одягу в системі «гардероб споживача».

Оскільки основним змістовно-асоціативним джерелом розробки колекції став проектний образ американського ковбоя, знакові фактурні, силуетні та конструктивно-декоративні вирішення було взято саме з обраної стилістики. Так, моделі жіночого одягу позбавлені зайвої стереотипної романтизації, в асортименті переважають штани, джинси, шорти та комбінезони на противагу традиційним сукням та спідницям. Переважають приталені силуети у поєднанні з прямими та розширеними для верхнього одягу, поєднання яких також відповідає художньо-композиційним характеристикам історичного костюма Дикого Заходу. Відповідно, естетика та художньо-образна основа костюма епохи Дикого Заходу є невичерпним джерелом для прогнозування актуальних модних тенденцій та розробки моделей модного одягу різних класів та різного призначення для впровадження та розповсюдження на світових модних ринках.

Література

1. Lynch A., Strauss M. D. *Ethnic Dress in the United States: A Cultural Encyclopedia*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2015. 326 p.
2. Fridlund B. *The Spaghetti Western: A Thematic Analysis*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Ink., Publishers, 2006. 296 p.
3. Jorgensen D. *Aboriginal Australian Cowboys and the Art of Appropriation*. *University of West Australia press. Occasion: Interdisciplinary Studies in the Humanities*. 2013. Vol. 5. P. 1–24. URL: <https://arcade.stanford.edu/occasion/aboriginal-australian-cowboys-and-art-appropriation> (дата звернення: 25.08.2020).
4. Murdoch D. H. *The American West: The Invention of a Myth*. Reno, Nevada: The University of Nevada Press Publisher, 2001. 136 p. URL: <https://arcade.stanford.edu/occasion/aboriginal-australian-cowboys-and-art-appropriation>.
5. Сайт журналу "Fashionbeans". URL: <https://www.fashionbeans.com/article/western-cowboy-trend-menswear/> (дата звернення: 14.12.2019).
6. Сайт журналу "FASHIONISTA". URL: <https://fashionista.com/2018/06/cowboy-style-fashion-trend-2018> (дата звернення: 01.06.2018).
7. Сайт журналу "Harpers' Bazar". URL: <https://www.harpersbazaar.com.au/fashion/cowboy-style-18434> (дата звернення: 09.04.2019).
8. Bowers J. *"American" Cowboy Style: Global and Historical Origins of Clothing of the American West* (poster). Ken State University Publisher, 2017. 186 p.
9. Wilson L. *American Cowboy Dress: Function to Fashion*. *Dress Journal, Maney Publisher*. 2001. Vol. 28 (1). P. 40–52. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/036121101805297680> (дата звернення: 12.12.2019).
10. Kirby L. A. *Cowboys of the high seas: representations of working-class masculinity on deadliest catch*. *The Journal of Popular Culture*. 2013. Vol. 46, No. 1. P. 109–118. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/jpcu.12018> (дата звернення: 14.03.2020).
11. Cohen P. *Cowboys Die Hard: Real Men and Businessmen in the Reagan-Era Blockbuster*. *Film &*

History: An Interdisciplinary Journal. 2011. Vol. 41. P. 71–81. DOI: [10/1353/flm.2011.0024](https://doi.org/10.1353/flm.2011.0024).

12. Griffin P. Gendering Global Finance: Crisis, Masculinity, and Responsibility. *School of Social Sciences Press, University of New South Wales*. 2013. P. 10–34. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1097184X12468097> (дата звернення: 07.09.2020).

13. DeArment R. K. *Deadly Dozen: Forgotten Gunfighters of the Old West*. Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma Press Publisher, 2012. 408 p.

14. Bergen R. *The Film Book. A Complete Guide to the World of Cinema*. London: Dorling Kindersley Ltd Penguin Random House Company, 2011. 352 p.

15. Сайт журналу "Robb Report". URL: <https://robbreport.com/style/fashion/western-menswear-trend-explained-2875567/> (дата звернення: 23.10.2019).

16. Beard T. *100 Years of Western Wear*. Layton, Utah: Gibbs Smith Publisher, 2001. 195 p.

17. Savage W. W., Jr. *The Cowboy Hero. His image in American History and Culture*. Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma Press Publisher, 1979. 169 p.

References

1. Lynch, A., & Strauss, M.D. (2015). *Ethnic Dress in the United States: A Cultural Encyclopedia*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield [in English].

2. Fridlund, B. (2006). *The Spaghetti Western: A Thematic Analysis*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers [in English].

3. Jorgensen, D. (2013). Aboriginal Australian Cowboys and the Art of Appropriation. *University of West Australia press. Occasion: Interdisciplinary Studies in the Humanities*. 5. 1–24. URL: <https://arcade.stanford.edu/occasion/aboriginal-australian-cowboys-and-art-appropriation> [in English].

4. Murdoch, D.H. (2001). *The American West: The Invention of a Myth*. Reno, Nevada: The University of Nevada Press Publisher URL: <https://arcade.stanford.edu/occasion/aboriginal-australian-cowboys-and-art-appropriation> [in English].

5. Sait zhurnalu "Fashionbeans". URL: <https://www.fashionbeans.com/article/western-cowboy-trend-menswear/> (Last accessed: 14.12.2019) [in Ukrainian].

6. Sait zhurnalu "FASHIONISTA". URL: <https://fashionista.com/2018/06/cowboy-style-fashion-trend-2018> (Last accessed: 01.06.2018) [in Ukrainian].

7. Sait zhurnalu "Harpers' Bazar". URL: <https://www.harpersbazaar.com.au/fashion/cowboy-style-18434> (Last accessed: 09.04.2019) [in Ukrainian].

8. Bower, J. (2017). *"American" Cowboy Style: Global and Historical Origins of Clothing of the American West (poster)*. Ken State University Publisher [in English].

9. Wilson, L. (2001). American Cowboy Dress: Function to Fashion. *Dress Journal, Maney Publisher*, 28 (1). 40–52. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/036121101805297680> [in English].

10. Kirby, L.A. (2013). Cowboys of the high seas: representations of working-class masculinity on deadliest catch. *The Journal of Popular Culture*, 46. 1. 109–118. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/jpcu.12018> [in English].

11. Cohen, P. (2011). Cowboys Die Hard: Real Men and Businessmen in the Reagan-Era Blockbuster. *Film & History: An Interdisciplinary Journal*. 41. 71–81. DOI: [10/1353/flm.2011.0024](https://doi.org/10.1353/flm.2011.0024) [in English].

12. Griffin, P. (2013). Gendering Global Finance: Crisis, Masculinity, and Responsibility. *School of Social Sciences Press, University of New South Wales*. 10–34. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1097184X12468097> [in English].

13. DeArment, R.K. (2012). *Deadly Dozen: Forgotten Gunfighters of the Old West*. Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma Press Publisher [in English].

14. Bergen, R. (2011). *The Film Book. A Complete Guide to the World of Cinema*. London: Dorling Kindersley Ltd Penguin Random House Company [in English].

15. Sait zhurnalu "Robb Report". URL: <https://robbreport.com/style/fashion/western-menswear-trend-explained-2875567/> (Last accessed: 23.10.2019) [in Ukrainian].

16. Beard, T. (2001). *100 Years of Western Wear*. Layton, Utah: Gibbs Smith Publisher [in English].

17. Savage, W.W., Jr. (1979). *The Cowboy Hero. His image in American History and Culture*. Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma Press Publisher [in English].

DESIGN CHARACTERISTICS OF WILD WEST COSTUME AND ITS INFLUENCE ON MODERN FASHION TRENDS

CHUPRINA N. V., DAVYDENKO I. V.,

KUDRYAVTSEVA N. I., DANYLUK O. V.

Kyiv National University of Technologies and Design

Purpose. Identification patterns of evolution of the design image of the cowboy in the crisis of masculinity in popular culture during the twentieth century and its impact on modern fashion trends.

Methodology. Literary-analytical and comparative methods of research of the original source are used to determine the aesthetic, design and artistic characteristics of the image; stylistic and compositional analysis of modern fashion trends based on the adaptation of the design characteristics of the image of a cowboy in the design of the suit is committed.

Results. It is established that the image and symbol of the cowboy in world culture has a significant impact on the trends of men's and women's fashion both during the twentieth century and today. This influence is due to a number of social, economic and environmental factors, the coherence of which creates an aesthetic and figurative need to return the image of the cowboy as a role model in society and as a symbol in culture, art and design. The principles of introduction of artistic and compositional components of the image of a cowboy in modern collections of a suit in a segment of mass fashion are characterized. The means of spreading the idea of smart consumerism and renovation of textiles in the design of fashionable clothes are determined. Based on the pre-project analysis, the figurative and artistic interest in the adaptation of the properties of clothing in the style of "western" to the formation of the individual wardrobe of the consumer is determined. The design concept is formed and the structure of the corresponding collection for

ПРОЕКТНО-ОБРАЗНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ КОСТЮМА ЭПОХИ «ДИКОГО ЗАПАДА» И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА СОВРЕМЕННЫЕ МОДНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

ЧУПРИНА Н. В., ДАВИДЕНКО И. В.,

КУДРЯВЦЕВА Н. И., ДАНИЛЮК О. В.

Киевский национальный университет технологий и дизайна

Цель. Выявление закономерностей эволюции проектного образа ковбоя в условиях кризиса маскулинности в массовой культуре на протяжении XX века и его влияние на современные модные тренды.

Методология. Для определения эстетических и проектно-художественных характеристик образа применены литературно-аналитический и компаративный методы исследования первоисточника; осуществлен стилистический и композиционный анализ современных модных тенденций, основанных на адаптации проектных характеристик образа ковбоя в дизайне костюма.

Результаты. Определено, что образ и символ ковбоя в мировой культуре имеет огромное влияние на тенденции мужской и женской моды как на протяжении XX века, так и сегодня. Это влияние обусловлено рядом социальных, экономических и экологических факторов, при согласованности которых возникает эстетично-образная потребность в возвращении образа ковбоя как ролевой модели в обществе и как образа-символа в культуре, искусстве и дизайне. Охарактеризованы принципы внедрения художественно-композиционных составляющих образа ковбоя в современных коллекциях костюма в сегменте массовой моды. Определены средства распространения идеи разумного потребления (smart consumerism) и реновации текстиля в дизайне модной одежды. На основе предпроектного анализа охарактеризован образно-художественный интерес адаптации свойств одежды в стилистике «вестерн» к формированию индивидуального гардероба потребителя. Сформирована концепция проектирования и разработана структура соответствующей коллекции для

wide layers of consumers of clothes as a product of fashion is developed.

The scientific novelty. Identification of the main design and artistic characteristics of the historical costume of the Wild West and their transformation in the development of image-compositional structure of the costume in modern fashion. The elements of sign-information stylistics of this project image are revealed and their influence on modern fashion tendencies in both men's and women's fashion is determined. Approaches to the design and artistic modeling of women's clothing as a fashion product based on the renovation of textile products are identified.

The practical value. The significance is due to the possibility of using the results of research in the design of clothing for men and women in retro and eco-style "western", taking into account current fashion trends, as well as the ability to predict the further development of the cowboy image in mass culture and its influence on fashion trends.

Key words: *design image; stylistic characteristics; retro trends; ecodesign; smart consumerism; textile renovations; denim; individual consumer wardrobe; modern fashion trends.*

широких слоев потребителей одежды как продукта моды.

Научная новизна. Выявлены основные проектно-художественные характеристики исторического костюма эпохи Дикого Запада и их трансформации в современном проектировании одежды при разработке образно-композиционной структуры костюма. Охарактеризованы элементы знаково-информационной стилистики данного проектного образа и определено их влияние на современные модные тенденции как в мужской, так и в женской моде. Описаны подходы к дизайну и художественному моделированию женской одежды как продукту моды на основе реновации изделий из текстиля.

Практическая значимость обусловлена возможностью использования результатов исследования при проектировании одежды для мужчин и женщин в ретро и эко-стилистике «вестерн», учитывая актуальные модные тренды, а также возможностью прогнозировать дальнейшее развитие образа ковбоя в массовой культуре и его влияние на формирование модных тенденций.

Ключевые слова: *проектный образ; стилистические характеристики; ретро-тенденции; экодизайн; smart consumerism; реновации текстиля; деним; индивидуальный гардероб потребителя; современные модные тенденции.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ:

Чупріна Наталія Владиславівна, д-р мист., доцент, професор кафедри художнього моделювання костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-7017-6456, Scopus 56835800000, **e-mail:** chouprina@ukr.net

Давиденко Ірина Володимирівна, доцент кафедри художнього моделювання костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0002-6355-900X, **e-mail:** irinedavidenko@gmail.com

Кудрявцева Надія Іллівна, доцент кафедри художнього моделювання костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-7653-9641, **e-mail:** kdneykdney@gmail.com

Данилюк Ольга Володимирівна, магістр, кафедра художнього моделювання костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, ORCID 0000-0001-8051-1609, **e-mail:** runaways@ukr.net

Цитування за ДСТУ: Чупріна Н. В., Давиденко І. В., Кудрявцева Н. І., Данилюк О. В. Проектно-образні характеристики костюма епохи «Дикого Заходу» та його вплив на сучасні модні тенденції. *Art and design*. 2020. №4(12). С. 160–172.

[https://doi.org/
10.30857/2617-
0272.2020.4.13](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.13)

Citation APA: Chuprina, N.V., Davydenko, I.V., Kudryavtseva, N.I., Danyluk, O.V. **(2020)** Design characteristics of wild west costume and its influence on modern fashion trends. *Art and design*. 4(12). 160–172.

УДК
[7.012:687.016]
(520)"19/20"

DOI:10.30857/2617-
0272.2020.4.14.

ШЕВЧУК Х. І.
Львівська національна академія мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ В КОЛЕКЦІЯХ ЯПОНСЬКИХ ДИЗАЙНЕРІВ ОДЯГУ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Мета роботи – дослідити характерні прояви деконструкції в творчості японських дизайнерів одягу, проаналізувати основні методи проектування та проектно-композиційні особливості фешн-деконструкції.

Методологія. Методологічною базою даної статті є системно-інформаційний та візуально-аналітичний методи дослідження. Застосовано структурний аналіз трансформацій художньо композиційних елементів та метод порівняльно-історичного аналізу.

Результати дослідження. Виявлено основні принципи та прийоми деконструкції в дизайні одягу. Визначено проектно-композиційні особливості деконструкції (форма, силует, конструкція, пластика, фактура, декор, колористичне вирішення костюму) в творчості японських дизайнерів одягу. Систематизовано та узагальнено основні принципи деконструкції у творчості Рей Кавакубо, Іссей Міяке, Йоджі Ямамото, простежено, які комбінації ознак притаманні кожному з дизайнерів, проаналізовано їх спільні та відмінні ознаки.

Наукова новизна полягає у визначенні та систематизації основних проектно-композиційних особливостей деконструкції в дизайні одягу. Проаналізовано основні принципи деконструкції в колекціях японських дизайнерів одягу, підкреслено важливість концептуальної складової їх творчості.

Практична значущість. Системний аналіз характеристик деконструкції в дизайні одягу дає можливість її якісно нових інтерпретацій та проектування унікальних колекцій одягу. Матеріали статті можуть бути використані у наукових дослідженнях, присвячених деконструкції.

Ключові слова: дизайн костюму; проектування одягу; деконструкція; деконструктивізм; японський дизайн; постмодернізм.

Вступ. Пошук нових композиційних рішень та методів формотворення є невід'ємною складовою проектування унікальних колекцій одягу. Радикальною відповіддю на пошуки інноваційних рішень у створенні одягу прозвучав деконструктивізм. Закріпивши свої позиції в дизайні одягу наприкінці минулого століття, деконструктивізм не втрачає своєї актуальності й донині. Інтелектуальність та концептуалізм в творчості японських дизайнерів одягу, таких як Іссей Міяке, Рей Кавакубо та Йоджі Ямамото вперше продемонстрували суттєві зміни підходів до проектування одягу, а філософія деконструктивізму в їхніх колекціях набувала нових значень та сенсів. Запропоновані японцями принципи створення модного одягу активно

розвивались в творчості європейських дизайнерів, зокрема бельгійців – Анн Демельмейстер, Мартіна Марджієли, Дриса ван Нотена тощо.

Введення в процес створення одягу елементів деконструкції сьогодні активно прослідковується в дизайнерських колекціях, тому її дослідження та аналіз в контексті постмодерністської культури є такими актуальними.

Аналіз попередніх досліджень. Передумови виникнення, розвитку та загальна концепція деконструкції розглядалась в роботах відомих зарубіжних дослідників моди, таких як Бонні Інґліш [4], Александр Ф'юрі [1], Франсуа Бодо [2]. Вплив японських традицій та символіки на формування естетики деконструкції, а також її філософське обґрунтування висвітлює у

своїй статті Сандхья Лаллу-Морал [6]. Окремі аспекти деконструктивізму в контексті дизайну одягу проаналізовано в низці дисертацій, монографій, статей Ю.Л. Герасимова, Н.О. Сосніна, О.Ю. Булева, М.Р. Тимофеева [9], А.Ю. Демшина [10], Н.В. Ковальчук, Т.Л. Макарова [16]. Е.В. Свінцова у своїй роботі описує деконструкцію як формотворчий метод при проектуванні одягу. Аналіз деконструктивізму побічно представлено у працях, присвячених історії дизайну та моди О.Л. Шевнюк [22], З.О. Тканко [20].

Потреба комплексного дослідження деконструкції в творчості японських дизайнерів одягу зумовлена багатоаспектністю явища: визначення основних ідей, прийомів та засобів дає можливість пошуку унікальних проектних рішень в дизайні одягу.

Постановка завдання. Дослідження проявів явища деконструкції в дизайні одягу є важливим елементом створення його якісно нових інтерпретацій. Поглиблений розгляд деконструкції в творчості японських дизайнерів дасть змогу проаналізувати яким чином дизайнери вибирають певні елементи та використовують їх повторно при проектуванні колекцій, а також встановити їх зв'язок з філософськими постулатами деконструкції.

Отже, метою статті є аналіз характерних прийомів та засобів деконструкції, що використовуються японськими дизайнерами, а також дослідження та систематизація проектно-композиційних особливостей деконструкції в їх творчості.

Результати дослідження. Основні постулати деконструкції, впливаючи на методи та способи формотворення костюму, з моменту їх появи, викликали жваву дискусію. Проблема полягала у неоднозначності розуміння явища: з одного боку, деконструкція розглядалась як революційний метод створення форм одягу, з іншого – це спосіб комунікації, особлива система мислення, що знайшла своє

вираження в костюмі. Переосмислення функції і значення костюму, використання нових комбінацій елементів, вихід за межі традиційних уявлень про створення одягу є характерними ознаками творчості японських дизайнерів. Попри значну увагу до їх деконструктивістських проектів, актуальним залишається питання методів та прийомів створення таких колекцій.

На розвиток авангардної моди і визначення художнього образу європейського костюма вплинула творчість таких японських дизайнерів як: І. Міяке, К. Такада, Р. Кавакубо, Й. Ямамото. Своїм «деконструктивним» дизайном вони піддають сумніву і руйнуванню всі традиційні уявлення про форму, конструкцію, матеріал і функціональність одягу. Їх моделі підкреслено аморфні, побудовані на основі вільного крою, асиметрії конструктивних елементів, із застосуванням тривимірного проектування матеріалів за рахунок складок, заціпів, гофрування. Вони змінили традиційні уявлення про верх і низ, запропонували динамічні багат шарові композиції, що зумовлюють особливе сприйняття одягу в русі, при цьому костюм не виявляє форми тіла, а змінює це тіло за рахунок авангардних форм. Японські дизайнери зруйнували уявлення про завершеність ансамблю одягу, і використовували незавершеність як протипагу ідеальності і бездоганності, демонструючи благородні матеріали з необробленими краями, розрізами; надали фізичній красі другорядного значення. Їх творчості характерний аскетизм кольору, що виражається в прихильності до чорного, на протипагу строкатості 80-х. Запропонована нова концепція моди, що не прагне до ефектності, але шокує своєю радикальністю [22].

У 1980-х чорний колір швидко став синонімом естетики Кавакубо. Коли *Comme des Garçons* дебютував на Паризькому тижні моди в 1981 році, одяг привернув увагу

своєю абсолютною відсутністю кольору (рис. 1). Рей Кавакубо використовувала так багато чорного, що в її колекціях можна побачити відтінки та нюанси даного кольору. Вона перетворила чорний колір на колір інтелектуалізму, бунту та «сили», як вона сама описує його в одному з інтерв'ю [1]. Однак, у 1988 році вона створює колекцію, в якій домінують червоні відтінки (рис. 2), а в колекції 1997 року вводить інші яскраві кольори та фактури (рис. 3).

При проектуванні одягу методом деконструкції часто використовується інверсія (перестановка), що руйнує традиційні прийоми моделювання одягу. Рухомість та динамічність елементів композиції, показування назовні внутрішніх елементів одягу ілюструють перегляд усталених категорій побудови одягу як одного з основних принципів деконструкції [17]. Застосування цього прийому в творчості Рей Кавакубо можна чітко простежити в колекції 1992 року: жакети, що виконують роль спідниці чи сукні, рукави, які застосовуються як пояс, спідниці та штани замість верхньої частини одягу (рис. 4).

Р. Кавакубо, працюючи з костюмом, поводить себе і як модельєр і як скульптор, керуючись японською естетикою, що приймає недосконалість форми як прояв живого і справжнього. Роботи Кавакубо можуть абсолютно деформувати тіло, показуючи нові і не завжди правильні форми [9]. Яскравим прикладом цього може служити колекція 1997 року, де дизайнерка, використовуючи накладні подушки, спеціально деформує форми одягу в неочікуваних місцях (рис. 5). Деформація загальних пропорції людської фігури, гіперболізація форми, створення простору навколо тіла, непідпорядкування форми функції змушує змістити акценти на естетику неідеального. Використання нетрадиційних матеріалів, що нагадують папір чи мох в поєднанні з розробленими дизайнеркою тканинами з новими властивостями і роблять її одяг таким революційним.

Разом з новою естетикою деконструктивісти привнесли в дизайн одягу і нову декоративну мову: дірки, розриви, потертості, умисний брак і штучну деформацію матеріалу в виробах. Ця нова мова найповніше відображає естетику неправильності та недосконалості. Створене людиною є недосконалим, але, тим не менше, може бути прекрасним. В абсолютній симетрії і правильності немає руху, немає життя, вона штучна, а тому мертва [18]. У колекції 1982 року Рей Кавакубо створила чорний светр з революційного «мережива», фактично це були просто діри, що пронизували весь виріб (рис. 6). Таке трактування було диким та бентежливим, але тим же самим свідчить про інтелектуальну складову та символізм роботи.

Іссей Міяке деконструював західні модні концепції одягу змінюючи способи носіння одягу. Він використовував плоскі конструкції та драпірування у своїх творах «Шматок тканини» у 1976 р. Концепція «ма» (особливий простір між тілом і тканиною) була використана в колекції "Shell Coat" весна / літо 1985 року. Подібно до ефекту кімоно, пальто Shell спрощувало жіночу фігуру, повністю приховуючи вигини і красу жіночої форми. Дивлячись крізь призму європейського одягу, який звично нагадував контури фігури, одяг Міяке сприймався як вільний, безформний, такий що дає максимальну свободу. Використання Міяке плоскої конструкції також можна побачити у його колекції весна / літо 1988 р., в якій він ще раз використав єдиний шматок тканини без виточок і з мінімумом швів для створення синтетичного плаща [6].

Що стосується Міяке, то він є одним з найбільш експериментальних дизайнерів у застосуванні матеріалів: щоб трансформувати форми людського тіла він використовує залізо, папір, очерет, бамбук, силікон та каміння. Це видно в його бюстє з ротангу, яке виткав майстер виробів з бамбуку та ротангу Шочікудо Косуге у

1982 році. Бюстье перебільшувало форму тулуба і плечей при носінні (рис. 7). Іссей Міяке співпрацював з текстильними виробниками, експериментуючи з паперовою плісировкою на лляному крепі, тканию бавовною, поліестером та трикотажем, шукаючи функціональні можливості, цікаві текстури та розробляючи новий текстиль із використанням сучасних технологій. До 1988 року Міяке розробив і вдосконалив революційну техніку плісировки, в якій шматок тканини був вирізаний в декілька разів більшим за бажаний кінцевий результат і потім тепловим пресуванням створювалися постійні складки. Оброблені пресом складки змінювали розміри сукні плісе, таким чином змінюючи природну форму людського тіла. Сукня «Мінарет», яку Міяке створив у 1995 році була прикладом цього процесу зміни форми, оскільки конструкція нагадувала японський підвісний паперовий ліхтар і складалася в плоску, круглу форму, коли її не носити (рис. 8), [6]. Замість того, щоб вирізати та шити, тканину впорядковували через ряд постійних складок, які змінювали форму тіла людини при носінні [9].

Експериментуючи з трансформаціями форм, колір у Міяке має другорядне значення. В основному використовуючи ахроматичні кольори, дизайнер з неабиякою майстерністю поєднує різноманітні відтінки сірого, білого, підпорядковуючи їх загальній формі. Однак, разом з тим дизайнер активно використовує силу кольору, щоб підкреслити складки, наприклад, в колекціях 2010 та 2018 років.

Відштовхуючись від японських традицій носіння кімоно як чоловіками, так і жінками дизайнери не надають створеному одягу гендерної специфіки. В об'ємному одязі, створеному Міяке для своєї колекції весна-літо 1985 та осінь-зима 1987, стать людини, що носила одяг, була прихована, розмиваючи межі між чоловічим та жіночим одягом. Дизайнер зосередився на просторі між тканиною і тілом людини для

створення неструктурованого, габаритного одягу, який приховував вигини жіночого тіла, тобто такого одягу, який стає гендерно нейтральним [6]. В колекціях Міяке складки, защіпи, шматки тканини мають вирішальне значення, за допомогою них створюються інноваційні форми, що набувають нових звучань при русі фігури, однак не залежать від неї. На відміну від роботи з плісе, моделі, зроблені І. Міяке за принципом оригамі, навпаки, показують, як можна довести впорядкованість до крайнього ступеня свого прояву, створивши з плоского об'єкта багатовимірну реальність [9], що можна простежити в колекції 2011 року. У вказаній колекції, Іссей Міяке відмовляється від силуету фігури, оперуючи плоскими шматками тканини та паперу для створення цікавої форми. Підсилюється враження агресивними контрастами кольору, фактур та матеріалів.

В своїх колекціях Іссей Міяке використовує такий характерний прийом деконструкції як асиметричність, однак робить це більш інтелектуально, запрошуючи глядача до співучасті. Як уже зазначалось, автор експериментував з традиційними способами носіння одягу, тому кількість варіантів одної і тої ж речі може бути надзвичайно великою, звідси-абсолютно симетрична річ може трансформуватись в асиметричну. Концептуальна незавершеність виробів у дизайнера реорганізовує стосунки дизайнер-споживач, тепер кожен, хто носить такий одяг сам приймає рішення як це робити, сам стає певною мірою, творцем [4]. Так, ще у колекції "Pleats-please" 1993 року Іссей Міяке робить на шматку тканини довільні прорізи, а споживач сам робить вибір яким чином його вдягати (рис. 9).

Можна стверджувати, що найбільшим викликом його творчості є здатність змусити глядача протистояти власним припущенням щодо того, з чого складається «костюм» чи «сукня».

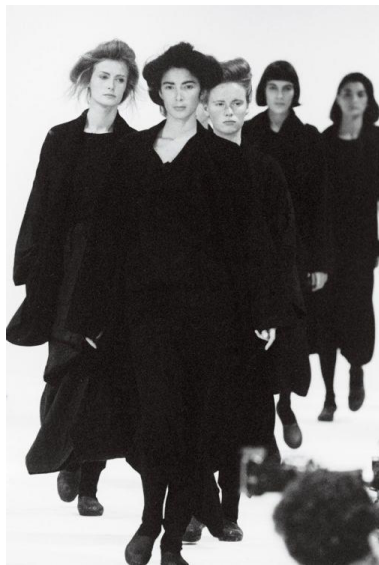


Рис. 1. Колекція одягу,
Р. Кавакубо, 1981 [14]



Рис. 2. Сукня, Р. Кавакубо, 1982
[13]



Рис. 3. Сукня, Р. Кавакубо, 1997
[13]



Рис. 4. Сукня, Р. Кавакубо, 1992
[13]



Рис. 5. Сукня, Р. Кавакубо, 1997
[13]



Рис. 6. Светр з дірками,
Р. Кавакубо, 1982 [7]

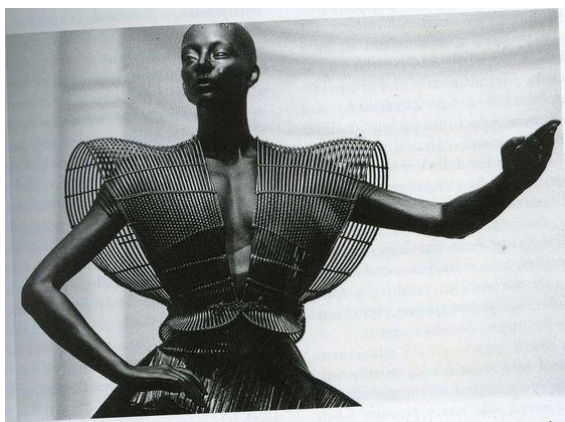


Рис. 7. Бюстье з ротангу,
І. Міяке, 1984 [3]



Рис. 8. Сукня
«Мінарет», І. Міяке,
1995 [12]



Рис. 9. Колекція «Складки,
будь ласка», І. Міяке, 1993 [5]

В обох своїх колекціях "Pleats, Please" та "A-POC" він зобразив нову постмодерну жінку кінця XX – початку XXI століть. Він показав їй, що завдяки красі простоти на одяг не можуть впливати зміни смаку. Його роботи свідчать про те, що значення, символічне або виведене, може дозволити уяві значно розширитися поза функціональними потребами одягу [4].

Так, як і в Рей Кавакубо, в ранніх колекціях Ямамото повністю переважає чорний колір. Бонні Інґліш у праці, присвяченій творчості японських дизайнерів простежує, що для цих модельєрів чорний колір набуває статусу відсутності кольору як такого, на противагу яскравості та строкатості західного одягу. Ямамото пояснює, що колір його робіт не був повністю чорним, а синім кольором індиго. Тканина була забарвлена так багато разів, що колір став близьким до чорного. Чорний у роботах дизайнера відсилає до символіки загадковості та таємничості, він одягає своїх моделей у «відсутність», тим самим надаючи важливого значення формам. Саме завдяки впливу японських дизайнерів, чорний колір увійшов у сферу повсякденності. Йоджі Ямамото, більше, ніж будь який інший дизайнер, змінив ту роль, яку чорний відігравав у суспільстві за останні тридцять років [4].

Відсутність швів та виточок, традиційних конструктивних елементів є основними характеристиками творчості Йоджджі Ямамото починаючи з 80-х років минулого століття. Він використовує плоску конструкцію в поєднанні з різноманітними драпіруваннями та загортаннями, переміщуючи частини цілого та нашаровуючи їх. Незавершеність, асиметрія, гармонійність, рухомість в комбінуванні та формотворенні виробів, ілюструють мінливість та неоднозначність буття. Внутрішні елементи виходять на перший план та відіграють вирішальну роль: виточки, застрочені назовні, технологічно незавершені деталі, необроблені краї тканини (рис. 10).

Зміщення рукавів, використання частини пілочки не за призначенням, прорізи в нетрадиційних місцях, нерівномірні зрізи трансформують традиційні уявлення про класичний одяг, даючи йому свободу [9].

Йоджджі Ямамото розробляв великогабаритний одяг, який змінював природні форми людського тіла, збільшуючи плечі, стегна та ноги. Це можна побачити в його колекції осінь/зима 1982 року. Штани, сорочки та пальто були великого розміру та зі змінною формою, елементи якої огортали фігуру таким чином, щоб створювався простір між одягом та тілом [6]. Ще одним прикладом деформації фігури може слугувати колекція 2014 року, в якій дизайнер створив об'ємні, вигадливі форми, наповнені повітрям, які візуально перебільшували окремі частини тіла, мінімізуючи таким чином значення самої фігури (рис. 11). Вказана деформація обрисів фігури людини виражала нову самодостатню естетику, філософію Ямамото, який пропонує симбіоз костюма і його власника, де одяг грамотно доповнює людину, зручність і комфорт стоять в основі концепції автора [16].

Йоджі Ямамото, проводячи асоціації з авангардним мистецтвом, зокрема, костюмами П. Пікассо для Дягілевських балетів, створює і нефункціональний одяг – жилет і спідницю з дерев'яних клинів і металевих петель (рис. 12), що наче «втікає» від стандартної фігури [20].

Ключовими моментами діаметрального розходження японської і європейської культури в розумінні краси і досконалості є відношення до асиметрії, як до принципу побудови композиції і виражального засобу художнього твору [15]. В творчості Йоджі Ямамото принцип асиметрії стає одним з основних, що можна чітко простежити в його колекції весна/літо 2015 року – нашарування деталей асиметричним способом, динамічність, виразність композиції.

Принцип незавершеності виробів в дизайнера Ямамото проявляється як велика

перевага, дозволяючи споживачу проявити свій творчий потенціал, відчуті моменти співучасті і співавторства при створенні свого візуального образу. Завдяки відсутності чіткої структури моделі дизайнера відкриті для трансформації і допускають поліваріантність способів їх

ношіння, тим самим сприяючи максимальній індивідуалізації образу носія одягу. Відсутність завершеності виробів перегукується з твердженням про безкінечність деконструкції, за яким, жоден з результатів не може бути кінцевим та істинним [15].



Рис. 10. Комплект одягу, Й. Ямамото, 2016 [11]



Рис. 11. Сукня, Й. Ямамото, 2014 [11]



Рис. 12. Костюм з дерев'яних пластин, Й. Ямамото, 1991 [8]

Об'ємні, багат шарові композиційні форми, переважно ахроматичні в колекціях Йоджі Ямамото зміщують точку уваги з одягу на людину. Парадоксально, але ігноруючи людську фігуру, створюючи одяг, який деформує пропорції людського тіла, дизайнер привертає до нього ще більшу увагу, надаючи йому нових сенсів та трактувань [6]. Деконструювання класичних елементів, надання формам певної свободи свідчать про інтелектуалізацію одягу, про зв'язок внутрішнього та зовнішнього в кожному конкретному образі.

Аналізуючи колекції японських дизайнерів-деконструктивістів можемо чітко виокремити основні прийоми та риси деконструкції в одязі, простежити характерні комбінації ознак у творчості кожного з досліджуваних дизайнерів. Узагальнений аналіз явища на прикладі

творчості японських дизайнерів подано в таблиці (Табл. 1).

Висновки. Проаналізовано колекції Йоджі Ямамото, Іссея Міяке та Рей Кавакубо кінця XX – початку XXI ст., виявлено основні принципи деконструкції, що аргументовані в роботах західних та вітчизняних дослідників. Простежено комбінації характерних ознак деконструкції та особливості їх застосування. Відмова від традиційної структури побудови одягу, заміна місцями елементів одягу, їх трансформація, відмова від силуету фігури на користь загальної форми, використання нетрадиційних матеріалів та фактур, ахроматична кольорова гама – відмінні фізичні характеристики японського деконструктивізму. Разом з тим, очевидною також є важливість філософської складової у творчості японських деконструктивістів.

Таблиця 1

Характерні ознаки деконструкції в творчості японських дизайнерів одягу

Дизайнери Основні ознаки	Рей Кавакубо	Йоджі Ямамото	Іссей Міяке
1. Стримана кольорова гама (в основному – ахроматична).	Використання в основному чорного кольору та його відтінків, а також білого, сірого. Пізніше – яскравих відтінків червоного, зеленого, а також строкатих фактур.	В основному – чорний та сірий, рідше – яскраві кольори або фактури.	В основному – ахроматична кольорова гама, зустрічаються яскраві кольорові поєднання.
2. Використання нетрадиційних матеріалів.	Використання найрізноманітніших матеріалів (папір, мох, гума, пластик тощо). Відновлення забутих технік створення текстильного полотна.	Використання дерев'яних пластин з металевими петлями, тканини, що нагадують папір тощо.	Використання заліза, паперу, очерету, бамбуку, силікону та камення. Використання новітніх технологій для створення полотен (труба, складки, 3D моделювання).
3. Відмова від силуету фігури на користь загальної форми.	Навмисна деформація одягових форм.	Використання поняття «ма» в колекціях. Створення гіпербользованих форм, що контрастують з фігурою.	Створення одягу від шматка тканини, без прив'язки до фігури.
4. Заміна місцями (переміщення) елементів одягу.	Жакети, що виконують роль спідниці чи сукні; рукави, які застосовуються як пояс; спідниці та штани замість верхньої частини одягу.	Рухомість елементів композиції, їх компонування (рукав, що не має функціонального значення, трансформований комір). Використання прийому повтору елементів.	Відсутність елементів одягу як таких, використання шматка тканини (piece of clothes), жакардової труби, плісе.
5. Інверсія (Показування на зовні внутрішніх елементів одягу).	Рухомість та динамічність елементів композиції, показування назовні внутрішніх елементів одягу.	Внутрішні елементи одягу як декор та конструктивні елементи (припуски швів, виточки назовні).	Зміна традиційних способів носіння одягу. Відсутність окремих елементів одягу.
6. Асиметрія.	Асиметрія як базовий елемент колекцій.	Асиметрія як основа, однак симетрія зустрічається часто.	В основному – принципи симетрії, але за рахунок трансформації способів одягання, часто асиметричні.
7. Незавершеність виробів.	Багатошаровість композиції, необроблені шви, драпірування, наметувальні шви.	Незавершеність виробів, нерівномірні «рвані» зрізи, необроблені припуски. Нашарування окремих елементів одягу.	Концептуальна незавершеність виробів. Споживач сам вирішує як носити одяг.
8. Перевага змісту над функцією.	Форми, що обгортають тіло та сковують рух; довгі рукави; нашарування; підміна традиційних масштабів одягу.	Гіперболізовані, м'які, мішкуваті форми, що обгортають тіло. Перевага форми над функцією.	Динамічні форми, що не повторюють фігуру людини, а змінюються при русі.
9. Інтелектуальність, символізм.	Багатозначність образів, естетика неідеального.	Об'ємні, багатошарові одягові форми, в темних відтінках, що зміщують акцент з одягу на людину.	Побудова форм на основі традиційних уявлень про простір навколо тіла людини «ма».
10. Абстрактність.	Узагальненість форм, невизначеність елементів костюму.	Відмова від класичних елементів одягу, акцент на формі.	Чітка побудова форм через складки, зашпили тощо.

Трактування одягу і людського тіла як одного цілого, нівелювання кордонів між ними, символізм, перевага форми одягу над функцією, а також пошук нових функцій костюма ілюструють міцний зв'язок деконструктивного одягу з основними постулатами філософії деконструкції.

Застосування на практиці основних ідей деконструктивізму японськими дизайнерами значно вплинуло на подальший розвиток європейської моди, стало поштовхом до актуалізації нових композиційних прийомів проектування одягу та сприяло інтелектуалізації

європейської моди загалом. Проведений аналіз та систематизація художньо-композиційних і філософських принципів у колекціях Йоджі Ямамото, Іссея Міяке та Рей Кавакубо створює підґрунтя для розкриття образно-стильових особливостей деконструктивізму.

Основні напрями подальших досліджень – аналіз деконструктивізму в творчості бельгійських дизайнерів одягу, а також українських дизайнерів кінця XX – початку XXI століть, що дасть змогу простежити розвиток явища в сучасному дизайні одягу.

Література

1. Fury A. 7 key themes in Rei Kawakubo's career. *The New York Times Magazine*: Sinapore, 2017. URL: <https://tsingapore.com/article/7-key-themes-in-rei-kawakubos-career>.
2. Baudot F. *Yohji Yamamoto (Memoirs)*. Paris: Assouline, 2005. 79 p.
3. Bodyworks exhibition, Issey Miyake, 1984. URL: <https://www.pinterest.cl/pin/535576580680233262/>
4. English B. Japanese fashion designers: The work and influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo. Bloomsbury Academic, 2011. p. 9–22.
5. Issey Miake. Pleats please, 1993. URL: <https://www.pinterest.com/pin/538250592943445771/>
6. Laloo-Morar S. Design innovation by japanese designers Miyake, Kawakubo, and Yamamoto. Berg Fashion Library. 2016. URL: https://www.academia.edu/31144280/Design_Innovation_by_Japanese_Designers_Miyake_Kawakubo_and_Yamamoto.
7. Mendes V. Black In Fashion. London: V&A Publications, 1999. Pp. 106–107. URL: <http://collections.vam.ac.uk/item/O73390/jumper-kawakubo-rei/>
8. The Metropolitan Museum of Art. Dress, Yohji Yamamoto, fall/winter 1991–1992. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/160783>.
9. Герасимова Ю. Л., Соснина Н. О., Булева О. Ю., Тимофеева М. Р. Возникновение и развитие деконструктивизма в дизайне костюма. *Омский научный вестник*. Сер. Общество. История. Современность. 2019. Т. 4, № 1. С. 55–60. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vozniknovenie->

[i-razvitie-dekonstruktivizma-v-dizayne-kostyuma/viewer](https://cyberleninka.ru/article/n/vozniknovenie-i-razvitie-dekonstruktivizma-v-dizayne-kostyuma/viewer).

10. Демшина А. Ю. Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX – начало XXI вв. СПб.: Астерион, 2009. 105 с. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-yu-demshina-moda-v-kontekste-vizualnoy-kultury>.
11. Журнал VOGUE. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/designer/yohji-yamamoto>.
12. Журнал VOGUE. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/designer/issey-miyake>.
13. Журнал VOGUE. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/designer/comme-des-garcons>.
14. Журнал WWD. URL: <https://wwd.com/fashion-news/fashion-features/gallery/rei-kawakubo-exclusive-qa/comme-des-gar231ons-rtw-fall-1982-6488929-portrait/#/slideshow/article/6486260/6488929>.
15. Ибраева А. Эволюция идей деконструктивизма в контексте современных концепций развития моды. *Central Asian Journal of Art Studies*. Том 3. № 4. 2018. С. 85–101.
16. Ковальчук Н. В., Макарова Т. Л. Влияние деконструктивизма на развитие авангардных образов в коллекциях модных дизайнеров. В сб: *Инновационные технологии в текстильной и легкой промышленности*: мат. докл. межд. науч.-техн. конф. Витебский ГТУ. 2017. С. 140143.
17. Котляревська Н. В. Деконструктивизм в дизайне одягу як культурний код постмодернізму. *Манускрипт*. 2020. Том 13. Вып. 1. С. 202–206. URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.1.42>.
18. Свинцова Е. В. Метод деконструкции в процессе проектирования одежды. *Вісник*

ХДАДМ. 2013. №2. С. 107–109. URL: <https://www.visnik.org/pdf/v2013-02-30-svintsova.pdf>.

19. Соснина Н. О., Толмачева Г. В. Деконструктивизм как метод креативного формообразования в дизайне костюма. *Международный журнал экспериментального образования*. 2016. № 1. С. 133–135. URL: <https://expeducation.ru/pdf/2016/1/9404.pdf>.

20. Тканко З. О. Концептуалізм у сучасній моді: теорія і практика проектування. *Вісник ЛНАМ*. Вип. 23. 2013. С. 26–37. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/23/6.PDF.

21. Тюрин И. Н., Гетманцева В. В. Деконструктивизм в моде 1980–1990-х гг. на примере творчества Мартина Маржель. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. *Вопросы теории и практики*. 2017. № 11 (85). URL: <http://www.gramota.net/materials/3/2017/11/47.html>.

22. Шевнюк О. Л. Історія костюма: навч. посіб. К.: Знання, 2008. С. 328–334.

References

1. Fury, A. (2017). 7 key themes in Rei Kawakubo's career. *The New York Times Magazine*: Sinapore. URL: <https://tsingapore.com/article/7-key-themes-in-rei-kawakubos-career> [in English].

2. Baudot, F. (2005). Yohji Yamamoto (Memoirs). Paris: Assouline [in English].

3. Bodyworks exhibition, Issey Miyake, 1984. URL: <https://www.pinterest.cl/pin/535576580680233262/>

4. English, B. (2011). Japanese fashion designers: The work and influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo. Bloomsbury Academic. P. 9–22 [in English].

5. Issey Miake. Pleats please, 1993. URL: <https://www.pinterest.com/pin/538250592943445771/>

6. Laloo-Morar, S. (2016). Design innovation by japanese designers Miyake, Kawakubo, and Yamamoto. Berg Fashion Library. URL: https://www.academia.edu/31144280/Design_Innovation_by_Japanese_Designers_Miyake_Kawakubo_and_Yamamoto [in English].

7. Mendes, V. (1999). Black In Fashion. London: V&A Publications. 106–107. URL: <http://collections.vam.ac.uk/item/O73390/jumper-kawakubo-rei/>

8. The Metropolitan Museum of Art. Dress, Yohji Yamamoto, fall/winter 1991–1992. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/160783>.

9. Gerasimova, Yu.L., Sosnina, N.O., Buleva, O.Y., Timofeyeva, M.R. (2019). Vozniknoveniye i razvitiye dekonstruktivizma v dizayne kostyuma [Formation and Development of Deconstructivism in Costume Design]. *Omskiy nauchnyy vestnik. Ser. Obshchestvo. Istoriya. Sovremennost. – Omsk Scientific Herald. Ser. Society. History. Modernity*. 4, 1. 55–60. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vozniknovenie-i-razvitie-dekonstruktivizma-v-dizayne-kostyuma/viewer> [In Russian].

10. Demshina, A. (2009). *Moda v kontekste vizualnoy kultury: vtoraya polovina XX – nachalo XXI vv.* [Fashion in Context of Visual Culture: the second half of XX – beginning of XXI century]. Sankt-Peterburh: Asterion [In Russian].

11. Zhurnal "VOGUE" [Journal "VOGUE"]. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/designer/yohji-yamamoto> [In Russian].

12. Zhurnal "VOGUE" [Journal "VOGUE"]. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/designer/issey-miyake>.

13. Zhurnal "VOGUE" [Journal "VOGUE"]. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/designer/comme-des-garcons> [In Russian].

14. Zhurnal "WWD" [Journal "WWD"]. URL: <https://wwd.com/fashion-news/fashion-features/gallery/rei-kawakubo-exclusive-qa/comme-des-garcons-rtw-fall-1982-6488929-portrait/#/slideshow/article/6486260/6488929> [In Russian].

15. Ybraeva, A. (2018). Evolyutsiya idey dekonstruktyvizatsiyi v konteksti suchasnykh kontseptsiy rozvytku mod [Evolution of ideas of deconstructivism in the context of modern concepts of fashion development]. *Kazakhskaya natsionalnaya akademyja yskusstv ym. T. Zhurghenova. Central Asian Journal of Art Studies*. 3. 4. 85–101 [In Russian].

16. Kovaljchuk, N.V., Makarova, T.L. (2017). Vlyanye dekonstruktyvizmu na razvytye avangardnykh obrazov v kollektsiyakh modnykh dizajnerov [The influence of deconstructivism on the development of avant-garde images in the collections of fashion designers]. *Ynnovatsionnye tekhnologhy v tekstyl'noj y leghkoj promyshlennosti: materyaly dokladov mezhdunarodno-tekhnicheskoy nauchnoy konferentsyy. Vytebskiy gosudarstvenny j tekhnologicheskij unyversytet*. 140–143 [In Russian].

17. Kotlyarevskaya, N.V. (2020). Dekonstruktivizm v dizayne odezhdy kak kulturnyy

kod postmodernizma. [Deconstructivism in Fashion Design as a Cultural Code of Postmodernism]. *Manuskript*. 13. 1. 202–206. [In Russian]. URL: <https://doi.org/10.30853/manuskript.2020.1.42>.

18. Svintsova, E.V. (2013). Metod dekonstrukcyi v processe proektyrovanyja odezhdy [Method of the deconstruction planning of clothes]. *Visnyk Kharkivskoji derzhavnoji akademiji dyzajnu i mystectv* [Bulletin of the Kharkiv state academy of design and arts]. 2. 107–109. URL: <https://www.visnik.org/pdf/v2013-02-30-svintsova.pdf> [In Russian].

19. Sosnina, N.O., Tolmacheva, G.V. (2016). Dekonstruktivizm kak metod kreativnogo formoobrazovaniya v dizayne kostyuma [Deconstruction as a method of forming a creative costume design]. *Mezhdunarodnyy zhurnal eksperimentalnogo obrazovaniya*. 1. 133–135. URL: <https://expeducation.ru/pdf/2016/1/9404.pdf> [In Russian].

20. Tkanko, Z. (2013). Konceptualizm u suchasnij modi: teorija i praktyka proektuvannja [Conceptualism in contemporary fashion: theory and practice of design]. *Visnyk Ljvivskoji nacionalnoji akademiji* [Bulletin of the Lviv National Academy]. 23. 26–37. URL: https://nam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/23/6.PDF [In Ukrainian].

21. Tyurin, I.N., Getmantseva, V.V. (2017). Dekonstruktivizm v mode 1980–1990-kh gg. na primere tvorcestva Martina Marzhely [Deconstructivism in fashion of the 1980–1990s by the example of the creative work of Martin Margiela]. *Istoricheskiye, filosofskiy, politicheskyye i yuridicheskiye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki*. 11(85). URL: <http://www.gramota.net/materials/3/2017/11/47.html> [In Russian].

22. Shevnjuk, O.L. (2008). *Istorija kostjuma* [History of costume]. Kyiv: Znannja. 328–334 [In Ukrainian].

DECONSTRUCTIVISM CHARACTERISTICS IN COLLECTIONS OF JAPANESE FASHION DESIGNERS AT THE END OF XX – EARLY XXI CENTURIES

SHEVCHUK K. I.

Lviv National Academy of Art

Purpose. The goal of this paper was to discover the main deconstruction in Japanese clothes designers creativity, methods of garment constructions, design and compositional features of fashion deconstruction.

Methodology is based on system informative and visual analytical methods. Structural analysis of modification of compositional elements and method of comparative and historical analysis were used.

Results. The paper describes basic principles and techniques of deconstruction in clothing design. The design and compositional features of deconstruction (shape, silhouette, construction, plastic, texture, decor, coloristic solution) in the works of Japanese clothing

ОСОБЕННОСТИ ДЕКОНСТРУКТИВИЗМА В КОЛЛЕКЦИЯХ ЯПОНСКИХ ДИЗАЙНЕРОВ ОДЕЖДЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

ШЕВЧУК К. И.

Львовская национальная академия искусств

Цель. Исследовать характерные проявления деконструкции в творчестве японских дизайнеров одежды, проанализировать основные методы проектирования и проектно-композиционные особенности фэшн-деконструкции.

Методология. Методологической базой данной статьи является системно-информационный и визуально-аналитический методы исследования. Применен структурный анализ трансформаций художественно композиционных элементов, а также метод сравнительно-исторического анализа.

Результаты. Выявлены основные принципы и приемы деконструкции в дизайне одежды. Определены проектно-композиционные особенности деконструкции (форма, силуэт, конструкция, пластика, фактура, декор, колористическое решение костюма) в творчестве

designers are determined. The basic principles of deconstruction in the works of Rei Kawakubo, Issey Miyake, Yohji Yamamoto are systematized and generalized, the combinations of features are inherent in each of the designers, their common and distinctive features are analyzed.

Scientific novelty of the research is determined in definition and systematization of the main design and compositional features of deconstruction in clothing design. The basic principles of deconstruction in the collections of Japanese clothing designers are analyzed, the importance of the conceptual component of their work is emphasized.

Practical significance. The systematic analysis of characteristics of clothes design deconstruction allows to use new interpretations and projecting unique clothes collections. The paper materials are supposed to be used in scientific research on deconstruction.

Keywords: *garment design; clothes projecting; deconstruction; deconstructivism; japanese design; postmodernism.*

японских дизайнеров одежды. Систематизированы и обобщены основные принципы деконструкции в творчестве Рей Кавакубо, Иссей Мияке, Йоджи Ямамото, прослежено, комбинации признаков присущи каждому из дизайнеров, проанализированы их общие и отличительные признаки.

Научная новизна заключается в определении и систематизации основных проектно-композиционных особенностей деконструкции в дизайне одежды. Проанализированы основные принципы деконструкции в коллекциях японских дизайнеров одежды, подчеркнута важность концептуальной составляющей их творчества.

Практическая значимость. Системный анализ характеристик деконструкции в дизайне одежды дает возможность ее качественно новых интерпретаций и проектирование уникальных коллекций одежды. Материалы статьи могут быть использованы в научных исследованиях, посвященных деконструкции.

Ключевые слова: *дизайн костюма; проектирование одежды; деконструкция; деконструктивизм; японский дизайн; постмодернизм.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРА

Шевчук Христина Ігорівна, аспірантка, факультет дизайну, Львівська національна академія мистецтв, ORCID 0000-0002-7722-9167, **e-mail:** chrkonyk@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Шевчук Х. І. Особливості деконструктивізму в колекціях японських дизайнерів одягу кінця XX – початку XXI століть. *Art and design*. 2020. №4(12). С. 173–184.

Citation APA: Shevchuk, K.I. (2020) Deconstructivism Characteristics in Japanese Fashion Designers at the end of XX – early XXI Centuries. *Art and design*. 4(12). 173–184.

[https://doi.org/
10.30857/2617-
0272.2020.4.14](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.14)

УДК 7.012:504

ШМАГАЛО Р. Т.

Львівська національна академія мистецтв

DOI:10.30857/2617-0272.2020.4.15.

**ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО І ЕКО-ДИЗАЙН:
ФІЛОСОФСЬКО-ОСВІТНІ ОСНОВИ РОЗВИТКУ І СУЧАСНІ
ВИКЛИКИ**

Мета: виявлення та аналіз філософсько-освітніх та естетичних основ розвитку декоративно-ужиткового мистецтва та дизайну у контексті нових соціально-культурних викликів.

Методологія базована на системному підході, що синтезує методологічні принципи суміжних наук: мистецтвознавства, філософії, естетики, педагогіки з універсальними для цих наук методами історичного, типологічного та порівняльного аналізу.

Результати. Визначено базові філософсько-естетичні витоки явища декоративно-ужиткового мистецтва у контексті мистецької та спорідненої дизайн-освіти, банк основоположних ідей та принципів її поступу в часовому континуумі. Виявлено напрацьовані віками соціально-культурні цінності, актуальні для різних історичних періодів і перед сучасними викликами, що постають перед мистецькоосвітньою сферою.

Наукова новизна полягає у визначенні філософсько-естетичних засад функціонування декоративно-ужиткового мистецтва у руслі мистецької та дизайн-освіти, її позачасових універсальних соціально-культурних цінностей.

Практична значущість. Дослідження сприятиме формуванню глибинного, філософсько-естетичного рівня світоглядного сприйняття явища декоративно-ужиткового мистецтва, мистецької та дизайн-освіти, виробленню орієнтирів щодо впровадження та проектування нових креативних ідей розвитку в мистецтві, освіті, еко-дизайні.

Ключові слова: філософсько-освітні основи; естетичні та соціально-культурні цінності; мистецька та дизайн-освіта; еко-дизайн; нові соціальні запити.

Вступ. Сучасні митці «контемпу» часто кажуть: «ні, ні, я не ремісник...», вони часто не хочуть працювати з матеріалом, протистояти йому або шукати з ним гармонії. Відповідь на запитання, які ж основи художньої практики? – все рідше лунає з їхніх уст. Експериментальна робота зі склом, глиною, металами, ниткою чи пластиком потребує численних маніпуляцій, проб і технологій. Складність у тому, що завжди слід бути готовому до поразки, включати інтуїцію, не боятися матеріалу.

Впродовж тисячоліть історія мистецтва накопила багатющий досвід співвідношення мистецтва і ремесла. У листопаді 2018 р. в дзеркальній залі Львівської опери відбулася Міжнародна конференція «Музика і філософія: до 150-ти річчя знайомства Вагнера і Ніцше». Культурна самосвідомість українців на зламі XIX – початку XX ст. безумовно

формувалася під впливом таких титанів західноєвропейської філософії та музичного мистецтва як Ф. Ніцше та Р. Вагнер. Українських митців епохи модерну об'єднує стремління до духовного пошуку, нового в мистецтві на основі давніх архетипів і першообразів. Ця об'єднавча змістова функція нового стилетворення, помножена на символізм і нову міфотворчість, породила візію національної духовної традиції з глибокими ціннісними орієнтирами.

Аналіз попередніх досліджень. У різний час до філософської проблематики співвідношення мистецтв, ремесел та дизайну зверталися провідні філософи та митці: Е. Кант [13], Г. Земпер [2], О. Шпенглер [11], І. Мірчук [5], О. Архипенко [12] та інші. Сакрально-ідеалістичне спрямування творчості широкої плеяди українських митців

модерну стало одноголосним підтвердженням ідеї реабілітації декоративно-ужиткового мистецтва в умовній ієрархії мистецтв. Устремління до нових цінностей на основі національних первнів породило, у свою чергу, рух за збереження та розвиток традиційного народного мистецтва, фольклору, а відтак, тотального для всієї Європи явища художньо-промислової освіти, що сформувалася на основі кристалізації естетичних принципів модерну. Філософія циклічності життя, «вічного повернення» Ф. Ніцше органічно влилася в коловорот ідей, що беруть свій початок від найдавніших часів. Будучи професором класичної філософії, Ніцше, звичайно ж опирався на давньогрецькі міфи та тексти, у яких закладене розуміння художника-деміурга, творця життя.

Аналогічні ідеї проголошував і Ріхард Вагнер, за яким сила мистецтва та мистецьких закладів може стати провісником і моделлю для будь-яких суспільних організацій і навіть для державотворення. Саме Вагнеру належить зведення цих глобальних ідей до лаконічного поняття «Gesamtkunstwerk», тобто ідеї синтезу різних видів мистецтв. Він виклав теорію синтезу мистецтв у працях «Мистецтво і революція», «Мистецтво майбутнього» (1849), «Художній твір майбутнього» (1850). На хвилі загальноєвропейського руху «Мистецтво і ремесло» друг Вагнера, архітектор Готфрід Земпер розвинув ці ідеї. Він твердив, що розвиток прикладних мистецтв навіть випереджував і надихав розвиток архітектури, яка традиційно розцінювалася як «матір усіх мистецтв». Таким чином, в епоху модерну роль мистецтва і митця утверджувалася на зразок богонатхненної творчості. Водночас і категорія ремісничої рукотворності зводилася до рівня мистецтва.

Митці-учасники організаційно-творчих процесів доби модерну в найактивніший спосіб проявили художньо-естетичні позиції не лише у практичній образотворчості, але і в філософському трактуванні та переосмисленні творчих ідей

на теоретичному рівні. Це, у свою чергу, сприяло створенню фундаментальної бази розвитку національних мистецьких шкіл. Синкретизмом цього процесу, чим віддаленішого від нас, тим сильнішим, пояснюється той факт, що мистецька освіта не розглядалася окремо від мистецтва, була підпорядкована йому, як своєрідна сфера обслуговування. Та й саме мистецтво, яке зародилося в лоні релігійних уявлень та переконань, було суціль канонічним, звідси й освіта загалом була духовною, а мистецька – лиш вишколом, підпорядкованим мистецько-релігійному канону. Всі ж релігії, від найдавніших вірувань та міфології і до сучасних світових релігій, розглядають акт творення як абсолютний пріоритет Бога-Творця. При тому Божественне творення не обмежується створенням Всесвіту (Космосу), Землі і Людини, а поширюється на поняття творчості взагалі, охоплюючи художню творчість та ремесла передовсім. Саме походження мистецтв і ремесел міфологічно-релігійна система пов'язує з іменами богів. З міфології нам добре відомі боги-ковалі, богині-пряжи і ткалі, а з єгипетської міфологічної іконографії знаємо зображення бога Хнума, який зліпив людину на гончарному крузі. Згодом витворилася дивовижна річ: навіть акт творення Всесвіту практично в усіх прадавніх суспільствах асоціювався з працею ремісника, а ремісничої (художньої) творчості вважалася богонатхненою. У цій давній традиції затаєна головна відмінність від сучасних форм освіти.

Постановка завдання. Зупинимось лише на деяких визначальних віхах теоретичного бачення цінностей мистецтва і ремесла в історії та окреслимо сучасні виклики, що постають перед мистецько-освітньою сферою. Також намітимо особисте бачення шляхів вирішення цих проблем.

Результати дослідження. Освітні проблеми передачі знань і вмінь, очевидно, постали одночасно із самим фактом

усвідомлення людиною ремесла як особливої цінності. Паралельно творенню речей, як знарядь впливу на зовнішній світ, відбувався процес їхнього одухотворення за аналогією з актом творчості божої. Подальше заглиблення людей у розмаїття створюваного ними речового світу викликало потребу у систематизації знань і вмінь виготовлення і творення. Твори мистецтва в ієрархії речових цінностей завжди перебували на першому місці, ще до появи самого терміну «мистецтво». Так, наприклад, у санскриті, священній мові Вед, слово «шилпа» вживалося як термін на означення усіх ремесел і мистецтв. Декоративно-ужиткове і образотворче мистецтво не диференціювалося давніми індоєвропейцями, які створили касти ремісників щонайменш на два тисячоліття раніше від появи ремісничих гільдій і цехів у середньовічній Європі. Декоративні принципи (краса) лежали в основі всіх первісних художніх уявлень. Декоративністю були пронизані скульптура, живопис, архітектура, які поряд з художніми виробами вважалися ремеслом. Міфологічні витоки так званої ієрархії мистецтв засвідчує грецька антична культура із чи не найпершим натяком на поділ мистецтв на «високі» – божественні – і «низькі», якими займаються смертні люди. Ще чіткіше мистецький аспект виявляється в іншому грецькому міфі – про Пігмаліона. Тут йдеться про особливий «божественний» статус скульптури [8, С. 7]. Як бачимо, поділ мистецтв на «вищі» й «нижчі» почався ще в античні часи і мав ієрархічний характер, пов'язаний з давньою сакральною традицією. Очевидно і те, що ієрархічний поділ мистецтв був не одноразовим декларованим актом, а етапним культурно-історичним процесом, поступово входив у свідомість з допомогою міфів, отже, опановував культуротворчу сферу поволі, та зате фундаментально, оскільки в тому чи іншому вигляді дожив до нових історичних часів. Художні ремесла ставали

економічною основою давньогрецьких держав-полісів, що спричинило подальший поділ декоративно-ужиткових і образотворчих мистецтв. Утім, економіка лише частково відвернула мистецтво античності від чинників духовного світу. Далі на підставі уяви про ієрархію ремесел філософ Аристотель вивів поняття ремесла вищої цінності, заради самого творення артефактів. Гуманістична культура епохи Відродження надала нового імпульсу для становлення сучасного поняття «красних мистецтв». Це становлення безпосередньо пов'язане із заснуванням перших академій мистецтв, коли митець-гуманіст Джорджо Вазарі (1511–1574) намагався ототожнити пластичні мистецтва в єдиному ключі навчального процесу. Диференціація мистецтв за рангами у XVIII ст. здійснювалася філософами (І. Баттьо, А. Вольтер, Д. Дідро та ін.) на основі «теорії смаку». Лише згодом німецький філософ Емануїл Кант (1724–1804) та поет і філософ Фрідріх Шіллер (1759–1805) надали поняттєвій сфері мистецтва наукової стійкості і філософського обґрунтування, що спричинило кастову агресивність навчальних закладів красних мистецтв. Французький енциклопедист Дені Дідро (1713–1784) був одним з перших, хто закликав митців-педагогів академій красних мистецтв звернути увагу на мистецькі цінності ремесла. Провідником нових поглядів на проблему співвідносності мистецтва і ремесла у XIX столітті став австрійський мистецтвознавець Алоїз Рігель (1858–1905). Він розділяв суто декоративне і «вище» мистецтво, до якого відносив живопис, скульптуру, архітектуру та рівноцінну з останніми, четверту сферу «художнього ремесла». Свого апогею теоретичний поділ між мистецтвом і ремеслом досяг упродовж XIX ст., що було необхідним для творення нової естетичної теорії як теорії мистецтва, а не краси. Соціальне і економічне стали визначальними чинниками творчої реальності у сфері художніх промислів у період

розвитку промислового виробництва і капіталістичних відносин. Починаючи від 1860-х рр., все більше впливових теоретиків і практиків схилялося не стільки до культивування ремесла і промислу, скільки до означення мистецтва як домінанти в ремісничій діяльності. Для ствердження цієї позиції необхідно було знехтувати пануючим поділом мистецтва на вище (образотворче) та нижче (ужиткове). В унісон до цих нових тенденцій формувалися і нові погляди на мистецьку освіту, які задекларували в Англії художники і теоретики мистецтва Джон Рьоскін (1819–1900), Вільям Морріс (1834–1896). У контексті започаткованого ними руху «мистецтво і ремесло» широку підтримку отримала ручна праця задля реалізації утопічної ідеї облаштування світу за законами мистецтва. У цей період створюються навчальні заклади, де паралельно викладаються інженерія, архітектура і ремесла. Цеховий вишкіл замінювався на науку в фахових школах. Художні ремесла стали викладати навіть в академіях мистецтв. Рух «мистецтво і ремесло» в умовах художнього виробництва не міг бути відмежованим від наростаючої тенденції до об'єднання мистецтва і промисловості. В наступну епоху модерну суб'єктивна творчість, ідеї «мистецтва для мистецтва», естетичний сепаратизм зазнали активної критики. Центральна ідея естетики В. Морріса про синтез мистецтв на основі співпраці і гармонійного взаємопідпорядкування перетворилася у спрощене прагматичне русло раціоналізму. Цю якісно нову віху в теорії започаткував Готфрід Земпер (1803–1879) з нагоди Першої всесвітньої виставки художньої промисловості в Лондоні (1851). Запропонований метод вивчення естетичної основи форм у вигляді положень «Практичної естетики» став ключем для самоусвідомлення матеріально-художнього виду діяльності, що отримав подальше визначення як дизайн. Теоретичні погляди Г. Земпера мали не менший вплив і на

розвиток архітектури. Ключем у даному контексті можна вважати наступний його висновок: «На даний час я прийшов до глибокого переконання, що історія архітектури починається з історії художніх ремесел, і що праобразом прекрасного і стилю в архітектурі є відповідні закони у сфері художніх ремесел» [2, С. 22]. Розпад мистецтв в період модернізму дедалі більше підпорядковувався інтелектуальним, теоретичним чинникам. Але навіть в епоху постмодернізму, представники якого часто декларують остаточну відмову від ідей прогресу в житті та мистецтві, мистецька освіта у своєму практичному розгортанні і надалі зорієнтована на розвиток по висхідній та на пріоритети гуманізму. Навіть побіжний огляд ціннісних орієнтацій мистецької освіти свідчить про те, що шлях її розвитку лежить у сфері духовного світу. Потреба в якісній теорії, яка б акумулювала наукові цінності цих орієнтацій, є очевидною, і тільки вона може стати тим об'єднуючим ключем, який відкриє простір мистецтва і ремесла в постіндустріальному суспільстві [8].

Їхнє прогнозування у свій час зробив німецький філософ Освальд Шпенглер (1880–1936), який зауважив, що дослідницька робота на Заході з давнього часу розпадається на ряд спеціальних областей, бездумна ізоляція яких зробила неможливим, щоби великі питання були хоча б помічені [11]. На відміну до стану речей наприкінці XIX ст., коли історизм та академізм культивували наслідування усіх стилів і відношення до орнаментальної декорації як основного джерела краси, у 1920-х роках, зокрема в методиці Львівської художньо-промислової школи постала реакція. Насамперед, теоретики і методологи нової доби закликали до аналізу засадничих основ мистецтва кожної епохи чи художника зокрема. У приклад наводилися естетичні положення Еммануїла Канта щодо творення свого власного канону краси кожною новою епохою відповідно до пануючих

уподобань, звичаїв та життєвих проявів загалом [13]. Розвинута модерном тенденція рівноправ'я всіх мистецтв спонукала до творення методичних основ вишколу синтезуючого типу. На роль декоративних і ужиткових вартостей предмету зверталася особлива увага, що, врешті решт, мало викристалізувати певну універсальну схему основ композиції декоративно-ужиткових мистецтв поряд із вишколом так званих чистих (красних) мистецтв, головною сутністю яких вважалася художня краса.

Після модерну гідними репрезентантами боротьби за здобутки національної культури та естетики постали рухи М. Бойчука в образотворчому мистецтві, Л. Курбаса в театральному, О. Довженка в кіно і М. Хвильового в літературі.

Ідейна та методична основа естетичного характеру викладів продовжила розгортання зокрема і на еміграції. Неперевершеною базою для нових ідей став курс філософії мистецтва неокантіанця, професора Івана Мірчука, підготований до друку як загальний підручник з естетики [5, С. 261]. Важливою є теза цього підручника про роль підсвідомості в реалізації талантів, що характеризують народ. В рекомендаціях щодо формальних проблем пластичних мистецтв підручник з естетики І. Мірчука особливо відповідає запитам декоративного кубізму, такого популярного у тогочасній мистецькій Празі.

У цьому ж контексті заслуговують першочергової уваги і славнозвісні «Теоретичні нотатки» О. Архипенка. Про те, що вони є універсального характеру скарбницею методів нового мистецтва свого часу, я говорив на лекціях у м.Стемфордї, США, ще у 1996 році [8, С. 316; 455]. Тоді ж підрахував, що О.Архипенко читав лекції у 53-х інститутах, університетах та музеях, системно викладав у 17-ти університетах, у тому числі в 5-ти заснованих ним школах в Парижі, Берліні, Нью-Йорку, Лос-Анжелесі, Чикаго. Послідовність його методики визначають заголовки розділів, їх

шістнадцять [12, С. 15]. Прагнучи створювати предмети нової естетико-стилістичної вартості, він іде далі за видові рамки скульптури чи живопису, використовує засоби часу і простору, створюючи «Архипентуру», яку називає новою формою мистецтва. Цікаво, що за іронією долі вихолощення цього твору до суто утилітарної функції наступними поколіннями дизайнерів «розмножило» його збаналізовану ідею у вигляді рухомих рекламних щитів по всьому світу. Останнім, завершальним розділом теоретичних нотаток Архипенка є «Простір». Силою, можливостями та енергією свого впливу простір інтелекту та творчої інтуїції цього митця-педагога вийшов зі сфери образотворчого мистецтва, прямо чи опосередковано він вплинув і на подальший розвиток декоративно-ужиткових мистецтв та дизайну [14].

Теорія і практика О. Архипенка, І. Кулеця, І. Мірчука та інших митців-педагогів спричинила активний розвиток різноманітних пограничних станів мистецтва поміж квітетом образотворчого, декоративно-ужиткового, архітектури та дизайну, сприяла їхній кооперації у стінах класичних академій мистецтв та шкіл декоративно-ужиткового мистецтва: «Власне в нашому сторіччі, коли талант і воля мистця «зведені до нуля», коли мистець «машинізується» і творить за планом, коли в погоні за оригінальністю (фатальне явище нашої доби) мистець тратить почуття міри і природне відчуття сутності істини – ми особливо потребуємо сильних індивідуальностей, які б зуміли спрямувати цей гін до властивого йому річища. Мусить бути зупинена погоня за позірною оригінальністю, за якою часто криється неуктство чи неталановитість, а що найгірше – безвідповідальність», – писав мистецький критик Юрій Соловій [7, С. 76].

Понад те, брак наукових знань дуже відчутний сьогодні. Адже всі спостерігаємо, що тепер, на початку ХХІ ст. у процесах взаємопроникнення народного і професійного мистецтва шальки терезів остаточно

схилилися не у бік професійного, тим паче, елітарного, а на користь масової культури. Про безсилля і марноту мистецтва свого часу писав послідовник Ніцше, Освальд Шпенглер, що те, чим займається під виглядом мистецтва музика після Вагнера або живопис після Мане, Сезана, Лейбля і Менцеля, є безсилля і брехня. Що серед інженерів першокласної фабрики машин ми знайдемо куди більше інтелігентності, смаку, ніж у всьому живописі та музиці сучасної Європи [11]. В посиленні масової культури критики вбачали крах езотеричної «фаустівської культури», неспроможність «штучного мистецтва» до подальшого органічного розвитку. Відтак, нової актуальності набуває нині рубрика філософії Ніцше про «вічне повернення» і циклічну переоцінку всіх цінностей, навколо яких рухається Світ. Постає (уже вкотре у нашій історії!) питання про долю українського народного мистецтва, а в мистецько-освітньому аспекті – про спеціалізовану мистецьку освіту. У пострадянські, як було і в радянські часи кореляція освітніх процесів залишається прерогативою соціальних інституцій, державних та суспільних організацій, тепер ще й бізнес нестримно рветься в освітню сферу. Лише спільними зусиллями можна пом'якшити нещадні закони ринкової кон'юнктури, від яких за спостереженнями теоретиків 1940-х років (А. Малюца) народне мистецтво втрачало свою первісну живучість [3; 4]. Орієнтиром при цьому повинні залишатися теоретичні надбання і практичний досвід історичних форм організації народного мистецтва в Україні. Мистецтвознавчій науці має належати вирішальне слово в усіх цих процесах. Саме вона, за здоровим глуздом і професійною логікою, повинна активно відстежувати і аналізувати ці стихійні явища, які захоплюють все ширші простори і несуть не тільки позитивні наслідки, а і негативні та хворобливі, серед яких найстрашнішим є підміна мистецтва псевдомистецтвом та розтління народної мистецької традиції і

творчості. Поки ця стихійна діяльність у зародку, мистецтвознавча наука, її фахівці і експерти з допомогою державних чинників та зацікавленої громадськості могли б надати їй нормальних перспективних параметрів. Далі це стане проблемним.

Без відповідно підготовлених викладацьких кадрів навіть навчальні заклади стають апологетами й розсадниками сувенірної китчу і «матрьошечного» безкультур'я. Матеріальна «вигода» від діяльності таких установ не може стати аргументом на їх користь. Тим більше, що вона примарна і може приваблювати лише недосвідчену та слабообізнану молодь, яка, однак, відчуває зацікавленість мистецтвом. І звичайно ж, замикаючись в собі, не ставши підсистемою академічної художньої освіти України, ХПТУ та «дизайн-школи» різного стибу не зможуть належно здійснювати своє покликання.

Про необхідність подолання штучної ізоляції різних рівнів, спеціальностей і напрямків мистецької освіти в атмосфері «старих перегородок» говорив академік Федір Шмідт ще на початку 1920-х років [10]. Тоді, як і тепер, мистецьким навчальним закладам різних рівнів та напрямків бракувало як офіційних, так і внутрішніх зв'язків. Академік широко розглядав це питання, охоплюючи музику, театр, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво, і висував програму виховання митців-педагогів енциклопедичного розмаху [10]. Здається, що митці-педагоги – енциклопедисти з точки зору освітньої практики – розкішна мрія або ж справа далекого майбутнього, а повертаючись до дня нинішнього, слід заакцентувати ще одну чи не найважливішу особливість мистецької освіти та її досліджень. Якщо зміст мистецької освіти може бути надзвичайно строкатим і змінним у часі, то вимоги до її головного продукту видаються стабільними. Це якість вишкolenих фахівців, педагогів, дослідників тієї чи іншої мистецької професії та разом і визначаючи цю якість мистецькі твори. Без орієнтації на цей кінцевий

продукт не можна обійтися, якщо хочемо пізнати історичну, теоретичну чи прикладну роль мистецької освіти. Наука, що покликана визначати художню якість творів та давати характеристику мистецьким процесам – мистецтвознавство – за логікою і природою речей має взяти на себе провідницьку роль серед інших суміжних наук, що вивчають мистецькоосвітню сферу. У цьому контексті найголовнішою вимогою розмежування понять «художньо-промислове», «декоративно-ужиткове» чи всеохоплюючого поняття дизайну повинна стати первинна ідейна основа цих явищ. Так, художньо-промислова освіта історично сповідувала авторство ремесла, творення художнього образу і змісту речі. Вона ніколи не підкорялася «релігії машини», тоді як становлення класичної дизайн-освіти відбувалося саме під всеохоплюючим знаком машинізації та масовості, вужчого стремління до прагматизму та функціонального проектування [8]. Нині ж самодостатні цінності філософії декоративних мистецтв зневажливо ігноруються навіть окремими професорами – очільниками кафедр декоративно-ужиткового мистецтва. На мою думку, ми не маємо ламати цю філософію на догоду «контемпу», а вибудовувати нові вектори її розвитку.

Про циклічність і актуальність мистецькоосвітніх ідей, закорінених в архаїчній та новій філософії, свідчить серед багатьох прикладів один достатньо красномовний факт. У 2018 році група шведських дизайнерів здійснила дослідницький тур по Українських Карпатах. Метою цього турне стало вивчення традиційного, екологічно чистого творення речей руками, без електрики. Звісно, у декоративному мистецтві горян шведські дизайнери знайшли велику поживу для збагачення історичним досвідом. Знаковою подією у цьому контексті є й те, що косівська кераміка у 2019 р. була внесена до скарбниці Світової спадщини ЮНЕСКО. Але що спричинило таке зацікавлення? В сучасній Швеції, як і в багатьох

інших розвинених країнах Світу, люди вкотре постали проти масового виробництва речей, які шкодять екології, проти естетики стандарту. Та й світові економічні форуми, зокрема у швейцарському Давосі, перетворюються на форуми з екології. Людство знову прагне предметів «з душею», речей, у яких криється архаїка істини.

Висновки. Як і століття тому, декоративно-ужиткове мистецтво потребує чергової хвилі соціокультурної реабілітації. Маю на увазі не лише народне мистецтво і ремесло. Поруч із ними, низка кризових явищ охопила і сферу професійної декоративно-ужиткової творчості. Адже досвід формування сучасного матеріально-просторового середовища людини часто-густо опирається на цифрову ілюзорність 3-D проектів, у яких не залишається місця для реалізації унікального досвіду професійних майстрів-творців, фахівців по роботі з матеріалом (глиною, металами, деревом, склом тощо). В умовах сучасної проектної практики лінгвістичний додаток «етно» не забезпечує глибинної, філософсько-естетичної суті дизайнерських ідей та цінностей. Звісно, якщо вони не оперті на традиційну духовну основу, на символічно-знакові елементи декору, на рукотворність та технологічні вміння зробити матеріальний твір. Якісним індикатором нових соціальних запитів стали численні «виставки-реквієми», наприклад, «Лабіринти Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики» (2020) як свідчення знищення величезного пласту художньої культури. На їхнє місце вже прийшло чуже, або глобалізоване мистецтво. Україна випала з тривалого історичного періоду активного формування промислового дизайну, рівно ж як і активного формування модерністичних і постмодерністських течій в пластичних мистецтвах. Саме тому Україна має шанс на своєрідне засвоєння величезного досвіду майстерності художників-ремісників у контексті нових дизайнерських напрямків, що активно розвиваються: екологічного,

етноромантичного, галерейного, колекційного тощо.

Як діяти у цих обставинах термінологічної та міжгалузевої дифузії? Насамперед, слід усіма можливими засобами піднімати престиж декоративних мистецтв та ремесел у руслі нинішньої екологічної політики. Слід системно розвивати програму відродження вітчизняних мистецько-культурних індустрій. Зокрема, у формі художньо-індустріальних парків, що включають образотворчі та декоративно-ужиткові види мистецтва, рукотворний еко-дизайн, традиційні осередки народних промислів, реставраційні майстерні, програми культурного туризму, ярмарки, фестивалі ремесел, виставки, майстер-класи. Мистецтвознавча та культурно-просвітницька робота має бути спрямована на нові форми кураторської роботи, зокрема на зразок проекту «Арттекстиль. Інтеграція мистецтв» [1]. На популяризацію та організацію мистецького потенціалу талантів, на формування експертних та мистецьких груп навчальної практики, на створення культурно-мистецького продукту в якості унікального

обличчя регіонів, а відтак – на сучасне переосмислення мистецьких традицій [9].

Соціокультурний та екологічний вплив такої програми дій очевидний: зокрема, це створення екологічно чистої системи переважно рукотворного виробництва, еко дизайну, базованих на відродженні декоративних мистецтв, традиційних ремесел, і як результат – розвиток еко туризму та культурної свідомості загалом. Мистецькоосвітні заклади мали би відіграти при цьому провідницьку роль, адже при всіх потрясіннях, які переживало мистецтво, і навіть при загрозах його самобутності мистецька освіта завжди залишалася чи не єдиною надійною твердинею, яка зберігала і відстоювала його інтереси. Нині перед людством цілком очевидно постали екологічні загрози виживання. У цьому контексті напрацьована тисячоліттями філософська мистецькоосвітня спадщина, базована на естетичних категоріях краси і космічної гармонії, продовжує бути актуальним орієнтиром для розбудови нових векторів розвитку екологічного дизайну, декоративно-ужиткового мистецтва та ремесла.

Література

1. Арттекстиль. Інтеграція мистецтв. Каталог виставки. Керівник проекту: Ольга Луковська. К.: Майстер книг, 2020. 64 с.
2. Земпер Г. Техническая эстетика. М.: Искусство, 1970. 320 с.
3. Малюца А. Народне мистецтво чи мистецький промисел? *Українське мистецтво*. Мюнхен. 1947. № 1. С. 31–35.
4. Малюца А. Організація народного мистецтва (з праць Краєвого інституту Української Народної Творчості). *Наші дні*. 1942. Ч. 3.
5. Мірчук І. Естетика. Мюнхен: Український Вільний Університет, 2003. 108 с.
6. Музей-архів ім. Д. Антоновича // Новини з Академії. 1997. УВАН у США. Ч. 21. С. 3.
7. Соловій Ю. Чи сучасне наше сучасне мистецтво? Спроба критики виставки УСОМУ у Регенсбурзі. Арка. 1948. Ч. 3–4. С. 77–79.
8. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування,

методологія, художні позиції. Львів: Українські технології, 2005. 528 с.

9. Шмагало Р. Розробка проекту створення локації культурних індустрій «Національний центр мистецтв та ремесел» на базі ЛЕКСФ // Пропозиції проектних ідей до проекту Плану заходів Стратегії розвитку Львівської області на період до 2027 року.

10. Шмидт Ф. Художественно-педагогические факультеты. *Путь просвещения*. 1923. № 7–8. С. 56–71.

11. Шпенглер О. Закат Европы. М., 1992. Т. 1. 719 с.

12. Archipenko. 50 creative years. N.Y., 1960. 109 p.

13. Machniewicz S. Pokaz prac uczniów wydziału przemysłu artystycznego przy Państwowej szkole przemysłowej we Lwowie. S. 3.

14. Шмагало Р. Експериментальні мистецькі школи XX ст.: Олександр Архипенко, Енді Варгол. *Мистецтвознавство*: 36. наук. пр. 2007. Ч. 1.

C. 31–38. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16513/04-Shmahalo.pdf?sequence=1>.

References

1. Arttekstyl'. (2020). Intehratsiia mystetstv [Integration of arts]. Kataloh vystavky. Kerivnyk proektu: Ol'ha Lukovs'ka. K.: Majster knyh [in Ukrainian].
2. Zemper, H. (1970). Tekhnicheskaiia estetyka [Technical aesthetics]. M.: Yskusstvo [in Russian].
3. Maliutsa, A. (1947). Narodne mystetstvo chy mystets'kyj promysel? [Folk art or arts and crafts?]. Ukrains'ke mystetstvo – Ukrainian art. Miunkhen. 1. 31–35 [in Ukrainian].
4. Maliutsa, A. (1942). Orhanizatsiia narodnoho mystetstva (z prats' Kraievoho instytutu Ukrains'koi Narodnoi Tvorchosti) [Organization of folk art (from the works of the Regional Institute of Ukrainian Folk Art)]. *Nashi dni – Our days*. Ch. 3 [in Ukrainian].
5. Mirchuk, I. (2003). Estetyka [Aesthetics]. Miunkhen: Ukrainskyj Vilnyj Universytet [in Ukrainian].
6. Muzej-arkhiv im. D. Antonovycha (1997). Novyny z Akademii [News from the Academy]. UVAN u USA. Ch. 21 [in Ukrainian].
7. Solovij, Yu. (1948). Chy suchasne nashe suchasne mystetstvo? [Is our contemporary art contemporary?]. Sproba krytyky vystavky USOMu u Rehensburzi. Arka. 3–4. 77–79 [in Ukrainian].
8. Shmahalo, R. (2005). Mystets'ka osvita v Ukraini seredyny XIX – seredyny XX st.: strukturuvannia, metodolohiia, khudozhni pozytsii. [Art education in Ukraine in the middle of the XIX – middle of the XX century: structuring, methodology, artistic positions]. L'viv: Ukrains'ki tekhnolohii [in Ukrainian].
9. Shmahalo, R. Rozrobka proektu stvorennia lokatsii kul'turnykh industrij "Natsional'nyj tsentr mystetstv ta remesel" na bazi LEKSF [Development of the project of creation of location of cultural industries "National center of arts and crafts" on the basis of LEKSF]. Propozytsii proektnykh idej do proektu Planu zakhodiv Stratehii rozvytku L'vivs'koi oblasti na period do 2027 roku [in Ukrainian].
10. Shmydt, F. (1923). Khudozhestvenno-pedahohycheskye fakul'tety [Art and pedagogical faculties]. *Put' prosvescheniia – The path of enlightenment*. 7–8. 56–71 [in Russian].
11. Shpenhler, O. (1992). Zakat Evropy [Sunset of Europe]. M. 1. 56–71 [in Russian].
12. Archipenko (1960). 50 creative years. N.Y. [in English].
13. Machniewicz, S. Pokaz prac uczniow wydzialu przemyslu artystycznego przy Państwowej szkole przemysłowej we Lwowie [in Polish].
14. Shmahalo, R. (2007). Eksperymental'ni mystets'ki shkoly XX st.: Oleksandr Arkhypenko, Endi Varhol [Experimental art schools of the twentieth century: Oleksandr Arkhypenko, Endi Varhol]. *Mystetstvosnavstvo – Art history: Zb. nauk. pr.* 1. 31–38. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16513/04-Shmahalo.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].

DECORATIVE ART AND ECO-DESIGN: PHILOSOPHICAL AND EDUCATIONAL PRINCIPLES OF DEVELOPMENT AND MODERN CHALLENGES

SHMAGALO R. T.

Lviv National Academy of Arts

Purpose. Identification and analysis of philosophical, educational and aesthetic foundations of the development of decorative and applied arts and design in the context of new socio-cultural challenges.

Methodology. It is based on a systematic approach that synthesizes the methodological principles of related

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ЭКО-ДИЗАЙН: ФИЛОСОФСКО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ И СОВРЕМЕННЫЕ ВЫЗОВЫ

ШМАГАЛО Р.Т.

Львовская национальная академия искусств

Цель: выявление и анализ философско-образовательных и эстетических основ развития декоративно-прикладного искусства и дизайна в контексте новых социально-культурных вызовов.

Методология основана на системном подходе, синтезирует методологические принципы смежных наук: искусствоведения, философии,

sciences: art history, philosophy, aesthetics, pedagogy with universal for these sciences methods of historical, typological and comparative analysis.

Results. Basic philosophical and aesthetic origins of the phenomenon of decorative and applied art in the context of art and related design education, as well as the bank of basic ideas and principles of its progress in the time continuum are determined. There also have been traces social and cultural values acquired over the centuries, relevant for different historical periods and modern challenges, facing the art and education sphere.

Scientific novelty. Determining of the philosophical and aesthetic principles of the functioning of decorative and applied arts in line with art and design education, its timeless universal social and cultural values.

Practical significance. The research will contribute to the formation of a deep, philosophical and aesthetic level of worldview perception of the phenomenon of decorative and applied arts, art and design education, the development of guidelines for the implementation and design of new creative ideas in art, education and eco design.

Key words: *philosophical and educational bases; aesthetic; social and cultural values; art and design education; new social demands.*

эстетики, педагогики с универсальными для этих наук методами исторического, типологического и сравнительного анализа.

Результаты. Определены базовые философско-эстетические истоки явления декоративно-прикладного искусства в контексте художественного и родственного дизайн-образования, банк основополагающих идей и принципов его развития во временном континууме. Выявлено наработанные веками социально-культурные ценности, актуальные для разных исторических периодов и перед современными вызовами, которые стоят перед искусственно-образовательной сферой.

Научная новизна заключается в определении философско-эстетических основ функционирования декоративно-прикладного искусства в русле художественной и дизайн-образования, его вневременных универсальных социально-культурных ценностей.

Практическая значимость. Исследование будет способствовать формированию глубинного, философско-эстетического уровня мировоззренческого восприятия явления декоративно-прикладного искусства, художественной и дизайн-образования, выработке ориентиров по внедрению и проектированию новых креативных идей развития в искусстве, образовании, эко-дизайне.

Ключевые слова: *философско-образовательные основы; эстетические и социально-культурные ценности; художественная и дизайн-образование; эко-дизайн; новые социальные запросы.*

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРА

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

Цитування за ДСТУ: Шмагало Р. Т. Декоративне мистецтво і еко-дизайн: філософсько-освітні основи розвитку і сучасні виклики. *Art and design*. 2020. №4(12). С. 185–194.

[https://doi.org/
10.30857/2617-
0272.2020.4.15](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.15)

Citation APA: Shmagalo, R.T. (2020) Decorative Art and Eco-design: Philosophical and Educational Principles of Development and Modern Challenges. *Art and design*. 4(12). 185–194.

ВАДИМ АБИЗОВ**До 65-річчя від дня народження**

17 грудня 2020 року виповнилося 65 років Вадиму Адільєвичу Абизову, доктору архітектури, професору, відомому вченому, громадському діячу, педагогу, члену Правління Національної спілки архітекторів України (1999р.), Заслуженому архітектору України, дійсному члену (2002р.), академіку (2009р.) Української академії архітектури та члену Національного комітету міжнародної ради з питань охорони пам'яток та визначних поселень ЮНЕСКО.

Народився Вадим Адільєвич у місті Києві. Закінчив з відзнакою Київський інженерно-будівельний інститут (зараз КНУБА) у 1979 р., аспірантуру Київського зонального науково-дослідного та проектного інституту експериментального проектування (КиївЗНДІЕП) у 1984 р. та Нідерландський інститут розвитку житла і містобудування (IHS) за курсом «Розвиток історичних територій в країнах з перехідною економікою» у 1998 р.

Після закінчення інституту у 1979–1988рр. пройшов шлях від архітектора до старшого наукового співробітника у проектному та науковому відділеннях КиївЗНДІЕП. У 1988–2001рр. Вадим Адільєвич працював завідувачем сектором, відділом, головним архітектором Державного науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування (ДНДІТІАМ). З 1993р. він офіційний представник України на нарадах ООН/ЄЕК/ХАБІТАТ з питань житлової політики. Після захисту докторської дисертації (2001р.) обіймає посаду директора ДНДІТІАМ (2002–2006рр.), обирається президентом Українського національного комітету міжнародної ради з охорони пам'яток та історичних місць ЮНЕСКО (2004–2007рр.), стає експертом Національної комісії ЮНЕСКО з питань культурної спадщини, делегатом від України на позачергових сесіях ЮНЕСКО в Парижі (2004р., 2018р.). Він розробник і автор законодавчо-нормативних документів у галузі житлової та містобудівної політики України. Під його керівництвом та за авторською участю виконано більш ніж 60 вагомих науково-дослідних і експериментально-проектних розробок на замовлення Держбуду СРСР, Держбуду та Мінбуду України, Міністерства оборони України, Міністерства культури України, Київміськдержадміністрації, міських виконкомів, різноманітних підприємств та організацій.

Професор В. А. Абизов керівник і розробник низки проектних пропозицій щодо об'єктів будівництва в історичному середовищі, охоронних зон міст Києва, Дніпропетровська, Одеси, Черкас тощо. Винайдена В.А. Абизовим та на основі багаторічних досліджень й експериментально-пошукових розробок впроваджена в проектно-будівельну практику нова універсальна архітектурно-будівельна система «ПОЛІС» апробована в розробці серії житлових будівель, шкіл та інших проєктів забудови в Україні.

Вадим Абизов – визнаний в Європі науковець сучасного формату, вільно володіючи англійською мовою бере участь у численних міжнародних конференціях і симпозіумах. Так, у 2017р. за запрошенням «World Multidisciplinary Symposium on Civil Engineering and Urban Planning» успішно головував на секції симпозіуму з питань дизайну



середовища у м. Прага, Чеська Республіка. Автор 6 монографій, винаходів, близько 80 проєктів будівель і містобудівних комплексів та 200 друкованих наукових праць (в т. ч. у виданнях наукометричної бази Scopus) з питань розвитку архітектури та містобудування, сучасного дизайну, реформування житлової політики України, теорії та практики дизайну тощо. Його роботи опубліковані як в Україні, так і за кордоном, викликають незмінний інтерес фахівців різних країн, вносять суттєвий вклад в розвиток світової теорії та методології архітектури і дизайну. У 2020 році в Польщі у видавництві Politechnika Świętokrzyska (Kielce) опубліковано фундаментальну монографію «Material Science for Designers of Architectural Environment» у співавторстві з науковцями КНУБА та Свентокшиської Політехніки під редакцією В. Абизова.



Абизов В. А. на XV Генеральній асамблеї ICOMOS/UNESCO, м. Сіянї, Китай, 2005р.



На відкритті Персональної виставки «Вадим Абизов «ЖИВОПИС» у Галереї АТУТ, м. Кельце, Польща, 2017р.



На відкритті Персональної виставки «Вадим Абизов «КАРТИНИ З ПОДОРОЖЕЙ» у Галереї сучасного мистецтва, Палац Т. Желинського, м. Кельце, Польща, 2018р.



Професор В.А. Абизов, завідувач кафедри дизайну інтер'єру і меблів КНУТД О.О. Сафронова з випускниками кафедри, 2019р.

Особистий талант В. Абизова, вміння об'єднати навколо себе колег-однодумців, забезпечили високу результативність його стратегічного мислення для підняття на якісно новий рівень розвитку дизайнерську освіту з підготовки високопрофесійних, конкурентоспроможних на вітчизняному і світовому ринках праці фахівців та науково-педагогічних кадрів. Педагогічну роботу Вадим Адільєвич розпочав в КНУБА (доцент, професор – 1999–2006рр.), продовжив в КДІДПМІД ім. М. Бойчука (завідувач кафедри, ректор – 2006–2008рр.), КНУКіМ (завідувач кафедри, професор – 2009–2017рр.). Протягом довгого часу він був головою експертних комісій МОН України з акредитації та ліцензування закладів вищої освіти з напрямку підготовки «Дизайн». За час педагогічної роботи він підготував до захисту понад 10 кандидатів наук. У 2010–2017рр. був Головою спеціалізованої вченої ради КНУКіМ за спеціальністю 17.00.07 «Дизайн».

З 2017р. він працює професором кафедри дизайну інтер'єру і меблів КНУТД, очолює науковий напрям кафедри «Актуальні проблеми та перспективи розвитку дизайну середовища», викладає провідні лекційні курси «Дизайн-проекування», «Проектна графіка», здійснює керівництво дослідженнями магістрів, 5 аспірантів та одного докторанта за спеціальністю «Дизайн», користується незмінною повагою і пошаною студентів і колег. Є членом спеціалізованої вченої ради КНУТД Д 26.102.07 на здобуття наукового ступеня доктора і кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.07 – Дизайн; членом редколегії наукового фахового журналу КНУТД «Art and design».

Ювіляр має численні державні нагороди: Почесна Грамота Держбуду України (1999р.); Подяка Київського міського голови (2000р.); Орден "Знак пошани" Київського міського голови (2003р.); Подяка Кабінету Міністрів України (2004р.); Почесні Грамоти Національної спілки архітекторів України (1999, 2005рр.); Почесна Грамота Мінкультури та туризму України (2005р.); Подяка Українського товариства охорони пам'яток історії та культури (2005р.); Почесна Грамота Мінрегіонбуду України (2005р.); Почесна Грамота Академії педагогічних наук України (2008р.); Орден Української Православної Церкви «Преподобного Іллі Муромця» (2008р.); Заслужений архітектор України (2009р.); Золота медаль лауреата Національної премії «Україна квітуча» (2010р.); Медаль «За здобутки в архітектурі» (2014р.); Подяка Державної фіскальної служби України (2018р.) та інші.

Вадим Адільєвич не тільки визнаний архітектор і громадський діяч, вчений і педагог, він талановита творча людина. Його художні твори у 2017–2018рр. були представлені на Персональних виставках «Вадим Абизов «ЖИВОПИС» (2017р.) у Галереї АТУТ та «Вадим Абизов «КАРТИНИ З ПОДОРОЖЕЙ» (2018р.) у Галереї сучасного мистецтва м. Кельце у Польщі, а також на закордонних виставках міжнародних пленерів художніх робіт у 2019–2020рр.

Вшановуючи ювілей видатного українського вченого вітаємо його із 65-ти річчям життя та більш як 40-ти річчям наукової діяльності, бажаючи йому ще довгих щасливих років життя та творчості.

ГРИЩЕНКО І. М.,
д.е.н., проф., ректор КНУТД, академік НАПН України

КОЛОСНІЧЕНКО М.В.,
д.т.н., проф., декан факультету дизайну, КНУТД

САФРОНОВА О.О.,
к.т.н., доц., завідувач кафедри дизайну інтер'єру і меблів, КНУТД